

ACERCA DO PROBLEMA DA DEFINIÇÃO DE ARTE

Adilson Koslowski¹

RESUMO: Este artigo tem o objetivo de explorar introdutoriamente o problema relativo à definição da arte ou das obras de arte. Pode parecer superficial ao historiador da arte ou da filosofia a abordagem dos filósofos que procuram uma definição explícita de arte. Contudo, existindo apenas um contraexemplo no mundo da arte a definição não é considerada uma boa candidata a definir arte explicitamente. Infelizmente, todas as tentativas apresentadas não são completamente plausíveis, mas no fim do artigo propomos uma definição que satisfaz alguns critérios estabelecidos, mas não todos, do que seja uma boa definição de arte.

Palavras-chaves: Análise, Filosofia, Arte, definição.

ABSTRACT: This article aims to explore introductorily the problem concerning the definition of art or works of art. It may seem superficial to art historian of philosophy or approach of philosophers seeking an explicit definition of art. However, there is only one counterexample in the art world setting is not considered a good candidate to explicitly define art. Unfortunately, all attempts made are not completely plausible, but at the end of the paper we propose a definition that satisfies certain criteria, but not all, of what is a good definition of art.

Key-words: Analysis, Philosophical, Art, definition.

Introdução

Um dos problemas clássicos em filosofia analítica da arte é estabelecer uma definição do que seja arte. Verificando o *Adler's philosophical dictionary* (1995), no verbete *arte*, Adler começa a distinguir os vários usos da palavra arte. Devemos distinguir a *arte* como *uma habilidade* ou *saber fazer produtos* (a chamada virtude intelectual prática) e as *obras de arte*, o produto dessa habilidade. Uma segunda distinção a se fazer, é arte enquanto *obra de arte útil* e *obra de arte fina*. As primeiras obras são dirigidas a um fim, enquanto as segundas são dirigidas somente à apreciação, ao deleite e à experiência estética. A definição que procuramos é a respeito da *arte* entendida como a *fina obra de arte* ou a *bela obra de arte*, ou simplesmente arte. O

¹Professor Dr. em Filosofia - Universidade Federal de Sergipe (UFS). E-mail: kadilson@ibest.com.br

objeto de análise de nosso texto é a definição das obras de arte que encontramos exemplificadas nos museus.

ALGUMAS DEFINIÇÕES TRADICIONAIS DE ARTE

Tradicionalmente os filósofos analíticos da arte procuram defini-la usando para isso certos critérios. Existem vários tipos de definições e critérios, porém é comum os filósofos procurarem uma boa definição de arte utilizando os seguintes critérios ou pelo menos vários deles: acuidade extensional, não valorativa, fenomenológica, positiva, não *ad hoc*, dada em condições necessárias e suficientes (explícita), que seja dada em termos de propriedades (intrínsecas) da obra de arte, clara e não circular. Existem três clássicas definições de arte que pretendem satisfazer os critérios de definição acima citados. São igualmente as mais antigas: a arte definida como imitação (mimética), expressão (expressionismo) e forma (formalismo). As teorias da representação ou da imitação são as mais antigas. Filósofos como Platão e Aristóteles foram referidos por modernos como Abbé Charles Batteux, no seu tratado de 1746, *The fine arts reduced to the same principle* (CARROLL, 2006), como defensores de versões desse tipo de teorias. Mas, de fato, Platão e Aristóteles não procuraram definir a arte explicitamente, pretendiam defini-la funcionalmente. Assim, para Aristóteles, a tragédia tinha como finalidade educar as emoções, induzindo a catarse ou a clarificação da piedade e do medo.

