

É POSSÍVEL DEFINIR “ARTE”?

Noeli Ramme*

I

É só a partir do final da década de 50 que se pode realmente falar da existência de uma estética de cunho analítico. Não por acaso, essa investigação acerca da natureza da arte será marcada tanto pela reviravolta pragmática operada por Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas* quanto pela revolução duchampiana na arte, precursora das inovações radicais da *Pop art*, do *Minimalismo* e do *Fluxus*, os principais movimentos artísticos do período.

Assim, se, por um lado, a teoria dos usos da linguagem permitiu à filosofia analítica superar os limites de uma filosofia dedicada quase que exclusivamente às questões da lógica e da fundamentação das ciências, por outro lado, os movimentos artísticos da década de 60 colocaram novas questões ao romper com praticamente todos os limites da arte que estavam estabelecidos dentro da prática modernista. Por exemplo, o *Fluxus* com sua ênfase na produção coletiva, rompe com a idéia de autoria; o *Minimalismo*, por sua vez, coloca em xeque a idéia de experiência estética como mera contemplação e a *Pop* ultrapassa definitivamente todos os limites da arte ao instaurar a possibilidade de apresentar como arte quaisquer objetos tirados

* Professora Visitante do Departamento de Filosofia da UERJ.

do mundo comum. Dados todos esses deslocamentos das fronteiras da arte, a pergunta “o que é arte?” torna-se premente não só dentro do universo filosófico, mas também no campo da prática e da teoria da arte.

Um dos primeiros filósofos de formação analítica a tratar da questão da definição da arte foi Morris Weitz, em um artigo de 1954, chamado “O papel da teoria na estética”¹. Além de considerar a pluralidade de formas artísticas que compõe a história da arte ocidental, Weitz parte também da consideração da existência de inúmeras definições mutuamente excludentes do conceito “arte” – organicismo, voluntarismo, forma significativa, emocionalismo, intelectualismo, formalismo – que podem ser encontradas nos textos dos filósofos, de Platão até hoje, para afirmar finalmente que nenhuma delas foi bem sucedida ao tentar capturar a essência da arte. Para todas elas poderíamos apontar contra-exemplos, isto é, obras de arte que não possuem as características mencionadas na definição. Nenhuma delas atenderia às exigências próprias de uma definição filosófica, de fornecer pelo menos um critério necessário e pelo menos um suficiente para que se possa atribuir com segurança o estatuto de obra de arte a um objeto.²

Em vez de dar uma nova definição, ele propõe como alternativa a rejeição completa da questão, pois essas dificuldades não seriam apenas uma consequência da grande variedade de

1 Weitz, M. O papel da teoria em estética, p. 71.

2 De acordo com Weitz, nem mesmo a artefactualidade seria uma propriedade essencial das obras de arte, pois ele afirma que é legítimo dizer de um pedaço de madeira encontrado em uma praia que é “uma bela escultura”. Mas ele reconhece que “geralmente” as obras de arte são artefatos. Há uma discussão entre Weitz e Dickie, a respeito desta questão. Inicialmente, Dickie diz que a artefactualidade é um critério necessário para que alguma coisa seja considerada arte. Mas, ao perceber a necessidade da inclusão do *ready made* na sua teoria, ele revê este critério em uma série de passos que incluem um conceito de “artefactualidade derivada” e finalmente a idéia de que ser um artefato significa apenas ser um objeto “tocado” pelas mãos do artista. Ver Dickie, G. “Définir l’art”, p. 14. É claro que esta é uma questão central na arte moderna e contemporânea, pois se, por um lado, o abandono da representação mimética pela arte moderna foi uma resposta ao surgimento da fotografia, por outro lado, o gesto de Duchamp ao instituir o *ready made* como arte liberou completamente os artistas “do domínio da mão”. O artista brasileiro Cildo Meireles, ao avaliar a herança duchampiana em 1970, diz que o seu legado foi libertar o artista do gradativo entorpecimento provocado pela mecanicidade do artesanato e da técnica, transformando a arte em um fenômeno do pensamento. Ver Meireles, C. “Inserções em circuitos ideológicos”. In: Ferreira, G. (org). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 265. Ver nota 11.

obras de arte, mas sim do fato de que simplesmente não é possível descobrir ou definir *uma* essência, ou *um* conjunto de propriedades que deve ser apresentado por cada obra verdadeiramente artística. Para tratar desse problema, diz ele, devemos considerar primeiro que tipo de conceito é o conceito de arte e não o conjunto da arte ou de algumas obras de arte. O conceito de arte seria intrinsecamente aberto e mutável, e designa um campo que se orgulha da sua originalidade e inovação. E mesmo que pudéssemos agora definir o que é arte, nada garante que a arte futura vai se conformar com esses limites. O mais provável é que suas transformações não parem de acontecer. Desse modo, diz Weitz, o caráter extremamente expansivo e instável da arte torna sua definição logicamente impossível.

