

Definir ou não definir arte: objeções à tese da impossibilidade da definição de arte e perspectivas teóricas após Morris Weitz¹

Artigo inédito

palavras-chave:
teoria da arte; definição de arte;
semelhança de família; arte
contemporânea

keywords:
art theory; definition of
art; family resemblance;
contemporary art

To define art or not: objections to the thesis on the impossibility of defining art and the theoretical perspectives after Morris Weitz.

Este artigo trata da proposta apresentada por Morris Weitz de que não é possível definir arte em termos de condições necessárias e suficientes. Ele sustenta que as teorias em estética, ao buscarem uma definição que capture a essência da arte, tentam definir o que não pode ser definido. Este artigo mostra que o argumento de Weitz – centrado no uso do conceito de arte como “conceito aberto” e na análise da extensão do termo “arte” – é refutável por objeções que envolvem a noção de “semelhança de família”. Além disso, aponta-se duas perspectivas para o debate sobre a possibilidade de definir arte: uma que retoma a posição de Weitz e outra que propõe definições nos termos negados por ele.

This paper analyzes Morris Weitz’s claim that art cannot possibly be defined in terms of necessary and sufficient conditions. Weitz argues that aesthetic theories, since they seek a definition that captures the essence of art, attempt to define what cannot be defined. This paper demonstrates that Weitz’s argument, which is centered on the use of the concept of art as an open concept and on the analysis of the extension of the term “art,” is refuted by objections that involve the notion of family resemblance. In addition, this paper points out two perspectives regarding the debate as to whether art can be defined: one that retakes Weitz’s position, and another that proposes definitions in terms denied by him.

1. Este artigo foi escrito em parte durante pesquisa realizada com financiamento da CAPES.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil.

Definir ou não definir arte: objeções à tese da impossibilidade da definição de arte e perspectivas teóricas após Morris Weitz

A natureza da arte pode ser formulada em uma definição? Ao responder à essa questão, Morris Weitz, em “The role of theory in aesthetics”, escrito em 1956, questiona a possibilidade de uma definição de arte². Por definição de arte, Weitz refere-se à afirmação de propriedades comuns às obras de arte, em termos de condições necessárias e conjuntamente suficientes para que algo seja arte³. Segundo Weitz, as teorias da estética têm buscado condições que expressem a natureza da arte por meio de uma definição. Em sua perspectiva, essa busca fez as teorias fracassarem porque, para ele, não existem condições necessárias e suficientes que algo deva satisfazer para que seja arte. Desse modo, para Weitz, a busca por uma definição que expresse a natureza da arte não é relevante, mas sim a elucidação do conceito de arte.

Weitz exerceu grande influência no debate em estética e filosofia da arte durante toda a segunda metade do século XX. Por um lado, filósofos empreenderam tentativas de apresentar objeções à proposta da impossibilidade da definição de arte. Por outro, buscaram oferecer definições de arte em termos de condições necessárias e suficientes (ou ao menos necessárias) que apanhassem a essência ou natureza da arte⁴.

A abordagem de Weitz surge em um momento de incertezas no campo da teorização sobre arte. Se pensarmos na diversidade de obras de arte do período contemporâneo ao filósofo, podemos entender que as grandes teorias⁵ não davam mais conta de responder à extensão do que chamamos “arte” ou “obras de arte”⁶. Diante dos novos casos de arte, pareceu difícil encontrar uma propriedade comum a todos eles. Obras de arte pertencentes a novos movimentos ou simplesmente ao que hoje intitulamos de Fluxus, Novo Realismo, Pop Art, Minimalismo, Arte Conceitual, entre outros, se tornaram exemplos emblemáticos do problema da definição de arte⁷. O que pensar a respeito de obras como o *Desenho de De Kooning apagado* (1953), um desenho do renomado pintor expressionista Willem De Kooning literalmente apagado por Robert Rauschenberg, ou *Monogram* (1955), outra obra de Rauschenberg, composta por uma cabra empalhada, um pneu de carro, madeira e colagens? Ou ainda sobre as obras de Yves Klein, como *A sinfonia monotônica* (1949), composta por uma única nota, e a exposição “Le vide” (ou “O vazio”), de 1958, em que a galeria se encontrava vazia? O

2. WEITZ, Morris. The Role of Theory in Aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 15, n. 1, p. 27-35, Sep. 1956, p. 30. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/427491>>. Acesso em: 11 abr. 2016.

3. Por condição necessária para algo ser arte, entende-se aquela condição que tudo que for arte deve satisfazer. Por condição suficiente para algo ser arte, entende-se aquela condição que tudo o que satisfaz essa condição seja arte, isto é, basta satisfazê-la para ser arte. Por exemplo, ser grego é uma condição necessária para ser ateniense, mas não é uma condição suficiente, já que não basta ser grego para ser ateniense. Cf. BRANQUINHO, João (org.). *Enciclopédia de Termos Lógico-Filosóficos*. Lisboa: Gradiva, 2001, p. 159-160.

4. “Essência” e “natureza” da arte são usados indistintamente por Weitz e desta forma serão utilizados neste artigo.

5. Por exemplo, as teorias formalista e a da expressão da emoção, para citar duas daquelas que Weitz discute.

6. A extensão de um termo é a classe de coisas às quais ele se aplica.

7. A maioria das obras agrupadas nos movimentos citados surgiu após 1956, data em que Weitz escreve sobre a impossibilidade da definição. Mas já havia, na

debate sobre a definição de arte, após a década de 1950, teve como pano de fundo essa diversidade na produção artística.

Embora sua proposta tenha suscitado um intenso debate, Weitz não foi o único a negar a possibilidade de definições essencialistas de arte em sua época. Muitos filósofos contemporâneos a Weitz foram influenciados por Ludwig Wittgenstein e sua obra *Investigações filosóficas*⁸, publicada em 1953. Partindo das ideias de Wittgenstein, alguns filósofos argumentaram que fazemos a identificação de objetos e nos referimos às coisas sem sabermos suas essências ou definições⁹. A defesa da impossibilidade da definição de arte foi a posição predominante nas elaborações teóricas sobre o tema por cerca de dez anos – entre as décadas de 1950 e 1960 – sendo contestada nas décadas seguintes. Mas, mesmo que essa posição tenha sido contestada, ela é retomada em algumas elaborações teóricas recentes¹⁰.