De um modo simplificado, a *teoria da imitação* sustenta que a arte é feita pelo homem, isto é, é um artefato e representa algo. Essa teoria dá conta de muitas obras de arte, contudo outras representam algo mais, nem sempre real, por exemplo, deuses, demônios. Uma forma de enfraquecer a exigência da definição é a *teoria representacional*. Ela sustenta que a arte é algo feito pelo homem e precisa apenas simbolizar alguma coisa. As obras de arte não precisam representar ou ser uma imitação, mas podem sê-lo convencionalmente. Uma forma bem maleável de teoria da imitação é a *teoria neorrepresentacionista*, a saber, a arte é algo feito pelo homem e que possui um nome. Tal definição realmente é poderosa. Seu problema é que ela nos oferece uma condição necessária, mas não suficiente, visto que muita coisa que tem nome não é arte. Por exemplo, “garfo” é um artefato, a maioria dos garfos não é arte (AIRES, 2000). Com o fracasso das definições da teoria da arte mimética e com o novo movimento artístico romântico do século XIX, desenvolveram-se as teorias da arte como expressão. Entre elas, as de Leão Tolstói (1898/2002) e R. G. Collingwood (1938/1958).

Para a teoria da expressão, a arte é algo feito pelo homem e expressa as emoções. A teoria da expressão de Tolstoi sustenta (pelo menos certa leitura da teoria) que a arte é algo feito pelo homem e expressa as emoções do artista. Além disso, a arte reproduz as mesmas emoções no público que as aprecia. Por exemplo, o artista passa por momentos de extrema pobreza ou convive com miseráveis. Assim, sua obra, quando trata da miséria, produz na assistência as emoções que o artista passou quando esteve naquele contexto de extrema pobreza. Assim, experimentamos as emoções de miséria do literato quando lemos um romance como, por exemplo, *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Uma crítica frequente a essa definição é o problema de que ela não consegue discriminar a arte de qualquer coisa que transmite emoções, como, por exemplo, uma foto ou uma notícia de jornal. Além disso, é bastante difícil de verificar qual era a emoção do artista e do público que aprecia a arte. Mesmo que verdadeira, a definição é pouco esclarecedora.

A teoria da expressão de Collingwood é tida geralmente como mais sofisticada do que a de Tolstoi. Essa teoria foi sustentada no seu livro *The principles of arts* (1938). Collingwood sustenta que a arte é algo feito pelo ser humano e exprime sentimentos do artista individuado, esclarecido, articulado, transformado. Além disso, evoca os mesmos sentimentos no público, ampliando assim a consciência. A teoria de Collingwood distingue uma emoção especial que o artista consegue despertar na assistência. É uma emoção enriquecida de amplitude que os fatos concretos não conseguem transmitir. Assim, quem lê *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, não apenas revive a emoção de amor, mas também vive afetivamente algo do amor em si. Contudo, é bastante difícil e polêmica a distinção entre a emoção estética e outras emoções. Além disso, Collingwood dividiu a arte entre *arte* e a *chamada arte*. Essa classificação deixa de fora toda a arte religiosa e de diversão, pois a *chamada arte* teria motivos que não seriam os de puramente expressar as emoções estéticas, mas eminentemente religiosas ou de causar prazer. Portanto, a classificação collingwoodiana deixaria muitas obras de fora, como, por exemplo, as consagradas músicas religiosas, bem como as catedrais. A definição de Collingwood parece ser uma definição valorativa de arte, não classificativa (COSTA, 2005).

Mas existem outros problemas com a teoria da expressão. Poesias como as do dadaísta romeno Tristan Tzara (1896-1963). Tzara recortava aleatoriamente palavras de um jornal, colocava-as num saco, agitava-o e copiava as palavras na ordem que saíam e aí estava, segundo ele, um poema feito. Nas palavras do próprio Tzara: “E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público”. Dificilmente poderíamos dizer que esse tipo de poesia expressava algum tipo de emoção. Outro contra-exemplo é a música do surrealista

John Cage com seu concerto 4'33", em que os músicos entram no palco e ficam 4'33" em silêncio, com seus instrumentos parados em suas mãos. Além disso, as próprias pinturas miméticas da época em que foi elaborada a teoria da expressão parecem não se ajustar a ela.