Se é impossível definir arte, nos termos de uma definição que ofereça critérios suficientes e necessários, então é preciso abandonar o modo como a questão havia sido colocada até então. Weitz afirma que uma definição da arte não é necessária, pois o juízo “isto é arte”, pode ser feito com base na experiência passada, com base apenas no que ele chama de “critérios de reconhecimento”, que são apresentados por ele a partir de uma interpretação dos conceitos de jogos de linguagem e de semelhanças de família presentes nas *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein.

A tese maior deste livro é a de que o significado da linguagem é o uso. No § 7 das *Investigações*, ele pede ao leitor para comparar o uso da linguagem a “um daqueles jogos por meio dos quais as crianças aprendem sua língua materna”. Assim, a *práxis* da linguagem constitui um conjunto de jogos de linguagem³. No § 65, ele responde a um interlocutor que pergunta pela essência da linguagem que, ao invés de indicar algo que é comum a tudo que chamamos linguagem, ele vai defender que há um parentesco entre os vários jogos de linguagem, assim como há entre os outros tipos de jogos. Se considerarmos os jogos que conhecemos, diz Wittgenstein, percebemos que nem todos os jogos são iguais, mas alguns lembram outros em alguns aspectos – e “isto é tudo”. O que encontramos não são propriedades suficientes e necessárias, mas somente “uma rede complicada de semelhanças, que se envolvem e se cruzam mutuamente. Semelhanças de conjunto e de pormenor”.⁴ Essas semelhanças se relacionam como as semelhanças entre membros de uma mesma família: alguns têm a mesma cor de cabelo, outros a mesma cor dos olhos, ou a mesma estatura, etc. De acordo com uma interpretação corrente

3 Wittgenstein, L. *Investigações filosóficas*. Parte 1, § 23.

4 Wittgenstein, L. *Idem* § 66

dessa teoria, podemos agrupar no mesmo conceito objetos diversos dos quais podemos dizer que o objeto *a* é semelhante ao *b*, o *b* ao *c*, o *c* ao *d* e assim por diante, e isto não depende de que haja *uma* característica que todos possuam em comum.

Tratando do conceito de arte do mesmo modo que Wittgenstein trata o conceito de linguagem, isto é, como um conceito empírico-descritivo⁵, Weitz diz que os objetos de arte também se relacionam de múltiplas maneiras, por meio de uma complexa teia de semelhanças que se sobrepõem. Essas redes de similaridades fornecem informação suficiente para que possamos formar o que ele chama de “critérios de reconhecimento”, que nos permitem empregar o termo de modo correto em um novo caso. Seguindo Wittgenstein, ele mostrou que é inútil buscar uma resposta unívoca e finalmente esclarecedora do que seja a arte e que torne possível separar com segurança o que é arte do que não é. A arte é, portanto, um conceito de textura aberta, – assim como jogo ou linguagem – e dizer isso significa dizer que suas condições de aplicação podem ser alteradas. Isso implica também que casos de nova aplicação do termo nos pedem uma *decisão* no sentido de admitir ou não uma ampliação no seu uso. Mesmo dentro da arte é preciso tomar também decisões desse tipo quando novas formas aparecem alargando ou superando categorias usuais. Por exemplo, a instalação com relação à escultura, ou o objeto com relação à pintura, etc. Casos como esses mostram que os limites dentro da arte são móveis e não muito definidos. Mostram também o quanto é importante a existência de critérios conceituais para fazer essas distinções.

Weitz faz também uma distinção entre um conceito descritivo e um conceito avaliativo, ou apreciativo da arte. O uso descritivo não seria tão problemático, diz ele, uma vez que é apenas uma questão de estabelecer critérios para que possamos reconhecer uma obra quando vemos uma. Se algum objeto novo apresenta alguma característica aparente que podemos comparar com a de algum outro objeto já reconhecido como arte, podemos aplicar a ele o mesmo estatuto. Isso não seria exatamente um problema, mesmo porque alguma coisa ser considerada arte não implica que é boa arte, ou mesmo, uma “obra prima”.

O problema, diz Weitz é exatamente com o uso apreciativo. Muitas vezes, “isto é uma obra de arte” é usado como sinônimo de “isto é uma ‘verdadeira’ obra de arte” ou “é assim que a arte deve ser”. As definições de arte tornam-se recomendações para o modo como a arte *deve*

ser feita, e então aqueles critérios apontados pelos teóricos que ele criticou como não sendo definições válidas de arte podem acabar servindo como critérios avaliativos, pois mostrariam características das obras de arte que fazemos bem em notar, e também em elogiar.

Assim, se, por um lado, a proposta de Weitz teve um efeito libertador sobre pelo menos uma parte dos teóricos da estética analítica, que abandonaram a tarefa de descobrir a essência da arte, por outro lado, despertou em vários outros o desejo de construir um tipo alternativo de definição que pudesse superar essas dificuldades.