Neste artigo analiso a tese de Weitz, a mais conhecida entre as elaborações que propuseram a impossibilidade de se definir arte. Apresento o problema da definição de arte; a defesa da arte como um conceito aberto; a identificação da arte por semelhanças de família (*family resemblances*). Em seguida, mostro algumas das principais objeções aos argumentos de Weitz: (1) a objeção de Noël Carroll em relação à ambiguidade no uso do conceito de arte¹¹; (2) a objeção de George Dickie, do regresso ao infinito gerado pelo recurso da semelhança entre obras de arte de um determinado período e obras de arte existentes anteriormente¹²; (3) outra objeção de Dickie, contra a negação da artefactualidade como condição necessária da arte; (4) a objeção de Maurice Mandelbaum, de que é possível que existam propriedades comuns aos objetos que não são manifestas perceptualmente¹³; (5) e, finalmente, a objeção de Arthur Danto, de que a Pop Art e o Fluxus oferecem casos de arte que compartilham as mesmas propriedades perceptuais com objetos que não são obras de arte¹⁴.

Defendo, então, que as objeções nos mostram que a semelhança de família não é um critério suficiente para reconhecermos e classificarmos a arte. Além disso, defendo que Weitz não nos dá boas razões para aceitar que a busca por definições de arte seja uma tarefa fadada ao fracasso. Por fim, aponto brevemente duas linhas da teorização sobre arte que surgiram após Weitz: uma per-

década de 1950, manifestações precursoras do que se tornaria a produção generalizada na década seguinte.

8. WITTGENSTEIN, Ludwig.
Investigações filosóficas.

Tradução José Carlos Bruni.
São Paulo: Nova Cultural, 1999.
(Coleção: Os Pensadores).

9. Walter Gallie (1948, 1956), John Passmore (1951), Paul Ziff (1953) e William Kennick (1958) também defenderam que a arte não pode ser definida e que a arte não possui uma essência. Cf. DAVIES, Stephen. Weitz: Aesthetic Anti-Essentialism. In: LAMARQUE, Peter (org.). **Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition.** Oxford: Blackwell, 2005, p. 63-68.

10. Cabe aqui observar que a posição sobre a impossibilidade da definição de arte nem sempre foi defendida a partir de Wittgenstein. Por esse motivo, o foco deste artigo não será a análise dos escritos deste filósofo.

11. Cf. CARROLL, Noël.
Philosophy of Art. London: Routledge, 1999.

12. Cf. DICKIE, George. **El círculo del arte.** Trad. Sixto J. Castro. Barcelona: Paidós Ibérica, 2005.

13. Cf. MANDELBAUM, Maurice.
Family Resemblances and Generalization concerning the Arts. **American Philosophical Quarterly**, v. 2, n. 3, Jul. 1965, p. 219-228.

Definir ou não definir arte: objeções à tese da impossibilidade da definição de arte e perspectivas teóricas após Morris Weitz

segue o projeto de definir arte; outra volta a defender a impossibilidade da definição de arte, retomando outro conceito utilizado por Wittgenstein: o de “agrupamento” (*cluster*). Esta última posição é a de Berys Gaut¹⁵, que defende existirem apenas condições disjuntivamente necessárias para um objeto ser parte da extensão do conceito de arte. Gaut apresenta uma lista de critérios que podem ser usados para identificar a arte, como alternativa às definições. Não é possível desenvolver, neste artigo, de forma mais detalhada esses dois projetos. Apresento essas duas linhas de teorização após Weitz apenas como perspectivas recentes para o debate sobre a possibilidade ou não de se definir arte.

O problema da definição de arte

Para Weitz, a teorização sobre arte, desde a antiguidade clássica, tem sido a tentativa de encontrar uma natureza da arte que possa ser formulada por meio de uma definição, capaz de especificar propriedades essenciais às obras de arte. Segundo o filósofo, as várias teorias desde Platão não nos aproximaram de uma solução para questão: “Qual é a natureza da arte?”. Ao contrário, essas teorias falharam no que se propuseram¹⁶.

Duas das grandes teorias analisadas por Weitz são a formalista e da expressão da emoção¹⁷. A teoria formalista da arte, que teve como seus principais defensores Clive Bell e Roger Fry, defende que a propriedade definidora da arte é a “forma significativa”. Segundo Weitz, a arte para os formalistas, é definida em termos de um conjunto de características formais da obra (linhas, cores, formas) que suscitam uma reação única. Desta maneira, a natureza da arte de acordo com a teoria formalista é “a singular combinação de certos elementos (os especificáveis como plásticos) nas suas relações”¹⁸. Por outro lado, para a teoria da arte como expressão da emoção, defendida por Leon Tolstoi e Curt Ducasse, a obra de arte se define como a expressão da emoção em um meio sensível e público¹⁹. Assim, cada teoria considera que a outra deixou algo essencial de fora e afirma que a correta característica definidora é aquilo que ela propõe.

Para Weitz, as grandes teorias falharam porque a “teoria estética é uma tentativa logicamente vã de se definir o que não pode

14. Cf. DANTO, Arthur. O mundo como armazém: Fluxus e a filosofia. In HENDRICKS, Jon [org.]. **O que é Fluxus? O que não é! O porquê.** (What's Fluxus? What's Not! Why). Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil; Detroit: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, 2002.

15. Cf. GAUT, Berys. The Cluster Account of Art. In: CARROLL, Noël [org.]. **Theories of Art Today.** Madison: University of Wisconsin, 2000.

16. WEITZ, Morris. Op. cit., p. 27.

17. Ibidem, p. 28-29.

18. Ibidem, p. 28, tradução minha.

19. O filósofo Robin George Collingwood foi um dos grandes defensores da arte como expressão dos sentimentos em *The Principles of Art* (1938). Embora ele não seja citado, é possível entender que as críticas de Weitz também se dirigem a Collingwood.

ser definido, de determinar as propriedades necessárias e suficientes daquilo que não possui tais propriedades”²⁰. Por esse motivo, para o filósofo, não só as teorias já elaboradas falharam como estão condenadas ao fracasso as teorias futuras que se proponham a encontrar uma essência da arte.