Como o advento do impressionismo, Clive Bell, em *Art* (1914), elaborou sua teoria formalista. Sua pretensão era tornar inteligível a arte do início do século XX. A teoria formalista de Bell diz que uma obra de arte é algo que é feito pelo homem e que possui forma significativa. Essa teoria consegue dar conta de obras como do impressionismo, cubismo e de muito da arte abstrata, entre outros movimentos do fim do século XIX e início do XX. Entre os vários problemas dessa definição, a clássica objeção é que Bell define *forma significativa* como aquela que produz emoção estética. Sustenta que a emoção estética não deve ser confundida com a emoção de beleza. A emoção estética da arte é *sui generis*. Mas, infelizmente, não fornece uma definição satisfatória para *emoção estética*. Bell define *emoção estética* como aquela emoção produzida pela forma significativa e define por sua vez *forma significativa* como aquela que produz emoção estética. A definição é circular e, portanto, pouco esclarece o que é *forma significativa* e *emoção estética* (AIRES, 2000). Em suma, mesmo que as definições tradicionais estivessem corretas, o fenômeno cultural dos *objetos ansiosos*² faria que essas definições não resistissem à arte advinda da *avant garde* contemporânea.

A PROPOSTA WITTGENSTEINIANA DE “DEFINIR” ARTE

As definições tradicionais de arte, como são as de imitação, expressão e a formalista, pressupõem uma concepção essencialista dos conceitos. A saber, que um conceito necessariamente possui certas propriedades e que podemos isolá-las em condições necessárias e suficientes. É esse pressuposto que será questionado. Em 1956, Morris Weitz publicou seu famoso artigo *The role of theory in aesthetics*, que é um verdadeiro divisor de águas nas tentativas de definir o que é uma obra de arte. Influenciado pela obra do II Wittgenstein, as *Investigações filosóficas* (1953), em que Wittgenstein defende que nem todos os conceitos podem ser definidos explicitamente, como o conceito de *jogo*, *número* e *religião*. Assim, Weitz defende que o conceito de *arte* é um conceito aberto que corresponde ao que Wittgenstein define pelo conceito de *semelhança de família*. Portanto, para Wittgenstein, nós não podemos, apenas *vendo*, definir os membros de uma família por uma característica que seja comum, mas apenas

² Termo batizado pelo crítico de arte Harold Rosenberg, por exemplo, os *readymades* de Marcel Duchamp.

por semelhanças entre eles. Certos conceitos não teriam uma natureza ou essência. Tentar definir *arte* buscando sua natureza ou essência é, para Weitz, não entender a gramática do conceito de *arte*. Por conta da condição de criatividade, que faz parte dessa *forma de vida*, que advêm esses produtos, não podemos fechá-los em uma definição explícita. Não podemos prever os novos desenvolvimentos históricos dessa atividade e do seu produto, que é a arte. Podemos até possuir definições explícitas de arte já extintas, como é o caso da tragédia grega, mas não da arte viva.

Existem vários problemas com essa tentativa de “definição”, além de não cumprir com os critérios tradicionais. Mesmo aceitando que certos conceitos não têm essência, o problema é que, se nossos conceitos são aglutinados a partir de semelhanças comuns, tudo a princípio pode ser assemelhado com tudo, portanto, tudo é arte e, assim, deixa de ser claro como essa estratégia poderá ser esclarecedora do que seja arte. A teoria necessita de outros recursos. Uma maneira de ultrapassar esse problema é desenvolver as ideias de Wittgenstein dentro da teoria prototípica. Assim, coisas mais semelhantes estão conceitualmente mais próximas. Contudo, não é nosso objetivo desenvolver essa possibilidade aqui. Mas, existem outros problemas para serem resolvidos com essa proposta de Weitz (Cf. REICHER 2009, p. 188-9). Vários filósofos concordaram com as objeções de Weitz quanto à impossibilidade de não podermos definir a arte apelando para as propriedades essenciais ou intrínsecas das obras de arte. Mas, seguiram as recomendações de Mandelbaum (1995) na procura de um conjunto de propriedades necessárias e suficientes para definir arte, só que agora essas propriedades seriam não essencialistas ou extrínsecas às próprias obras de arte. Essas propriedades definidoras estariam além dos olhos, como recomendaria Arthur Danto.