Entre estes filósofos está Arthur Danto, que em 1964 escreveu um artigo intitulado “O mundo da arte”. Nele Danto defende que é possível dar uma definição da arte capaz de subtrair-se às vicissitudes da história e à pluralidade das obras reconhecidas como arte e ao mesmo tempo captar a essência da arte. Paradoxalmente, essa tese, depois reformulada e ampliada em vários livros, combina o historicismo de Hegel com um outro aspecto da teoria dos jogos de linguagem do mesmo Wittgenstein das *Investigações Filosóficas*. Este outro aspecto é o conceito de forma de vida, que está intrinsecamente ligado aos dois que já mencionamos.

Existem várias interpretações deste conceito, apesar de ele ter pouquíssimas ocorrências na obra de Wittgenstein e ser de fundamental importância na segunda fase da sua obra. Em linhas gerais, este conceito aparece sempre vinculado ao conceito de jogo de linguagem. Forma de vida pode significar, entre outras coisas, o conjunto de ações que acompanha um jogo de linguagem ou que constitui uma linguagem, mas pode significar mais amplamente o conjunto de condições sociais ou culturais que produz e sustenta uma linguagem.

De fato, ao mesmo tempo em que Wittgenstein afirma que a linguagem não pode ser definida de uma forma única, que existem inúmeros jogos de linguagem ligados por semelhanças de família, o que levaria a uma espécie de relativismo semântico, pois as palavras tem seu significado alterado ao serem usadas em jogos diferentes, ele também afirma que cada um destes jogos de linguagem está ancorado em uma forma de vida, e é esta que, em última instância, sustenta o sentido de um jogo de linguagem de modo mais ou menos determinado. Wittgenstein define assim a relação entre jogo de linguagem e forma de vida: “O termo *jogo de linguagem* deve aqui salientar que o falar da linguagem é parte de uma atividade ou de uma forma de vida” (§ 23, *IF*). Ao mesmo tempo em que mostrar compreensão de um jogo de linguagem implica ser capaz de explicar o modo como usamos certas palavras, as explicações têm um fim quan-

do dizemos: “É assim que fazemos”.⁶ Quer dizer, na nossa forma de vida é *assim* que agimos. O conceito de forma de vida é essencial para conectar a linguagem às nossas ações, à nossa vida orgânica, social, cultural e histórica.

II

Em que sentido o historicismo de Hegel pode ser combinado com o pragmatismo de Wittgenstein? Um dos aspectos mais importantes da teoria de Danto é a sua tese do fim da arte, uma reformulação da tese hegeliana dos *Cursos de Estética*.⁷ O fim da arte pode ser entendido como o fim da história da arte. De acordo com Danto, a história da arte acaba com o fim da idéia de superação, presente no desenvolvimento da arte até o modernismo. Danto divide a história da arte em dois grandes períodos: a *Era da Imitação* e a *Era dos Manifestos*. Na primeira, os artistas estavam empenhados na tarefa de buscar sempre uma melhor representação da realidade dentro daquilo que ele chama de estilo mimético. Os diversos estilos do período se sucedem no tempo: *Renascimento, Maneirismo, Barroco, Rococó, Neo-classicismo e Romantismo*, cada um deles pretendendo superar o anterior no sentido de apresentar um retrato mais fiel do mundo. No Modernismo, cada movimento, coexistindo no tempo, deixava claro, através dos seus manifestos, que os outros estavam ultrapassados e que a forma de arte que este defendia era a única arte “verdadeira”. A idéia de superação é claramente hegeliana e está profundamente conectada com as palavras do historiador da arte Wölfflin, citada por Danto várias vezes: “Mesmo o talento mais original não pode avançar além de certos limites que são fixados para ele já no momento de seu nascimento. Nem tudo é possível em todos os tempos, e certos pensamentos só podem ser pensados em certos estágios do desenvolvimento”. Na era da história da arte, portanto, a arte está sempre ligada ao mundo que a produz e o artista não pode escapar de tratar dos problemas da arte e da vida de seu tempo. Danto diz, na

6 Compreender uma linguagem é ser capaz de explicar a regra que governa o jogo de linguagem. Mas não há uma justificação última para o emprego de determinadas palavras. Portanto, “se esgotei todas as justificações, então atingi a rocha dura e minha pá entortou. Estou então inclinado a dizer: ‘é assim que eu ajo’”. Wittgenstein, *Idem*, § 217.

7 Ver Hegel, G. W. F. *Cursos de Estética. Introdução*, p. 35.

Transfiguração do Lugar-comum, que o que o artista expressa é uma visão de mundo, mas não apenas uma visão pessoal, e sim a visão de uma época⁸.