É importante notar que, para Weitz, a falha das grandes teorias não diminui o papel que elas têm para a avaliação da arte. Quando elas afirmam uma propriedade como definidora da arte, na verdade não apontam uma propriedade essencial e sim accidental. Isto acontece porque as grandes teorias tomam as propriedades de uma obra valorativamente, apontando uma característica como critério para afirmar que algo é “boa arte”. Deste modo, elas contribuem no reconhecimento de algo como obra de arte. Segundo Weitz, a análise do uso do conceito de arte mostra que o usamos de forma descritiva e valorativa, simultaneamente. Por exemplo, a expressão “isto é uma obra de arte” é usada valorativamente para elogiar uma obra e não para enunciar a razão pela qual a expressão é proferida. Assim, as grandes teorias nos mostram quais são as características importantes, valorativas, de determinadas obras de arte, sejam elas a forma ou a expressão da emoção²¹.

20. WEITZ, Morris. Op. cit., p. 30, tradução minha

21. Ibidem, p. 33.

A arte como um conceito aberto

Para Weitz, a questão “O que é arte?” deve ser substituída pela questão “Que tipo de conceito é arte?”, pois o problema central da filosofia consiste em explicar as “relações entre o emprego de certos tipos de conceitos e as condições sob as quais eles podem ser corretamente aplicados”²². Este modelo de descrição reivindicado por Weitz é o de Wittgenstein em *Investigações filosóficas*. A ilustração dada por Wittgenstein para a refutação do modelo de teorização filosófica da busca por definições é o exemplo de “jogo”. Para saber o que é um jogo, explica Weitz, a teorização filosófica tradicional tenta encontrar um conjunto de propriedades comuns a todos os jogos e, assim, tenta delimitar a classe à qual eles pertencem. No entanto, para Wittgenstein, essa teorização não consegue definir o que é um jogo. Mesmo assim, podemos saber o que é um jogo olhando para a extensão do termo “jogo”, como defendido por Wittgenstein na seguinte passagem:

22. Ibidem, p. 30, tradução minha.

Definir ou não definir arte: objeções à tese da impossibilidade da definição de arte e perspectivas teóricas após Morris Weitz

Tenho em mente os jogos de tabuleiro, os jogos de cartas, o jogo de bola, os jogos de combate, etc. O que é comum a todos estes? – Não diga: “*Tem que haver algo que lhes seja comum, do contrário não se chamariam ‘jogos’*” – *mas olhe e veja se há algo que seja comum a todos.* – Porque, quando olhá-los, você não verá algo que seria comum a *todos*, mas verá semelhanças, parentescos, aliás, uma boa quantidade deles²³.

Para Wittgenstein, podemos saber o que o conceito de jogo é sem termos uma definição dele, apenas observando uma teia de similaridades entre o que é designado pelo termo “jogo”. Se “olharmos” e “vermos” o que incluímos na extensão do termo “jogo”, não encontraremos uma única propriedade comum entre os variados tipos de jogos que possa ser uma propriedade definidora, mas apenas uma rede de semelhanças que torna possível reconhecer o que é um jogo. Alguns jogos compartilham entre si o número de jogadores, outros ainda o fato de serem de cartas, tabuleiro, e assim por diante. Estas semelhanças são chamadas de “semelhanças de família”. Assim como entre os membros de uma família, observamos que não há uma única característica comum a todos que possa definir quais são os membros da família, mas há várias características que se assemelham em uma rede de combinações. Cada dois objetos têm ao menos uma característica em comum, mas não há uma única característica comum a todos os objetos.

O exemplo dado por Wittgenstein serve para entendermos o que Weitz aplica ao conceito de arte. Segundo Weitz, a resposta à questão “O que é um jogo?” não é dada por uma definição a partir de condições necessárias e suficientes que tente apanhar a natureza do que se pretende definir. Da mesma forma que em relação aos jogos, podemos saber o que é a arte sem fazermos uso de uma definição. Neste sentido, Weitz afirma

O problema da natureza da arte é como o da natureza dos jogos, ao menos neste aspecto: se olharmos e vermos a que é que chamamos “arte”, também não iremos encontrar nenhuma propriedade comum – apenas redes de similaridades. Saber o que é arte não é apreender uma essência manifesta ou latente, mas ser capaz de reconhecer, descrever e explicar aquelas coisas a que chamamos “arte” em virtude destas similaridades²⁴.

23. WITTGENSTEIN, Ludwig. Op. Cit., p. 51, destaques do original.

24. WEITZ, Morris. Op. cit., p. 31. Tradução minha a partir de consultas às traduções de Célia Teixeira e Vítor Silva. No original: “The problem of the nature of art is like that of the nature of games, at least in these respects: If we actually look and see what it is that we call ‘art’, we will also find no common properties – only strands of similarities. Knowing what art is is not apprehending some manifest or latent essence but being able to recognize, describe, and explain those things we call ‘art’ in virtue of these similarities”.

A semelhança entre os conceitos de jogo e arte, para Weitz, é a “textura aberta” destes conceitos. De acordo com Weitz, “um conceito é aberto se as suas condições de aplicação são reajustáveis e corrigíveis”²⁵. Segundo o filósofo, quando analisamos os casos paradigmáticos de arte, conseguimos saber algumas condições sob as quais o conceito de arte é aplicado corretamente. Porém não podemos fechar esta lista de condições nem descrever todas elas, pois novas condições podem sempre surgir.

Segundo Weitz, por seu “caráter expansivo e aventureiro, suas sempre presentes mudanças e criações novas”²⁶, a arte é logicamente impossível de ser definida por um conjunto de propriedades comuns às obras de arte. Quando tentamos definir a arte a partir de condições necessárias e suficientes, segundo a tese da impossibilidade da definição, fechamos o conceito por tentarmos aplicar à arte um tratamento aplicado aos conceitos matemáticos²⁷. O conceito de arte, para Weitz, é como o de jogo: possui alguma indeterminação, por isso é um conceito aberto. Uma definição fecharia o conceito de arte e estipularia o alcance do seu uso. Assim, podemos compreender que, para Weitz, as definições não somente falham em capturar a natureza da arte, mas impõem limites ao seu caráter criativo.