ALGUMAS TEORIAS NÃO TRADICIONAIS DE DEFINIR ARTE

Uma das teorias mais populares da arte é a institucional. Ela foi sustentada em *Art and the aesthetic* (1974) pelo filósofo americano George Dickie. Essa teoria foi influenciada pelo filósofo Arthur Danto em seu artigo “The artworld” (1964). Como diz Warburton (2007, p. 104): “Danto sugeriu que é a teoria que faz de algo uma obra de arte e não um elemento visível desta: ‘Ver uma coisa como arte requer algo que o olhar não pode divisar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte’”. Para a teoria institucional de Dickie (1984, p. 92), em sua primeira versão, “Uma obra de arte no sentido classificativo é 1) um artefato 2) tendo sido conferido a um conjunto dos seus aspectos o estatuto de candidato à apreciação por uma ou várias pessoas que atuam em nome de uma determinada instituição social (o mundo da arte)”. A primeira condição de artefato deve ser entendida numa acepção ampla do que seja

um artefato. Por exemplo, um artista pode levar uma pedra para um museu para ser contemplada, a pedra pode ser dita como um artefato nessa concepção e depois, jogada novamente de onde foi tomada, deixa de ser arte. A segunda condição se assemelha a um batismo, alguém do mundo da arte apresenta o artefato como “candidato à apreciação”. Como num batismo, isso só faz sentido num contexto de convenções que evoluíram ao longo da história e que são mutuamente aceitas. Parece que temos aí uma definição que dá conta de artes realmente muito bizarras, como os objetos ansiosos de Duchamp, a “Caixa de Brillo” (1964) de Andy Warhol e a “Impossibilidade física da morte na mente dos vivos” (1989) de Damien Hirst ou o “Concerto para quatro helicópteros”. Mas será que essa definição dá conta de todos os casos? Infelizmente, não.

Um contraexemplo à teoria institucional da arte pode ser dado pelo caso de Arthur Bispo do Rosário, que nasceu em Japaratinga, Sergipe, em 1909 ou 1911 e faleceu em 1989. É qualificado como um Duchamp *made in Brazil*. Bispo do Rosário foi diagnosticado com sendo esquizofrênico e passou 50 anos de sua vida num hospital psiquiátrico. Rosário se achava encarregado por Deus para fazer um inventário das coisas existentes no mundo e então ele ia ao lixo e coletava vários tipos de objetos e fazia deles listas. Rosário confeccionou um manto chamado de *Manto da apresentação* que usaria para o juízo final. Esses objetos foram considerados arte (a chamada *arte adventícia*) e hoje existe o Museu Bispo do Rosário, onde estão expostas as 802 obras de Rosário. Nesse caso, não havia por parte do artista o desejo de que seus objetos fossem contemplados como obras de arte, pois eram trabalhos para Deus. Ele se considerava um funcionário divino. Para Dickie, esses objetos de fato não seriam arte. Começaram a ser arte quando alguém do mundo da arte assim os considerou. Mas muitos, não satisfeitos com essa alegação, podem considerar que Bispo foi artista legítimo sem mesmo o saber ou querer. Parece, para alguns críticos, que a teoria institucional não consegue lidar bem com esse tipo de arte adventícia.

Mas, existem outras críticas clássicas à teoria. Os membros do mundo da arte escolhem um artefato para ser apreciado. Eles devem fazer isso por alguma razão e não arbitrariamente. Se eles têm razões, então não seria a teoria institucional que nos diz o que é arte, mas a teoria implícita. Aqui temos um dilema: se for arbitrária a escolha, parece que não faz sentido (a arte é considerada algo muito importante para nossa cultura); se a escolha for feita por razões, a teoria da institucional é supérflua. Além disso, essa teoria é acusada de circularidade. Os conceitos centrais como “obra de arte” e “mundo da arte” são interdefinidos. Outra crítica nos mostra as consequências absurdas da teoria de Dickie. O artista poderia declarar que tudo é arte, mesmo que não soubéssemos disso. E poderiam existir antiartistas, que poderiam tirar o estatuto de

artes já consagradas. Dickie, percebendo vários problemas com a teoria, oferece uma nova versão em *The art circle* (1997). Contudo, essa nossa reformulação não ajuda a responder às objeções à teoria institucional.