Como a história da arte acabou em 1964, com a *Brillo Box* de Andy Warhol, Danto reformula a sua tese dizendo que a arte se relaciona agora não com um momento histórico, mas com uma forma de vida. Dito de outra forma: na arte histórica, a arte está sempre conectada a um período histórico de uma determinada sociedade e sua evolução não ultrapassa o desenvolvimento social. Na arte pós-histórica não há mais a idéia de evolução na arte porque o seu objetivo (autoconsciência) foi alcançado, mas a arte permanece conectada a *um mundo* que a produz. Para designar esse mundo, Danto usa o conceito de forma de vida. Isto porque, apesar de definir a arte em termos de sua história, Danto não está simplesmente fornecendo uma definição para a arte de hoje. De fato, sua teoria é muito mais ambiciosa e pretende estabelecer uma definição que não seja ameaçada por transformações históricas. Danto se considera ao mesmo tempo um historicista e um essencialista com relação à possibilidade de definir a arte. De um modo muito engenhoso, Danto encontra essa definição na própria história e apresenta a história recente da arte como um desenvolvimento na direção da “compreensão de sua própria essência histórica”.⁹ A expressão “essência histórica” é uma expressão estranha. Os discursos filosóficos que buscam a “essência” buscam o que é imutável e, a não ser que Danto queira se comprometer com a metafísica hegeliana, o que ele definitivamente não faz, esta é uma expressão contraditória. Não obstante, considero a tese sobre o fim da história da arte profundamente esclarecedora sobre a condição da arte atual.¹⁰

Teria sido Warhol quem, tendo Duchamp como precursor, demonstrou que agora podemos finalmente compreender e aceitar que todas as formas de arte são válidas¹¹. Ele teria mos-

8 Na verdade, isso é o que sustenta o conceito de estilo, como aquilo que nos permite reconhecer um trabalho como sendo de um determinado artista ou período. A história da arte é entendida aqui no mesmo sentido de autores clássicos como Panofsky, Argan e Francastel: a arte não como mera produção de obras destinadas à diversão ou ao lazer, mas como expressão de uma cultura, de uma civilização, de uma sociedade.

9 Danto, A. *The philosophical disenfranchisement of art*, p. 204 et. seq.

10 Sobre a idéia de fim da arte na filosofia de Danto ver meu artigo “A estética na filosofia da arte de Arthur Danto”, *Artefilosofia*, v. 5, p. 87-95, 2008.

11 Ver Danto, A. “O filósofo como Andy Warhol”. p. 98-115. Warhol, assim como Duchamp, era um exímio

trado que não há mais um imperativo histórico para fazer arte de uma determinada forma, assim como não existem mais os limites da história. Também não existem mais as exigências do talento específico do artista como saber desenhar, ou pintar, ou tocar, etc. Vivemos numa época de extrema liberdade, como Hegel teria profetizado: agora tudo pode ser arte e todos podem ser artistas. Só uma coisa não nos é permitida, porque é impossível: expressar uma forma de vida que não é a nossa. Não existem mais os limites da história, mas existem os limites da *nossa* forma de vida¹².

III

Nas *Investigações filosóficas* Wittgenstein diz que a linguagem não tem uma essência no sentido platônico. Não se deve perguntar *o que* é a linguagem, mas observar como a linguagem

pintor e desenhista. Isto não o impediu de apresentar trabalhos como “Pinte com números”, uma série de desenhos na linha “faça você mesmo” e também de se apropriar de fotografias de revistas na sua famosa série de serigrafias de personalidades famosas como Marilyn Monroe, Che Guevara e outros. O que é interessante nesses retratos é que Warhol não está dizendo: é assim que eu vejo Marilyn, mas, é assim que o público a vê. Isso nos torna conscientes de que o que vemos é a sua *imagem*.

12 Essa afirmação é uma resposta de Danto a uma leitora que pergunta por que ela não poderia pintar como Rembrandt. Danto diz que é anacrônico um artista de hoje se expressar como um artista de outra época, principalmente no caso da pintura, uma arte na qual a questão da mimese estaria completamente superada. Ele admite que “a arte historicamente circunscrita é capaz de mensagens historicamente transcendentas”. Ou seja, a mensagem de Rembrandt ultrapassa seu momento histórico e expressa um sentido que também “nos diz respeito”. Mas, se quisermos expressar agora o que Rembrandt expressou, temos de fazê-lo por meios adequados ao nosso tempo. Ver *Após o fim da arte*, cap 7, p. 233. Este debate torna-se muito interessante se pensarmos na discussão em torno da interpretação do conceito de forma de vida no singular e no plural. Ver Garver, N. *This complicated form of life*. Chicago: Open Court Publishing Company, 1994. O argumento de Garver é que existe apenas uma forma de vida, a vida humana, assim como existe só uma linguagem, a linguagem humana. Como uma espécie de linguagem universal, a arte pode expressar sentidos “universais”, e podemos compreender, da nossa forma, é claro, obras de arte de culturas ou épocas bastante diferentes da nossa. Como diz Hegel, “nada do que é humano nos é alheio”. Este debate ganha importância adicional no contexto atual, de arte chamada de internacional, que pode ser exemplificada pelo rap: formas de arte que são praticadas de modo muito parecido em todos os lugares do planeta. De certa forma, o livro de Danto, *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, tenta dar conta desse aspecto da arte atual, remetendo novamente a Hegel, que dizia que a história era a história do ocidente, que a África e a América, por exemplo, estavam fora dos limites da história. Se pensarmos na “nossa” história da arte, vemos que até a década de 50 ela se desenvol-