Para Noël Carroll, o argumento de Weitz pode ser formulado como um *reductio ad absurdum* da perspectiva de que a arte pode ser definida²⁸. Consideremos a formulação que Carroll faz do argumento de Weitz:

- (1) A arte pode se expandir.
- (2) Portanto, a arte deve estar aberta à permanente possibilidade de mudança radical, expansão e inovação.
- (3) Se algo é arte, então deve estar aberto à permanente possibilidade de mudança radical, expansão e inovação.
- (4) Se algo está aberto à permanente possibilidade de mudança radical, expansão e inovação, então não pode ser definido.
- (5) Suponhamos que a arte possa ser definida.
- (6) Então, a arte não está aberta à permanente possibilidade de mudança radical, expansão e inovação.
- (7) Logo, a arte não é arte.

25. Ibidem, p. 31, tradução minha.

26. Ibidem, p. 32, tradução minha.

27. Por exemplo, um triângulo é polígono de três lados e esta definição não é corrigível ou reajustável.

28. CARROLL, Noël. Op. cit., p. 212.

O argumento de Weitz, segundo Carroll, nos leva a uma conclusão absurda e contraditória: “a arte não é arte”. Para nos livrarmos desta contradição, é preciso localizar a premissa falsa. Se deduzimos que a premissa falsa é (5), “suponhamos que a arte possa ser definida”, evitamos a conclusão expressa em (7), “a arte não é arte”. Carroll identifica, assim, a incompatibilidade do conceito de arte com a possibilidade de defini-la diagnosticada por Weitz.

Identificar a arte por “semelhança de família”

Para ilustrar a noção de conceito aberto de arte, Weitz utiliza como exemplos o que ele chama de “subconceitos”: o romance, a tragédia, a ópera etc. Para respondermos às questões “É *Rumo ao farol* de V. Woolf um romance?” e “É *Finnegan’s wake* de Joyce um romance?”²⁹, não fazemos uma análise das propriedades necessárias e suficientes dessas obras, segundo o filósofo. A resposta a estas questões é uma decisão sobre se as obras serão incluídas na classificação do que chamamos de “romance”. Esta decisão é tomada quando se examina as similaridades que as obras possuem com outras obras, já consideradas romances. Um crítico de literatura analisa se a nova obra é narrativa, se é ficcional, se possui diálogos entre os personagens e assim por diante. De acordo com Weitz, uma nova obra pode ser reconhecida por alguns aspectos e não por outros. Por exemplo, o novo romance pode ter algumas semelhanças com os romances A, B e C e não com D, E e F, ao mesmo tempo em que pode ter outros aspectos semelhantes a estes romances que não são compartilhados com aqueles. Destarte, a rede de similaridades entre as novas obras e as já conhecidas é como aquela proposta no exemplo dos jogos: serve para reconhecer a arte por semelhança de família.

Diante de novos casos de arte, cabe a escolha de alargar o conceito para incluí-los ou não. Assim, o conceito de arte pode ser ampliado para abranger um novo caso ou um novo subconceito ser criado, caso se julgue necessário. Por este motivo, Weitz defende que o conceito de arte é corrigível e reajustável. Weitz expõe como exemplo, que diante de novos casos de arte alguém poderia questionar: “É esta *collage* uma pintura ou não?” ou afirmar: “Isto não é uma escultura, é um móbile”³⁰. Do mesmo modo, podemos

29. WEITZ, Morris. Op. cit., p. 31-32.

30. Ibidem, p. 32.

ARS imaginar que, diante da obra *Monogram* de Rauschenberg, críticos questionaram: “Isto é uma escultura?”. Ou que alguns afirmaram: ano 16 “Isto não é uma escultura, é uma *assemblage*”³¹. n. 34

O trabalho do crítico de arte, para Weitz, é o de “clarificar completamente o modo como concebe os seus conceitos”³². Caso contrário, ao tentar definir a obra a partir de certas propriedades, pode-se fechar o conceito de forma arbitrária. Isto aconteceria caso não houvesse o uso de um critério correto de reconhecimento de um membro da classe de obras de arte. Podemos entender que Weitz propõe que, na ausência de propriedades definidoras, o reconhecimento de obras de arte e sua classificação sejam explicados por semelhança de família.

31. Termo usado pelo pintor francês Jean Dubuffet, em 1953, para denominar a incorporação de qualquer objeto e material às composições plásticas.

32. WEITZ, Morris. Op. cit., p. 33, tradução minha.

Objecções à tese de Weitz

A proposta de Weitz a respeito da impossibilidade da definição de arte gerou muitas objeções. Em vez de resolver a questão, suscitou um intenso debate e novas tentativas de definições. Veremos a seguir as principais objeções formuladas contra a proposta de Weitz.

Para Carroll, o argumento sobre a lógica do conceito de arte proposto por Weitz tem por base uma ambiguidade. Ela está no conceito de arte usado por Weitz, que pode ser entendido de duas maneiras: como obra de arte e como prática de arte. Segundo Carroll, quando Weitz afirma que a arte não pode ser definida, ele está falando sobre condições necessárias e suficientes para que algo seja uma obra de arte. No entanto, quando ele argumenta que o conceito de arte é aberto a mudanças por seu caráter expansivo e criativo, ele se refere à prática da arte enquanto fazer artístico. Portanto, para Carroll, não existe uma verdadeira contradição, pois os dois conceitos de arte não são usados de maneira unívoca. Se retomamos a formulação apresentada por Carroll exposta anteriormente neste artigo, não haveria na conclusão “A arte não é arte” uma contradição, pois são usados dois conceitos de arte: como obra de arte e como prática da arte³³.

