

A QUESTÃO DA NATUREZA DA ARTE: AS TEORIAS HISTÓRICAS DE LEVINSON E CARROLL

Paula Mateus

(Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa)

A questão da natureza da Arte, a questão de saber o que é a arte, interpela-nos de diversas formas. Quando Platão caracterizava os objectos artísticos como imitações de imitações não estava certamente a indicar condições necessárias e suficientes para que algo seja arte. Quanto muito, encontramos em Platão uma definição extensional de arte que apresenta uma propriedade que todas as obras de arte tinham até aí e que partilhavam com outras realidades. Obviamente, este tipo de definição não fornece nem um critério de identificação nem uma essência que permita individuar as obras de arte. Mas nem Platão nem os gregos precisavam de um tal critério e este só viria a ser imprescindível bem mais tarde na história da civilização. A emergência da arte contemporânea trouxe obras que prescindiam de características que até aí tinham sido uma constante na história da arte: obras sem beleza, sem representação, sem recurso a técnicas especializadas, sem diferenças perceptivas em relação aos objectos comuns. Perante este rumo criativo da produção artística, a necessidade de uma definição que permitisse simultaneamente a identificação de objectos como obras de arte e o esclarecimento da essência tornou-se clara.

A questão «O que é a Arte?» coloca hoje três desafios diferentes:

- a) Encontrar uma característica ou conjunto de características partilhadas por toda a arte *existente* (formulando uma definição extensional de arte);
- b) Formular uma definição real, capaz de indicar características necessárias e suficientes de toda a arte *possível*;
- c) Encontrar uma caracterização ou uma definição nominal que permita fazer identificações artísticas.

Duas das propostas de resposta a esta questão mais discutidas na ac-

tualidade são da responsabilidade de Levinson e Carroll. Partilham a tese de que a arte é um fenómeno absolutamente dependente da sua história, embora desenhem projectos com diferentes ambições: enquanto Levinson procura uma definição que consiga satisfazer todos os desafios que a questão coloca, Carroll pretende apenas identificar um critério que permita fazer identificações artísticas e caracterizar a arte, escapando a qualquer necessidade de a definir.

I. A Teoria Histórica de Levinson:

A essência da arte reside no seu carácter histórico ou retrospectivo.

A Teoria Histórica apresenta uma definição real de arte que é simultaneamente processualista e relacional. Levinson defende assim que a natureza da arte reside em propriedades não manifestas associadas ao modo como se processa a sua criação e que estas podem ser entendidas como separadamente necessárias e conjuntamente suficientes para haver arte em qualquer circunstância possível. Segundo Levinson, a arte é necessariamente retrospectiva, uma vez que a criação artística estabelece uma relação apropriada com a actividade e o pensamento humanos que se traduziram na história efectiva da arte. É essa relação que determina aquilo que a arte é, o seu carácter ontológico, e explica a unidade da arte através do tempo.

A definição histórica de arte é formulada por Levinson do seguinte modo:

X é uma obra de arte se, e só se, X é um objecto acerca do qual uma pessoa ou pessoas, possuindo a propriedade apropriada sobre X, têm a intenção não-passageira de que este seja perspectivado-como-uma-obra-de-arte, i.e., perspectivado de qualquer modo (ou modos) como foram ou são perspectivadas correctamente (ou padronizadamente) obras de arte anteriores.

A definição histórica indica condições necessárias e suficientes para haver arte, aplicando-se assim – acredita Levinson – a toda a arte possível. Fornece ainda um critério de identificação que permite distinguir as obras de arte dos meros objectos comuns que não são arte. Para que possamos avaliá-la convenientemente, consideremos cada uma das condições apontadas.

A primeira condição é a do direito de propriedade: o artista não pode transformar em arte objectos que não lhe pertençam ou em relação aos quais não esteja devidamente autorizado a agir pelos seus proprietários. Com esta condição Levinson reduz substancialmente o universo de possibilidades da criação artística e afasta-se definitivamente da imagem caricatural do artista que faz arte através da mera nomeação de um qualquer

objecto que passa então a usufruir do estatuto de obra de arte. A oposição à teoria Institucional de Dickie é uma presença declarada na proposta Histórica, e este é um dos pontos que a tornam mais evidente.