funciona em seus contextos pragmáticos. No § 66, ele diz “não pense, mas veja”. Danto comenta esta frase na *Transfiguração do lugar-comum*.¹³ Ele diz que o que os wittgensteinianos defendem é que o estatuto de arte deve ser aplicado de forma indutiva, não conceitualizada, e é assim que ele interpreta o funcionamento dos “critérios de reconhecimento” de Weitz, como uma comparação entre propriedades aparentes no sentido de que ao ter em mente várias propriedades que as obras de arte geralmente possuem eu posso afirmar que um objeto que possua algumas dessas propriedades também é uma obra de arte. E, de fato, parece que é isso que Weitz está dizendo. Embora fale do uso do conceito, ele está sempre enfatizando que este uso é guiado pelas propriedades aparentes do objeto. Danto não pode aceitar isso, pois, na sua visão, a teoria da arte desempenha um papel fundamental na fruição das obras de arte. Em várias passagens, ele diz que não se pode diferenciar uma obra de arte de um mero objeto real “simplesmente olhando”. O caso da *Brillo Box* é exemplar neste sentido: pois a obra de arte e o produto do supermercado são visualmente idênticos. É preciso, diz Danto, uma *teoria* para separar o que é arte do que não é.

Mas essa interpretação que Danto faz do texto de Wittgenstein não é correta. Para compreender a afirmação do § 66 devemos compará-la ao § 123, onde ele fala da visão panorâmica. “Não pense, mas veja” quer dizer: não tente descobrir a essência como um conjunto de propriedades suficientes e necessárias que estão ocultas e que devem ser trazidas à luz para a correta compreensão da coisa. Ao contrário, veja como as palavras são usadas nos contextos onde elas têm significado. Observe como elas têm seus sentidos alterados em diferentes situações. Nossa compreensão do conceito é ampliada quanto mais perspicua for a nossa visão. Quanto mais ocorrências de um conceito temos observado, maior é a nossa compreensão do seu significado. É fácil ver o quanto isto funciona no caso da arte. Mas talvez a má compreensão de Danto tenha a ver com uma certa ambigüidade no texto de Wittgenstein¹⁴. De fato, o conceito de semelhança de família leva a pensar em semelhanças entre objetos, pois fala das semelhanças visíveis entre

veu somente nos países chamados “ocidentais”, na Europa e na América do Norte. A partir da década de 60, no entanto, a arte, agora chamada de “arte contemporânea”, é feita do mesmo modo em todos os continentes.

13 Danto, A. *A transfiguração do lugar-comum*. Cap. 3, p. 104.

14 Danto chega a afirmar que o conceito é auto-contraditório, pois os membros de uma família têm semelhanças fenotípicas que são baseadas nos genes que os membros de uma família têm em comum. Ver Danto, A. *A transfiguração do lugar-comum*, p. 105.

os membros de uma família, como cor dos olhos, cabelos, etc. Mas, se refletimos melhor, vemos que não pode ser isso, pois a teoria do significado das *Investigações* é uma teoria que afirma que o significado de uma expressão é o uso e não um objeto.¹⁵

É preciso não esquecer também que o conceito de semelhança de família está profundamente articulado com o de jogo de linguagem. A teoria da linguagem das *Investigações* é uma teoria que afirma que a linguagem é ação e não representação. Ou melhor, representar e descrever são apenas alguns dos modos de *usar* a linguagem. Nesta teoria não é possível distinguir entre a linguagem e a ação que ela realiza. A linguagem está imersa na forma de vida. Por outro lado, Wittgenstein não parece estar escrevendo para orientar o falante de uma língua a usar corretamente as palavras. Muito provavelmente, Wittgenstein diria que os falantes da língua sabem como usar a palavra arte. O que é preciso é curar os filósofos da idéia de que é preciso definir um conceito para usá-lo corretamente, ou de que a tarefa da filosofia é fornecer conceitos completamente definidos¹⁶. Não é preciso, para usar corretamente um conceito, defini-lo completamente. Assim como eu posso me referir a uma pessoa usando seu nome sem conhecê-la completamente, eu posso usar um conceito sem conhecer todas as suas especificações.¹⁷

É em outro texto de Wittgenstein que vamos encontrar a tese de que a linguagem tem uma essência e que essa essência é a descrição da realidade. Na teoria do *Tractatus logico-philosophicus* a linguagem e a realidade espelham-se mutuamente. Aqui aparece uma profunda discordância entre Danto e o Wittgenstein das *Investigações* e uma aproximação dele com as teses do primeiro Wittgenstein. Talvez isso permita compreender melhor o que Danto quer dizer com uma definição essencialista da arte. Na visão de Danto, toda arte é representação, não só no sentido da imitação, como era na arte tradicional, mas também no sentido mais amplo de representação simbólica ou metafórica. No Capítulo 3 da *Tranfiguração*, ele diz que o conceito de arte, assim como o de linguagem, só pode surgir em culturas onde a distinção entre aparência e

15 Por isso mesmo, as *Investigações filosóficas* começam com uma crítica à “visão agostiniana da linguagem”, que, segundo Wittgenstein, é uma teoria que leva a pensar sempre nos significados das palavras como sendo os objetos que elas representam.