33. CARROLL, Noël. Op. cit., p. 218-219.

A objeção apresentada por George Dickie é a do regresso ao infinito. A definição recursiva em termos de semelhanças anuncia “X é uma obra de arte se se assemelha a obras de arte do passado”³⁴.

34. DICKIE, George. Op. cit., p. 52-53, tradução minha.

Isso implica em uma regressão ao infinito, na qual obras de arte só seriam obras de arte em relação a alguma outra obra de arte já reconhecida anteriormente como tal. Para Dickie, a abordagem por semelhança de família não poderia afirmar que há uma arte em absoluto, sem relações de semelhança com outras obras de arte. Caso afirmasse que pode haver uma arte sem relações de semelhança – para assim fugir do problema da regressão ao infinito –, deveria dar alguma explicação complementar para o que faz um objeto ser uma obra de arte. Diante da primeira obra de arte, não teríamos a que recorrer, uma vez que não existem obras de arte anteriores para se assemelhar. Consequentemente, se a primeira obra de arte não é arte, todas as demais que a sucedem também não são. Seria preciso ter um critério diferenciado para explicar as primeiras obras de arte, mas Weitz não o aponta em sua teoria, deixando a questão em aberto e suscetível a esta objeção.

Outra crítica levantada por Dickie é a de que Weitz nega até mesmo a artefactualidade – ser um produto da atividade humana – como condição necessária para que algo seja arte³⁵. Para Weitz, as muitas propriedades de um objeto ajudam no seu reconhecimento como arte e na sua validação como boa arte, no entanto nenhuma destas propriedades é uma condição necessária para que o objeto seja arte. Weitz recorre ao exemplo do pedaço de madeira recolhido da beira de uma praia que pode ser chamado de obra de arte, para negar até mesmo a artefactualidade como condição necessária para algo ser arte³⁶. Dickie considera que esta abordagem contraria não somente o senso comum, mas também a maneira como tradicionalmente a filosofia da arte teorizou a natureza de uma classe de artefatos: livros, pinturas, peças musicais, entre outros. Dickie defende que há um trabalho mínimo do artista que se configura como artefactualidade, mesmo no exemplo do tronco de madeira: quando o artista retira o tronco da areia, ao limpá-lo e ao prepará-lo para ser exposto como obra de arte. Além disso, podemos argumentar que, sem a artefactualidade como condição necessária para que algo seja arte, Weitz não explica a distinção entre arte e natureza.

O próprio exemplo de uma família, que dá nome à proposta de a arte poder ser reconhecida por semelhança de família, levamos a outra objeção, de acordo com Maurice Mandelbaum. Em uma família, podemos ter características semelhantes entre um de seus

35. *Ibidem*, passim.

36. WEITZ, Morris. *Op. cit.*, p. 34.

membros e outras pessoas que não fazem parte dela. A semelhança não é o critério para agrupar os membros de uma família. As características genéticas em comum entre os membros da mesma família nem sempre são expressas fenotipicamente. Assim, características genéticas podem ser consideradas propriedades não manifestas perceptualmente, mas mesmo assim comuns aos membros de uma família. A objeção feita por Mandelbaum consiste em afirmar que a argumentação de Weitz pode levar à conclusão que pode haver um conjunto de propriedades essenciais que não são perceptuais e tal conclusão não atestaria a inexistência de uma essência da arte³⁷. Este é um forte argumento (e o primeiro) a questionar não somente a semelhança de família como método de identificação de arte – parte empírica do argumento –, mas também a parte conceitual, ou seja, a negação da existência de propriedades essenciais às obras de arte. Embora Mandelbaum não proponha uma definição de arte, ele aponta que uma definição pode ser feita com base em propriedades não perceptuais, mas relacionais, comuns às obras de arte³⁸.

Weitz parece considerar apenas as características perceptuais de uma obra de arte quando propõe o “olharmos e vemos a que é que chamamos ‘arte’”³⁹. Uma crítica neste sentido é apresentada por Danto. No texto para o catálogo da exposição retrospectiva do movimento Fluxus⁴⁰, Danto fez uma reflexão sobre o exemplo proposto por William Kennick⁴¹. Kennick propõe que imaginemos um armazém com os mais variados objetos (ferramentas, quadros, utensílios, barcos, etc.), e que alguém seja instruído a entrar nele e trazer consigo as obras de arte que encontrar⁴². No experimento imaginário, quem entrar no armazém não terá dificuldades em identificar as obras de arte, contrariando a posição de muitos estetas que defendem definições de arte, segundo Kennick. Para ele, sem uma “definição satisfatória de arte em termos de algum denominador comum”⁴³, uma pessoa distingue quais os objetos deve trazer consigo do armazém. Kennick, da mesma forma que Weitz, está aplicando ao conceito de arte a ideia apresentada por Wittgenstein, de que “somos capazes de navegar pelo mundo sem o tipo de definições que filósofos, desde Platão, assumiram que era sua incumbência fornecer”⁴⁴, segundo Danto.

Para Danto, os filósofos que, influenciados por Wittgenstein, propuseram sabermos identificar arte sem uma definição, não

37. MANDELBAUM, Maurice. Op. cit., passim.

38. Este caminho apontado por Mandelbaum foi seguido por Danto e Dickie nas elaborações de suas teorias da arte.

39. WEITZ, Morris. Op. cit., p. 31, tradução minha.

40. Movimento artístico que teve associados na América, na Europa e na Ásia artistas, escritores e músicos como: Volfe Vostell, Joseph Beuys, George Maciunas, John Cage, Yoko Ono, Nam June Paik, entre outros.

41. Cf. DANTO, Arthur. Op. cit.

42. Cf. KENNICK, William. Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake? *Mind*, v. 67, n. 267, Jul. 1958, p. 317-334.