A segunda condição é a existência de um certo tipo de intenção que relaciona a arte do presente com a arte do passado. Ter uma intenção, neste caso, é ter um propósito ou uma finalidade em mente, e desenvolver uma acção para o atingir. Esta pode consistir em fazer, apropriar-se ou conceber algo. A teoria é, pois, um caso de internalismo histórico, uma vez que supõe que a relação entre o passado e o presente não se faz através de características das próprias obras, mas sim das intenções do artista. Embora possamos não ter acesso às intenções do artista, que são, obviamente, estados psicológicos, é possível conhecê-las através de pistas, como o contexto de criação, o género a que a obra pertence, etc. Inferimos as intenções do artista através de aspectos concretos da obra porque a obra, ela própria, não é mental.

Segundo Levinson existem três tipos de intenções que podem dar origem a obras de arte. Num primeiro caso, o artista não tem em consideração as obras de arte em concreto, mas apenas as visões de que elas foram alvo. Relaciona a nova obra com perspectivas que casualmente já foram as das obras de arte do passado, sem ter em atenção a história da arte efectiva e podendo mesmo desconhecer essa história. Para além deste, existem dois outros tipos de intenções artísticas, ambos dependentes do conhecimento da história da arte que o artista possa ter. Um deles diz respeito à pretensão de que a nova obra seja perspectivada como genericamente o foram as obras de arte do passado, sem fazer, contudo, referência a quaisquer períodos, correntes ou obras em concreto. Por fim, o artista pode pretender que um objecto seja perspectivado como o foi uma certa obra ou classe de obras.

Quer o artista tenha em mente uma perspectiva artística concreta quer não, ela não poderá ser transitória, mas sim persistente ou estável. Impede-se assim que a arte seja fruto de caprichos passageiros ou de ímpetos momentâneos.

O criador de objectos de arte pretende que estes sejam perspectivados (vistos, abordados, considerados ou tratados) como obras de arte, ou mais especificamente, sejam perspectivados como o foram correctamente as obras de arte do passado. Só se transforma numa obra de arte um objecto que se pretenda que seja perspectivado como *correctamente* (ou padronizadamente) o foram as obras do passado. A perspectiva correcta inclui as seguintes considerações: (1) como o artista pretendia que a sua obra fosse vista; (2) que forma de ver a obra é mais satisfatória; (3) os tipos de visão de que beneficiaram objectos semelhantes; (4) que forma de ver a obra é a melhor para realizar os fins que o artista teve em vista em conexão com a apreciação; (5) que tipo de visão da obra contribui

para a imagem mais satisfatória ou coerente do lugar da obra no desenvolvimento da arte. Uma tal perspectiva deve contemplar não um modo de olhar para as obras de arte, mas um agregado de modos de ver, uma visão global que inclua as várias formas de tratamento de que foram alvo obras de arte do passado.

Apesar da sua popularidade, a teoria Histórica enfrenta alguns problemas que fazem com que a sua credibilidade no debate acerca da natureza da arte tenha enfraquecido. Consideremos de seguida algumas das objecções que lhe podem ser dirigidas.

1. O direito de propriedade não pode ser apontado como uma condição necessária para haver arte. Podemos imaginar contra-exemplos que mostram o contrário do que a teoria propõe. Se soubéssemos hoje que Boticelli ou Da Vinci tinham roubado os materiais com que criaram as suas obras, estaríamos dispostos a rever o estatuto de obras de arte atribuído a obras como *O Nascimento de Vénus* ou *A Virgem e o Menino com Santa Ana*? Certamente que não.

2. A condição da intencionalidade não é necessária para haver arte. O melhor contra-exemplo é fornecido por Kafka. Os manuscritos de *O Processo* e *O Castelo* deveriam ter sido destruídos a pedido do autor aquando da sua morte. Contudo, as obras foram publicadas e ninguém questiona a sua artisticidade enquanto obras literárias, apesar do autor ter formulado exactamente a intenção contrária àquele que Levinson supõe ser necessária para haver arte.