16 Que um conceito deve ser completamente definido era uma exigência de Frege, que Wittgenstein critica no § 71.

17 Wittgenstein, L. *Investigações filosóficas*, §§ 79 e ss

realidade já tinha sido feita. É uma tese capital da teoria de Danto de que a arte é oposta à realidade. A realidade é aquilo que a arte, como a linguagem, representa. Uma obra de arte *diz* algo sobre o mundo e deve ser, portanto, ontologicamente distinta do que ela representa. Em outras palavras, toda a arte é simbólica, e se, por um lado, qualquer coisa pode ser um símbolo de qualquer coisa, por outro, o símbolo não pode ser ao mesmo tempo aquilo que simboliza, ou então, dito de outro modo, o estatuto ontológico de uma coisa enquanto símbolo é diferente de uma coisa enquanto mera coisa. Isto constitui o cerne da teoria da *Transfiguração do lugar-comum*: é porque se tornam símbolos artísticos que meras coisas passam para a condição de obras arte.

De fato, de que tudo *possa* ser arte, não se segue que qualquer coisa o seja efetivamente. E nem que não existam mais diferenças entre obras de arte e meros objetos reais. Na definição “essencialista” de Danto, as obras de arte são “significados incorporados”. Reformulando a tese hegeliana a respeito da arte, ele diz das obras de arte que 1) *são sempre sobre alguma coisa, têm conteúdo semântico*; 2) *projetam um ponto de vista ou atitude sobre aquilo que são sobre*; 3) *projetam este ponto de vista por meio de elipses retóricas/metáforas*; 4) *requerem uma interpretação que é constitutiva da sua identidade (artística)*; 5) *e, finalmente, esta interpretação é historicamente localizada num mundo da arte pertinente*¹⁸. O que chama atenção nesta definição é que ela não aponta para nenhuma característica “interna” às obras arte, salvo o item 3, que diz que o conteúdo da arte é apresentado de forma metafórica.¹⁹ Na verdade, é por ser apresentado *dentro* de um mundo da arte que um objeto qualquer pode ganhar o estatuto de arte. Danto define assim a noção de *mundo da arte*: “Ver qualquer coisa como arte requer uma coisa que o olho não pode discernir (*descry*) – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte”.²⁰ É importante observar que o que permite atribuir o estatuto de arte a um objeto não são propriedades aparentes do objeto, mas as relações deste com o mundo da arte. Quer dizer, se não há nada específico para ver *na* obra, há muito que ver em torno dela. Ora, este mundo é principalmente o mundo histórico da arte. Ou seja, o contexto onde a obra foi produzida.

18 Ver Aita, V. “Arthur Danto: Narratividade histórica da arte sub specie aeternitatis ou a arte sob o olhar do filósofo”. p. 155

19 Ver Danto, A. *A transfiguração do lugar-comum*, cap 7. Metáfora, retórica, expressão e estilo são características comumente encontradas nas obras de arte, mas obviamente não são exclusivas das obras de arte.

20 Danto, A. “O mundo da arte”. p. 20.

IV

Onde estaria então o impasse entre Weitz e Danto? Ambos interpretam erroneamente semelhanças de família como semelhanças entre propriedades de objetos.²¹ Ambos concordam que uma definição deveria fornecer critérios necessários e suficientes. Mas enquanto Weitz apenas reconhece que essas propriedades não podem ser encontradas nos objetos e que isso inviabiliza uma definição, Danto aponta não para propriedades intrínsecas dos objetos, mas para as relações da obra com o contexto. Poderíamos perguntar, então, em que sentido isto é uma definição. Qual é vantagem de uma definição de arte que faz referência às transformações históricas e às diferenças culturais? O que Danto quer dizer então quando diz que a arte tem uma essência, se a essência não pode ser encontrada no objeto?