A teoria histórico-intencional é de Jerrold Levinson. Sua teoria é chamada de *definição histórica* ou *definindo a arte historicamente* ou ainda *definição histórico-intencional*. Enquanto Dickie se concentra no aspecto institucional da arte, Levinson realça as intenções de quem cria a arte. Em *Music, art and metaphysics* (1990, p. 38-39), Levinson define arte: “Uma obra de arte é uma coisa (um item, objeto, entidade) relativamente ao qual houve a intenção séria de ser vista como uma obra de arte – isto é, vista do modo como as obras de arte preexistentes são ou foram corretamente vistas”. Assim, um objeto só pode ser uma obra de arte se houve a intenção séria de ser tratado como tal. E não podemos transformar qualquer coisa numa obra de arte. Warburton (2007) chama a atenção de que a definição se baseia na noção de que *no passado houve formas apropriadas de ver as obras de arte*. Mas, quando retrocedemos no tempo, em relação à primeira obra de arte, como ela foi denominada arte? Como podemos comparar essa obra primeira, pois ainda não existia outra para ela ser comparada?

Em seu artigo *Art as a cluster concept* (2000), Berys Gaut defende a *teoria do agrupamento do conceito de arte* (*the cluster theory of art*). Gaut nos fornece uma lista de dez propriedades que seriam suficientes para sabermos se algo é arte ou não. São estes os seguintes critérios: o artefato possui propriedades estéticas positivas, expressa emoção, é intelectualmente desafiante, complexo e coerente, tem a capacidade de expressar significados complexos, exhibe um ponto de vista individual, é um exercício original de imaginação, é um produto de habilidade, pertence a uma forma de arte estabelecida, é feito com a intenção de ser uma obra de arte. Quanto mais um artefato possui dessas dez características, mais razões nós temos para classificá-lo como arte. O problema é que esse tipo de definição é ampla demais. Faz com que uma requintada refeição possa também ser classificada como arte. E tudo leva a crer que a culinária não é tida como uma forma estabelecida de arte ³.

Como vimos, é difícil estabelecer uma definição explícita de arte. Mesmo que abandonemos a pretensão de possuir uma definição explícita essencialista, o apelo a alguma propriedade relacional também não obteve sucesso. Houve até proposta de abandonar a própria pergunta e substituir pela “Quando há arte?”, como fez o filósofo Nelson Goodman, e alguns simplesmente desistem do problema, como Warburton (2007, p.151): “É melhor concentrarmo-nos em obras particulares e interrogarmo-nos

³ Cf. o artigo crítico de S. Davies à teoria de Gaut. DAVIES, S. The cluster theory of art. In *British Journal of aesthetics*, vol 44, n. 3, July, 2004.