3. Levinson deixa por resolver o problema da indefinição do estatuto das obras primordiais e das obras primitivas que se lhe seguiram. Se toda a arte, para o ser, tem de relacionar-se com a sua história, as obras primordiais não podem ser arte porque antes delas não há arte. Mas se não o são, como podem as obras seguintes – a arte primitiva – ser arte? Uma resposta possível, que Levinson chega a adiantar, é a de que as obras primordiais são arte por um processo diferente, eventualmente por estipulação, e não através de uma relação intencional que se dirija ao passado. Mas se assim for, a definição Histórica deixa de poder ser classificada como uma definição real, uma vez que deixa de poder aplicar-se a toda a arte possível.

4. A teoria Histórica deixa também por resolver a questão de saber o que muda exactamente no objecto aquando da sua transformação em obra de arte. Levinson afirma que passa a existir uma relação entre o objecto e a história da arte, mas deixa por explicar o que *é em si mesma* uma obra de arte. Embora possa explicar como é criada uma obra de arte, qual a sua origem, deixa sem resposta a questão ontológica.

II. A Teoria Narrativa de Carroll:

Para responder à questão da natureza da Arte, basta encontrar um método para fazer a identificação das obras de arte. Esse método é o das narrativas históricas.

À semelhança do que registámos na teoria Histórica, Carroll assume que a criação artística é uma actividade racional que se relaciona necessariamente com a sua dimensão histórica. Mas, contrariamente ao que defende Levinson, acredita que a ligação entre as obras do passado e as do presente não passa pelas intenções dos artistas nem pelo esforço de criar visões semelhantes às que foram bem sucedidas ao longo da história da arte. À luz da sua perspectiva, o que as une são narrativas com poder explicativo que traçam um percurso inteligível entre obras de arte incontestáveis de um passado mais ou menos remoto e acontecimentos artísticos que lhe sucedem no tempo.

A narrativa é, então, o preenchimento de um espaço que se situa entre dois momentos diferentes da história da arte. Num dos extremos, no início da narrativa, encontram-se obras de arte incontroversas, artefactos que compreendemos como arte e acerca dos quais existe unanimidade, no outro um objecto cuja artisticidade pretendemos identificar. Entre eles situa-se o corpo da narrativa que é composto por um conjunto de informações acerca dos processos que conduziram de um momento ao outro. Estes processos englobam um conjunto de pensamentos, decisões, avaliações e actividades que transformaram a arte no período de tempo compreendido entre os dois extremos. O papel da narrativa é então, o de mostrar que uma certa coisa – um objecto, uma encenação, uma instalação, etc. – é o resultado de uma sucessão de eventos que incluem deliberações, decisões e acções capazes de originá-la. Aquele que apresenta a narrativa começa por referir-se àquilo que o seu auditório reconhece inequivocamente como arte, às práticas artísticas estabelecidas, exhibe depois as realizações, os objectivos e os contextos que, passo a passo foram traçando um rumo até à obra que se pretende explicar como arte. A obra é então identificada como tal porque se inclui numa tradição que a torna inteligível. Não significa isso que a nova arte tenha de repetir o passado: pode ser um modo de imitar a história, evidentemente, mas também pode ampliar propriedades passadas ou até repudiá-las.

Os limites das narrativas são parcialmente flutuantes, de acordo com o auditório ao qual se dirigem. Tal facto deve-se à necessidade de encontrar obrigatoriamente no seu início obras de arte cuja artisticidade não levante quaisquer dúvidas. Só assim estará garantida a credibilidade da narrativa, credibilidade esta decisiva para que o auditório possa de facto identificar as novas produções como arte. A necessidade de encontrar obras de arte incontroversas que possam dar início à narrativa é tanto mais premente quanto mais controverso for o estatuto de uma nova pro-

posta artística. Este ficará clarificado quando for possível, através da narrativa, mostrar as suas relações com a história conhecida da arte ou a semelhança das suas funções com as de outras obras inquestionavelmente artísticas. A narrativa salientará, se for viável, a racionalidade do progresso artístico e o modo como essa racionalidade deu origem à produção de novas obras, mesmo as mais polémicas ou revolucionárias. Para mostrar que assim é, Carroll esboça em Carroll (1999) a narrativa que une *Brillo Box* ao impressionismo: afirma que as preocupações por compreender e expor a natureza da arte começaram então a tornar-se visíveis quando o carácter plano e bidimensional da pintura emergiu nas próprias obras. O cubismo reiterou esta preocupação reflexiva quando aboliu a perspectiva e a profundidade e Warhol ampliou a capacidade da arte de se questionar a si própria ao criar uma obra que não se distingue perceptivamente de objectos do quotidiano. *Brillo Box* é então, um herdeiro da tradição reflexiva da arte, resultante de um progresso criativo que teve origem nas práticas reconhecidamente artísticas do impressionismo. Longe de ser uma obra fora da história, *Brillo Box* é um prolongamento da história, fruto de um diálogo inteligente, inventivo e engenhoso entre Warhol e a tradição.