A tese essencialista de Danto tem algo em comum com uma crítica feita por Mandelbaum a Weitz e a Wittgenstein²². A crítica de Mandelbaum consiste em dizer que eles se concentraram apenas em qualidades *aparentes* dos jogos ou das obras e não levaram em conta os seus aspectos relacionais. Como características aparentes, Mandelbaum toma aspectos fáceis de perceber, como um jogo usar uma bola, uma pintura ter uma composição triangular, uma tragédia relatar uma má sorte, etc. Ele conclui: se deixarmos de lado esses aspectos, poderemos perceber que, por exemplo, os jogos têm a capacidade “de suscitar um vivo interesse entre os participantes ou os espectadores”. Em outras palavras, o que Mandelbaum quer dizer é que não devemos olhar só para o objeto, mas tentar perceber a relação que ele cria com, por exemplo, o público e aí poderíamos encontrar a essência da arte. A crítica de Mandelbaum quase acerta o alvo, mas há pelo menos dois erros na sua argumentação. Primeiro, ele parte do princípio de que as reações do público, como qualquer outra relação da obra com o contexto, não são aparentes. Ora, como poderíamos perceber algo que não é aparente? E depois, o exemplo de Mandelbaum de que os jogos têm a propriedade de provocar um vivo interesse no público é fraquíssimo, pois muitos jogos podem ser extremamente maçantes. Em segundo lugar, qual é a vantagem de desistir de procurar uma característica essencial na obra e procurá-la nas relações que ela cria? Wittgenstein elaborou a analogia entre conceitos e jogos exatamente para mostrar que eles não *podem*

21 Ver acima, nota 13.

22 Mandelbaum, M. “Family resemblances and generalization concerning the arts”. p. 139.

ser definidos de uma forma única, e o seu argumento mostrando que conceitos empíricos, como ciência, arte, religião, são todos conceitos abertos não foi refutado. Por outro lado, todos estes autores são vítimas da própria confusão entre ver e perceber, no sentido em que para eles as propriedades relacionais não são visíveis, como se ao olhar para uma obra não fosse também aparente e perceptível a relação que ela cria com o espaço e o público. Aliás, foi um mérito da arte contemporânea, não só da *pop*, mas também do *minimalismo*, o de ter ampliado o campo visual da arte. Agora podemos ver que a obra não pode ser vista de forma isolada, pois ela agrega o espaço em torno dela para se constituir como obra.²³

Podemos dizer então que, embora Danto tenha uma preocupação em definir a arte a partir das propriedades que a obra deve possuir, mesmo que sejam propriedades relacionais, sua teoria aponta para uma definição da arte como uma instituição cultural.²⁴ Como diria Wittgenstein, é uma tendência de um velho modo de pensar tentar definir a arte a partir das propriedades das obras, sendo a artisticidade algo que estaria apenas nos objetos, como de fato estão as propriedades estéticas. No entanto, Duchamp mostrou que a arte não está só nas obras, mas que ela é um *sistema* de produção e circulação de objetos, no qual interagem também o artista e o público. Mostrou também que, no Ocidente, essa relação é também mediada pela teoria. Ao dissociar o artístico do estético, ele nos fez ver o aspecto institucional da arte.²⁵ Assim, enquanto

23 Esta é uma tese amplamente desenvolvida por Alberto Tassinari em seu livro *O espaço moderno*. Também é interessante ler o modo com Danto descreve sua visita à exposição da *Brillo Box* de Andy Warhol, em 1964: “A *Stable Gallery* ficava na Rua 74 leste, precisamente à esquerda da Madison Avenue. Entrava-se pelo saguão de uma luxuosa *town house* que, desde então, foi incorporada ao *Whitney Museum*, servindo atualmente de entrada lateral do museu. De qualquer modo, subia-se uma pequena escada, entrava-se no elegante saguão com ladrilhos pretos e brancos e, ao chegar na galeria, era como se estivesse entrando em um supermercado, com todas aquelas caixas empilhadas. Na verdade, a discrepância entre a galeria e a obra era como um sonho surrealista. Isso teve um grande impacto sobre mim”. In: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/entrevistas/danto>. Acesso 02/10/2008.

24 Dizer que a arte é uma instituição não remete apenas às instituições oficiais, como museus e escolas. Significa dizer, de modo mais amplo, que a arte é uma prática social, um tipo de relação entre o artista e público, através de um objeto e mediada por uma tradição. Essa visão da arte é muito bem desenvolvida por George Dickie, na sua Teoria Institucional da arte. Ver dele: *The art circle: a theory of art*. Chicago Spectrum Press. 1997. Ver também meu: “A Teoria Institucional e a definição da arte”, no prelo.

25 A meu ver, nenhum trabalho expressa melhor essa idéia quanto o 4:33 de John Cage. Na versão para

o estético pertence ao objeto, ou à relação entre o sujeito e o objeto, a arte é um dos subsistemas da cultura, como a religião, a ciência, a filosofia, etc. Talvez pudéssemos dizer que quando os filósofos tentaram definir a arte a partir da obra de arte, eles estavam à procura das propriedades estéticas, aquelas que nos impressionam a ponto de dizermos: isto é arte!²⁶