43. KENNICK apud DANTO, Arthur. Op. cit., p. 23.

44. DANTO, Arthur. Op. cit., p. 23.

Definir ou não definir arte: objeções à tese da impossibilidade da definição de arte e perspectivas teóricas após Morris Weitz

consideraram o problema apresentado por obras como as do Fluxus ou da Pop Art. Este é o problema de sabermos o que faz que um objeto seja uma obra de arte e outro não quando ambos são indiscerníveis perceptualmente. Danto elaborou o problema dos pares indiscerníveis⁴⁵ após contato com as obras de Andy Warhol⁴⁶. Mas, em 2002, por ocasião da exposição retrospectiva do Fluxus, Danto admitiu que sua elaboração poderia ter sido feita a partir das obras do Fluxus, se ele tivesse tido contato com elas na década de 1950 ou 1960. Com as obras do Fluxus, segundo Danto, podemos imaginar um armazém reverso ao proposto por Kennick. Entrar em uma exposição como a do acervo Fluxus do Getty Center, em Santa Mônica, ou a da coleção Silverman do Fluxus, em Detroit, seria como entrar em um armazém. No entanto, ao contrário do proposto por Kennick, aqueles objetos comuns, que não seriam considerados arte no experimento imaginário de 1958, agora seriam as obras de arte. Para Danto, o “Fluxus não demonstrou que nenhuma definição de arte poderia ser dada. Ele demonstrou que qualquer definição existente deveria lidar com estes objetos e ações pouco atraentes”⁴⁷.

De certa forma, quase tudo pode se assemelhar a tudo. Quando Weitz fala de semelhança, certamente ele tem em mente as várias características que podem ser associadas às obras de artes já consideradas como tais e com as quais críticos de arte, artistas e filósofos já estão habituados a trabalhar. Contudo, com a arte que surgiu durante toda a segunda metade do século XX, estas semelhanças entre objeto de arte e objetos comuns se estreitaram, de modo que se tornou difícil sustentar que, por semelhança de família, poderíamos dizer o que é uma obra de arte. Os *Combines* de Rauschenberg são feitos com objetos comuns, como pneus, camas, animais empalhados, sacos, madeira, entre outros. As obras da Pop Art mantêm as mesmas características perceptuais dos objetos comerciais que não são considerados obras de arte. A *sinfonia monotônica*, composta por uma única nota, poderia ser analisada em termos de semelhança com outras obras? Poderíamos supor que sim, por ser composta por uma nota musical, algo que compõe a estrutura de outras obras musicais. Mas seria este um critério suficiente para decidirmos alargar o conceito de música? A própria defesa da arte como expansiva, em permanente mudança e ino-

45. Idem. The Artworld. In: **The Journal of Philosophy**, v. 61, n. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, p. 571-584, out. 1964. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2022937>>. Acesso em: 9 jul. 2016.

46. Em uma exposição de Andy Warhol na Stable Gallery, em 1964.

47. DANTO, Arthur. Op. cit., p. 26.

vadora (como um conceito aberto) desafia o método de descrição do emprego efetivo do conceito de arte. E, assim, ao analisarmos os casos de obras de arte, as próprias obras criativas e inovadoras depõem contra a semelhança de família como forma de reconhecimento da arte.

Definir ou não definir arte: perspectivas após Weitz

Após várias objeções à tese de Weitz, poderíamos supor que o projeto da impossibilidade da definição de arte fracassou, encerrando o debate. Mas, no início do século XXI, Berys Gaut⁴⁸ retomou a caracterização feita por Weitz de que não é possível definir arte. As objeções contra a tese de Weitz, segundo Gaut, concentram-se na rejeição da noção de semelhança de família. Todavia, a afirmação de que a arte não pode ser definida – no sentido de apresentar condições individualmente necessárias e conjuntamente suficientes – não foi negada pela maioria das objeções. A objeção de Mandelbaum é uma exceção ao alegar que Weitz não provou que não existem propriedades necessárias e suficientes para algo ser arte. Segundo Mandelbaum, quando Weitz centra sua abordagem nas propriedades intrínsecas e manifestas das obras de arte, ainda assim, deixa em aberta a possibilidade de haver propriedades relacionais e não manifestas comuns às obras de arte. Não por acaso, as principais definições apresentadas na segunda metade do século XX, em termos de condições necessárias e suficientes, foram definições relacionais, que buscavam definir a arte pela sua relação com elementos extrínsecos a ela, como fazem as definições institucionais e históricas. De acordo com Gaut, essas definições falham em conseguir qualquer acordo sobre qual é a mais correta. Assim, o fracasso das definições relacionais em assegurar um assentimento geral serve para “reanimar o pensamento de que a ‘arte’ não foi definida porque não pode ser definida”⁴⁹.

48. GAUT, Berys. Op. cit.

49. Ibidem, p. 26, tradução minha.

A abordagem da arte como um “conceito de agrupamento” (*cluster concept*) é proposta, então, por Gaut, como tentativa de recuperar o debate fomentado por Weitz. Ele tenta mostrar que não devemos supor que o projeto de negar a possibilidade da definição de arte esteja errado pelo fato de a abordagem da semelhança de família ter sido rejeitada. Segundo Gaut, a abordagem da semelhança

de família pode ser feita de duas maneiras. Uma delas, que se baseia na semelhança de família entre novos casos de arte e casos paradigmáticos, foi feita por Weitz. Este ponto de vista demonstrou-se vazio, uma vez que tudo pode se assemelhar a tudo. Por outro lado, há uma outra maneira de abordar a noção de semelhança de família de Wittgenstein, a saber, pelo conceito de agrupamento. De acordo com Gaut, as objeções contra a noção de semelhança de família são contra a primeira abordagem e não recaem sobre a segunda, deixando sua proposta imune àquelas objeções feitas a Weitz.

A proposta de Gaut é a de que o conceito de arte possui um conjunto de propriedades que são instanciadas pelos objetos que fazem parte da extensão do conceito. Essas propriedades são necessárias para que o objeto faça parte da extensão do conceito. Se todas ou quase todas as propriedades são instanciadas, o objeto faz parte da extensão do conceito, isso é, as propriedades do objeto são conjuntamente suficientes para a aplicação do conceito. No entanto, não existem propriedades que são condições individualmente necessárias para o objeto fazer parte da extensão do conceito, isto é, não existe uma propriedade que todos os objetos que fazem parte da extensão de um conceito necessariamente possuam. Por este motivo, existem apenas condições disjuntivamente necessárias, ou seja, ou uma ou outra propriedade é necessária para que o objeto que a instancia seja parte da extensão do conceito de arte, mas não há uma única propriedade necessária comum a todos os objetos por ele abrangidos.