Saliente-se ainda que não devemos pensar que a narrativa é um acto especulativo, uma ficção bem elaborada, produzida de acordo com o que convém ou não àquele que a apresenta. Se assim fosse, seria uma narrativa ficcional e não histórica. Existe, portanto, uma exigência de verdade neste relato que deve ser de estados de coisas efectivos e não de fantasias convenientes. As narrativas são, portanto, relatos de acontecimentos reais e não ficções.

Apesar de considerar que o recurso às narrativas é o modo mais frequente de decidir o que é ou não arte, Carroll admite que poderemos recorrer ainda a outros métodos para fazer identificações artísticas; entre estes encontra-se a análise funcional, ou seja, a identificação de funções idênticas partilhadas pelas obras incontroversas e pelas obras a identificar.

Uma das objecções que poderemos fazer à teoria Narrativa é a de que a proposta com a qual Carroll pretende responder à questão da natureza da arte é filosoficamente desinteressante, e isto por duas ordens de razões:

1. As narrativas históricas não são necessárias para se fazer identificações artísticas; estas podem ser feitas com recurso a outros métodos, como a análise funcional, já referida.

2. As narrativas históricas não são suficientes para se fazer identificações artísticas; através delas poderemos relacionar acontecimentos que não são arte com produções anteriores inequivocamente artísticas. A narrativa pode produzir «falsos positivos». Neste caso um falso positivo seria uma produção – um objecto, um artefacto ou um acontecimento – identificado pela narrativa como arte, mas que não seria efectivamente arte.

Carroll assume desde logo que não procura nem encontrar a essência

da arte nem delinear uma definição real que capte as condições necessárias e suficientes para haver arte. Exclui assim dos seus planos a possibilidade de mostrar o que é ontologicamente uma obra de arte. O plano que Carroll reduz para escapar àquilo que julga ser o fracasso das definições reais acaba ele próprio por se revelar insatisfatório, uma vez que as narrativas históricas que tanto se esforça por caracterizar não são nem necessárias para fazer identificações artísticas nem suficientes para que tal aconteça. Ora, se as narrativas históricas não respondem a quaisquer dos desafios lançados pela questão «O que é a Arte?», existirá ainda qualquer razão para que continuem a merecer um lugar de destaque no debate acerca da natureza da Arte?

Referências

- CARROLL, Noël (1993), «Historical Narratives and the Philosophy of Art», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, No 3, pp. 313-326.
- (1994), «Identifying Art» in Yanal, Robert (1994) (org.) *Institutions of Art*, Pensilvânia: The Pennsylvania State University Press.
- (1999), *Philosophy of Art*, Londres e Nova Iorque: Routledge.
- LEVINSON, Jerrold (1979), «Defining Art Historically» in *British Journal of Aesthetics*, Vol. 19, No. 3, pp. 232-250.
- (1989), «Refining Art Historically», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 47, No. 1, pp. 21-33.
- (1993), «Extending Art Historically», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, No. 3, pp. 411-423.
- (2002), «The Irreducible Historicality of the Concept of Art» in *British Journal of Aesthetics*, Vol. 42, No. 4, pp. 367-379.

ABSTRACT

Levinson's and Carroll's historical theories are among the most interesting contemporary answers to the problem of knowing what art is. Although both authors believe that we cannot ignore the relation between art and its own history in order to understand the nature of art, their projects have very different ambitions. Levinson seeks a real definition of art, capable of dealing with every possible case. Carroll, who believes that Levinson's project faces many difficulties, proposes just a criterion to identify works of art, thus providing a characterization or nominal definition of art.

In this paper my aim is to present and discuss, albeit succinctly, these two philosophical theories about the nature of art, and to determine whether they fulfill their own ends.

Keywords: Levinson, Carroll, Art