por que são arte e que importância poderá ter para nós esse fato”. Porém, concordamos com Maria E. Reicher (2009) que não podemos abandonar esse problema ao ceticismo. Contudo, recolhemos que as definições de arte possuem problemas e é possível um pluralismo de definições. Propomos no término deste artigo a definição *teórico-comunicativa da arte* de Reicher, que afirma: “x é uma obra de arte exatamente quando x é intencionado por um emissor (produtor) como meio de uma experiência estética”. As qualidades dessa definição são sumarizadas por Reicher desse modo. Não exclui objetos não representativos e/ou expressivos. Não é necessário que todas as obras partilhem qualidades formais muito específicas. Não exclui objetos que o mundo da arte (ainda não, já não) reconhece como arte. Oferece uma explicação para *readymades* e *objets trouvés*. Permite às obras fornecerem outras intenções além das estéticas, como as religiosas e políticas. A obra pode ter utilidade prática, desde que seja também intencionada como objeto de experiência estética. Essa definição também tem seus problemas, como a definição de Gaut, é muito ampla, e muita coisa que não é arte cai sob o conceito. Por exemplo, a maquiagem que uma mulher faz em seu rosto tem a intenção de provocar experiência estética, porém não é, obviamente, arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A conclusão a que se chega, depois de analisar algumas das mais importantes definições dadas na história da Filosofia da Arte sobre o que é arte, é de que ninguém apresentou uma definição explícita que não contenha contraexemplos. Pensamos que a sugestão dada por Maria E. Reicher (2009), mesmo que não completamente livre de problemas, é uma definição que consegue dar conta de vários problemas e satisfazer os critérios de uma boa definição apontados no início deste texto. É possível que Weitz e Warburton (2007) tenham razão de que é plausível que o termo “arte” não seja passível de ser definido. Não apenas no nível do que é visível, mas também no nível relacional e não visível. Segundo Warburton, devemos provavelmente deixar de perder tempo com a tentativa de encontrar uma definição completamente abrangente – há melhores formas de usar o nosso tempo e essa procura é, quase com certeza, inútil. Discordamos do filósofo inglês de que essa procura é inútil, visto que, procurando a natureza da arte, sabemos mais a respeito dela e de suas complexidades do que quando iniciamos nossa busca. Vários aspectos são explicitados nessa procura, portanto, a procura de uma definição, mesmo que não realizada, não é filosoficamente de todo inútil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, Mortimer J. **Adler's philosophical dictionary**. New York: Scribner, 1995.
- AIRES, Almeida. O que é arte? Três teorias sobre um problema central da estética. *In* **Crítica na rede**. 2000. Disponível em: http://criticanarede.com/fil_tresteoriasdaarte.html. Acesso em: 7/out/2012.
- BELL, Clive. **Art**. London: Chiatto and Windus, 1914.
- CARROLL, Noël. Art, Definitions of. **Encyclopedia of philosophy**, 2nd, New York: Tompson Gale, v. 1, p. 296-302, 2006.
- _____. **Theory of art today**. Madison: University of Wisconsin Press, 2000.
- COLLINGWOOD, R. G. **The principles of art**. Oxford: Clarendon Press, 1958.
- COSTA, Claudio F. Teorias da arte. *In* **Crítica na rede**. Disponível em: http://criticanarede.com/est_tarte.html. Acesso em: 7/out/2012.
- DANTO, Arthur. The Artworld. In: NEILL; RIDLEY (Orgs.). **The philosophy of art: reading ancient and modern**. New York: McGraw-Hill, 1995.
- DICKIE, George. **Art and the aesthetics**. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1991.
- _____. **The art circle**. New York: Havens Press, 1984.
- GAUT, Berys. Art as a cluster concept. In: CARROLL, N (Org.). **Theory of art today**. Madison: University of Wisconsin Press, 2000.
- LEVINSON, Jerrold. **Music, art and metaphysics**. Ithaca: New York: Cornell University Press, 1990.
- MANDELBAUM, Maurice. Family resemblances and generalizations concerning the arts. In: NEILL; RIDLEY (Orgs.). **The philosophy of art: reading ancient and modern**. New York: McGraw-Hill, 1995.
- NEILL, Alex; RIDLEY, Aaron (Orgs.). **The philosophy of art: reading ancient and modern**. New York: McGraw-Hill, 1995.
- TOLSTOI, Leon. **O que é arte?** São Paulo: Ediouro, 2002.
- TOWNSEND, Dabney. **Introdução à estética: história, correntes, teorias**. Lisboa: Edições 70, 1997.
- WARBURTON, Nagel. **O que é a arte?** Lisboa: Bizâncio, 2007.
- WEITZ, Morris. The role of theory of art. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 15, p. 27-35, 1956.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1953/1987.