Gaut propõe que a posse das propriedades pelo objeto – propriedades que fazem que ele faça parte dos objetos da classe que o conceito delimita – seja chamada de “critério”. Ele apresenta, então, uma lista de critérios que podem ser usados no julgamento de algo ser ou não arte: (1) possuir propriedades estéticas positivas; (2) expressar emoção; (3) ser intelectualmente desafiador; (4) ser formalmente complexo e coerente; (5) ter a capacidade de transmitir significados complexos; (6) exibir um ponto de vista individual; (7) ser um exercício de imaginação criativa (ser original); (8) ser artefato ou performance que é um produto de um alto grau de habilidades; (9) pertencer a uma forma artística estabelecida (música, pintura, filme, etc.); e (10) ser o produto de uma intenção de fazer uma obra de arte⁵⁰.

50. *Ibidem*, p. 28-29, tradução minha.

Gaut supõe que é possível formar vários subconjuntos com os dez critérios, em que nenhuma propriedade seja comum a todas as obras de arte, mas todas as obras de arte devem possuir todas ou quase todas as propriedades listadas⁵¹. Assim, ele nega a impossibilidade de definir arte no sentido de dar condições individualmente necessárias e conjuntamente suficientes para algo ser arte. Ele defende que é possível apenas oferecer uma caracterização da arte, segundo critérios e características que as obras de arte possuem para serem consideradas obras de arte. Assim como Weitz, ele apresenta uma proposta de identificação e classificação da arte como alternativa às definições. A sua proposta reserva uma certa indeterminação quanto à formação de subconjuntos e até mesmo quanto à lista de critérios, que pode ser alterada caso seja necessário que outro critério seja incluído⁵².

A proposta da arte como um conceito de agrupamento recebeu várias críticas, entre elas a de Stephen Davies e Robert Stecker⁵³. Ambos sustentam que a proposta de Gaut não é uma alternativa às definições, mas que ela própria é uma definição disjuntiva⁵⁴. Segundo Davies, Gaut tenta fundamentar um antiessencialismo a partir da teoria do agrupamento ao argumentar que a teoria permite muitas maneiras diferentes pelas quais algo pode ser qualificado como uma obra de arte; que podem haver tantas disjunções quanto as supostas artes; que, assim, o que é descoberto não é uma essência subjacente, mas uma enumeração da possível extensão do conceito. De acordo com Davies, Gaut pretende mostrar que a arte não pode ser definida ao demonstrar como as obras de arte se agrupam sob o conceito de arte, mas seu argumento não é contundente. Para Davies, a posição de Gaut tem os elementos de uma definição disjuntiva, porque é apresentada e pode ser vista como a “captura de princípios unificadores e não como uma lista arbitrária de características que podem ser encontradas em qualquer suposta obra de arte”⁵⁵. Apesar de numerosa e complexa, a lista apresentada por Gaut é finita e, ao tentar capturar a unidade de um conceito, pode ser vista como uma definição.

Tendo em vista que a principal objeção à proposta da arte como um conceito de agrupamento é a de que ela seria um tipo de definição, ela não repercute como uma alternativa forte às definições. Cada um dos critérios envolve propriedades apresentadas

51. *Ibidem*, p. 27.

52. Caso venha a existir algo que seja arte e não seja contemplado pelos dez critérios.

53. Cf. DAVIES, Stephen. The Cluster Theory of Art. *British Journal of Aesthetics*, v. 44, n. 3, Jul. 2004, p. 297-300; STECKER, Robert. Is it Reasonable to Attempt to Define Art? In: CARROLL, Noël (org.). *Theories of Art Today*. Madison: University of Wisconsin, 2000, p. 45-64.

54. Stecker apresenta a sua própria proposta de definição de arte como uma definição disjuntiva. Cf. STECKER, Robert. *Op. Cit.*

55. DAVIES, Stephen. *Philosophical Perspective on Art*. Oxford: Oxford University, 2010, p. 4, tradução minha.

por outras definições, como (1) “possuir propriedades estéticas”, (2) “expressar emoção”, ou (10) “ser o produto de uma intenção de fazer uma obra de arte”, entre outras. Mesmo que Gaut afirme que estas propriedades não são individualmente, mas sim conjuntamente necessárias para algo ser arte, não as nega e sim as reforça. Deste modo, endossa os elementos propostos por algumas definições.

Além disso, a alegação de Gaut de que o debate sobre a definição de arte que se sucedeu a Weitz foi infrutífero não é convincente. Afinal, a questão da definição de arte nunca teve tanto destaque na filosofia. Um debate contínuo gerou o refinamento das discussões que, sem dúvidas, se deve ao papel que Weitz exerceu na questão. As definições de Arthur Danto, George Dickie, Jerrold Levinson e Monroe Beardsley fomentaram muitas discussões e ainda fomentam junto a outras propostas e novas perspectivas para a questão da definição de arte, como as de Nick Zangwill, Gary Iseminger, Robert Stecker, entre outros.

Ainda carecemos de respostas para a pergunta “O que é a arte?”. Alguém em uma exposição de arte contemporânea, diante de uma série de objetos comuns compondo uma obra de caráter conceitual, poderia perguntar “Isto é arte?”. Neste caso, certamente, a pessoa sabe que aquilo que está a sua frente é arte, porque ela tem consciência que está em um local de exposição, e que está neste local para ver obras de arte. Poderíamos interpretar o questionamento como sinônimo de outra questão comum desde meados do século XX: “O que o artista quis dizer com isto?”. Mas, ainda outra dúvida persiste, mesmo quando temos um bom entendimento de uma certa obra de arte. Esta dúvida é: “Há uma essência ou natureza da arte?”. Aquilo que ainda nos falta saber e que torna possível perguntarmos “O que é arte?” é o que move as investigações filosóficas desde os antigos. E ainda hoje nos impele a realizá-las.