Na definição da arte de Danto exposta acima, a exigência de ser um conteúdo incorporado (*embodied meaning*) seria a condição necessária, e a exigência de estar inserida dentro de um mundo da arte, a condição suficiente. Assim, o fundamental aqui é justamente o conceito de “mundo da arte”. Este é um conceito pragmático, o mundo da arte é a instituição arte, e o que constitui este mundo é a teoria e a história da arte. Os objetos que estão dentro deste mundo são aqueles que chamamos de obras de arte. Sua permanência dentro deste mundo é processual e provisória. Poderíamos dizer também que a Arte enquanto instituição é algo que pertence à nossa forma de vida. À forma de vida humana, pois todas as sociedades realizam atividades comparáveis às que nós chamamos de arte, embora nem todas produzam história e ou teoria da arte. Todos nós fazemos parte do mundo da arte, mesmo que ele tenha, como diz Danto a respeito de Vasari e Greenberg, seus narradores privilegiados.

orquestra, disponível na internet, podemos ver que, na ausência da música, todo o sistema da arte se faz visível. <http://www.youtube.com/watch?v=hUJagb7hL0E>.

26 Em *Após o fim da arte*, Danto diz que o fim da arte é também o fim da era da estética, o fim de *um* critério visual para que alguma coisa possa ser considerada uma obra de arte. Na *Era da Imitação* o critério era a fidelidade de representação e na *Era da Ideologia*, como Danto chama o *Modernismo*, era a percepção da forma. Na arte contemporânea, não existe mais nenhum critério deste tipo, pois qualquer coisa *pode* ser transfigurada em obra de arte.

RESUMO

Este artigo apresenta uma análise da disputa entre Arthur Danto e Morris Weitz a respeito da possibilidade de definir a essência da arte. Weitz, um dos primeiros filósofos analíticos a tratar do tema da arte, colocou a questão em termos wittgensteinianos, e concluiu, a partir da sua interpretação dos conceitos de jogos de linguagem e de semelhanças de família, a impossibilidade de definir “arte”. Danto, apesar de concordar com a interpretação de Weitz, defende que é possível, sim, definir o conceito arte. Como há uma concordância entre Weitz e Danto com relação à interpretação desses conceitos, o artigo pretende explicar como puderam chegar a conclusões opostas, confrontando-os com as teses das Investigações Filosóficas de Wittgenstein. O objetivo é mostrar que ambas as interpretações do texto de Wittgenstein estão erradas, que a oposição entre eles é apenas aparente e, finalmente, que a teoria da arte de Danto é mais ampla, complexa e coerente, apesar de algumas inconsistências.

Palavras chave: Definição da arte, jogos de linguagem, semelhanças de família, forma de vida.

ABSTRACT

This article presents an analysis of the dispute between Arthur Danto and Morris Weitz about the possibility of defining the essence of art. Weitz, an early analytic philosopher working on the topic of art, put it in wittgensteinian terms and concluded, from his interpretation of language games and family resemblances, that it is impossible to define “art.” Danto, in spite of agreeing with the interpretation of Weitz, argues that it is possible to define the concept of art. As there is a correlation between Weitz and Danto regarding the interpretation of these concepts, the article aims to explain how they managed to reach the opposite conclusions, confronting them with the theories of Wittgenstein’s Philosophical Investigations. The goal is to show that both interpretations of Wittgenstein’s text are wrong, that the opposition between them is only apparent, and finally that Danto’s theory of art is broader, more complex and coherent than Weitz’s, despite its inconsistencies.

Keywords: Definition of art, language games, family resemblance, form of life.

Bibliografia

- Aita, V. “ Arthur Danto: Narratividade histórica da arte sub specie aeternitatis ou a arte sob o olhar do filósofo”. Revista *Ars*. n. 1. ECA-USP. pp. 145-159. 2003
- Danto, A. 1964. “O mundo da arte”. Trad. Rodrigo Duarte. *Artefilosofia*. n 1. UFOP. 2006.
- _____. 1981. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac & Naify. 2005
- _____. 1984. Artworks as real things. *Theoria*. pp-1-17
- _____. 1996. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. SP:Odysseus-Edusp, 2006
- _____. 2001. O filósofo como Andy Warhol. *Ars*, ECA-USP. n 4, p. 98-115, 2004.
- Dickie, G. 1973. “Définir l’art”. In: Genette, G. *Esthétique et poétique*. Paris: éd. du seuil, p. 9-32, 1992.
- Mandelbaun, M. Family resemblances and generalization concerning the arts. In: Dickie, G & Sclafani, R & Roblin, R. (eds). 1989. *Aesthetics: a critical anthology*. NY: St Martin’s Press. pp- 138-151.
- Hegel, G. W. F. 2001. *Cursos de Estética*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP.
- Ramme, N. “A estética na filosofia da arte de Arthur Danto”. *Artefilosofia*. n 5. UFOP. 2008.
- Tassinari, A. *O espaço moderno*. Cosac & Naify, 2001
- Weitz, M. 1957. O papel da teoria em estética. In: D’Orey, C. (org) *O que é Arte?* Lisboa: Dinalivro. 2007. pp. 61-78. Publicado originalmente em *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15.I, pp. 27-35.
- Wittgenstein, L. 1936-1949. *Investigações Filosóficas*. Col. Os Pensadores. 1989.