Considerações finais

Por mais que possamos ter uma noção de quais são os objetos de arte com base em obras paradigmáticas, a produção artística variada que se iniciou nos anos 1950 e 1960 desafia os critérios de o que pode ser arte. Por um lado, essa diversidade da produção

confirma o que enuncia Weitz sobre o caráter criativo das obras de arte e a sua permanente mudança. Por outro lado, é justamente este caráter criativo e de permanente mudança que faz seu argumento acerca do reconhecimento de obras de arte por semelhança de família se mostrar inoperante. Diante de obras como Brillo box⁵⁶ de Warhol ou as caixas de George Maciunas⁵⁷, em que suas características perceptuais são idênticas às de outros objetos que não são obras de arte, o método da semelhança de família não serve para identificar que objetos mantemos sob o domínio do que chamamos de “arte”.

Podemos concluir que as objeções conseguem mostrar que o critério da semelhança de família não é suficiente para identificar e classificar obras de arte. As objeções mostram que a tese de Weitz – de que a arte não pode ser definida porque não possui uma essência – não consegue ser defendida e se sustentar com os argumentos por ele apresentados, envolvendo a elucidação do conceito de arte e a semelhança de família. Contudo, a abordagem do conceito de agrupamento nos mostra que, apesar de a semelhança de família ser rejeitada, a posição de Weitz ainda exerce influência nas elaborações teóricas sobre a arte. Essa linha de pensamento merece um estudo mais aprofundado. Ellen Dissanayake e Denis Dutton também elaboraram propostas teóricas utilizando a abordagem do conceito de agrupamento⁵⁸, embora Dutton apresente sua proposta como uma definição e não como uma alternativa a ela. Já as elaborações de Noël Carroll são próximas à linha de pensamento oriunda de Weitz⁵⁹, apesar de não abordar o conceito de agrupamento. A proposta de Carroll de narrativas históricas é uma alternativa às definições, uma vez que não pretende apresentar uma definição de arte, mas apenas uma forma de identificá-la.

Enfim, outra perspectiva que pode ser considerada como um campo frutífero para o debate e novas reflexões é a da busca por uma definição de arte. Não podemos concluir do fato de ainda não termos encontrado uma definição de arte satisfatória que a sua busca é fadada ao fracasso, ou seja, é uma “tentativa vã de definir o que não pode ser definido”⁶⁰, como defende Weitz. Ou, como Gaut ilustra, que a busca por uma definição fracassa porque é como uma mosca presa em uma garrafa da qual não consegue sair. As diversas tentativas de definição de arte apresentadas após a proposta de

56. Obra composta por *fac-símiles* de caixas de embalagens do produto de limpeza chamado “Brillo”.

57. Foi um dos artistas fundadores do movimento artístico Fluxus. Intituiu alguns de seus trabalhos de “Caixas fluxus”, caixas contendo os mais variados objetos.

58. Cf. DISSANAYAKE, Ellen. **What is Art For?** Bellingham: University of Washington Press, 1990; DUTTON, Denis. *A Naturalist Definition of Art. Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 64, n. 3, Summer, 2006, p. 367-377.

59. CARROLL, Noël. Historical Narratives and the Philosophy of Art. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 51, n. 3, Summer, 1993, p. 313-326. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/431506>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

60. WEITZ, Morris. Op. cit., p. 30, tradução minha.

Weitz mostram que ainda é possível definir arte e que, mesmo que as avaliações sobre a plausibilidade destas definições sejam controversas, a questão não se esgotou, muito menos se encerrou. A importância de Weitz reside justamente em ter proporcionado um intenso debate sobre a definição de arte e, assim, ter fomentado novas tentativas de definições nos termos que ele pretendeu negar.

Bibliografia

BRANQUINHO, João (org.). **Enciclopédia de Termos Lógico-Filosóficos**. Lisboa: Gradiva, 2001.

CARROLL, Noël. Historical Narratives and the Philosophy of Art. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 51, n. 3, Summer, 1993, p. 313-326. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/431506>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

CARROLL, Noël. **Philosophy of Art**. London: Routledge, 1999.

DANTO, Arthur. The Artworld. In: **The Journal of Philosophy**, v. 61, n. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, p. 571-584, out. 1964. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2022937>>. Acesso em: 9 jul. 2016.

DANTO, Arthur. O mundo como armazém: Fluxus e a filosofia. In HENDRICKS, Jon (org.). **O que é Fluxus? O que não é! O porquê.** (What's Fluxus? What's Not! Why). Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil; Detroit: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, 2002.

DAVIES, Stephen. The Cluster Theory of Art. **British Journal of Aesthetics**, v. 44, n. 3, Jul. 2004.

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

DAVIES, Stephen. **Philosophical Perspective on Art**. Oxford: Oxford University, 2010.

DICKIE, George. **El círculo del arte**. Trad. Sixto J. Castro. Barcelona: Paidós Ibérica, 2005.

DISSANAYAKE, Ellen. **What is Art For?** Bellingham: University of Washington Press, 1990.

DUTTON, Denis. A Naturalist Definition of Art. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 64, n. 3, Summer, 2006.

GAUT, Berys. The Cluster Account of Art. In: CARROLL, Noël (org.). **Theories of Art Today**. Madison: University of Wisconsin, 2000.

KENNICK, William. Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake? **Mind**, v. 67, n. 267, Jul. 1958.

MANDELBAUM, Maurice. Family Resemblances and Generalization concerning the Arts. **American Philosophical Quarterly**, v. 2, n. 3, Jul. 1965.

STECKER, Robert. Is it Reasonable to Attempt to Define Art? In: CARROLL, Noël (org.). **Theories of Art Today**. Madison: University of Wisconsin, 2000.

WEITZ, Morris. The Role of Theory in Aesthetics. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 15, n. 1, p. 27-35, Sep. 1956. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/427491>>. Acesso em: 11 abr. 2016.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Tradução José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção: Os Pensadores).

Rosi Leny Morokawa é doutoranda no Programa de Pós-Graduação Lógica e Metafísica da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pelo qual desenvolve pesquisa sobre Experiência Estética. Mestrado sobre definição estética de arte pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Paraná e graduação em Filosofia pela mesma instituição. Especialização em História Social da Arte pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná.