

O NEOWITTGENSTEINIANISMO CONTRA A DEFINIÇÃO DE ARTE

Bortolo Valle¹

Edimar Inocêncio Brígido²

22

RESUMO: Este trabalho mergulha inicialmente na análise reflexiva que os neowittgensteinianos fazem a respeito do estatuto da arte. Nosso objetivo principal é compreender a influência que este movimento exerceu sobre a filosofia da arte no século XX. Nota-se que até meados do século XVIII não havia grande dificuldade para distinguir a arte da não arte. Os estetas pareciam gozar de um consenso surpreendente quanto aos objetos que eram ou não arte. Porém, no século XX houve tal diversidade de material em oferta, que se tornou indispensável fazer essa separação. No início do século passado houve várias tentativas de criar uma definição de arte, porém, de acordo com os neowittgensteinianos, a arte não pode ser definida, uma vez que ao fazê-lo, estaremos limitando algo que deve estar aberta a possibilidade de permanentes mudanças radicais, expansão e novidade. Prosseguindo, os defensores deste movimento apresentam duas alternativas para solucionar o problema. A primeira sugere compreender a arte como um conceito aberto. A segunda possibilidade, influenciada por Wittgenstein, tem como pressuposto o método das semelhanças familiares, o qual procura identificar traços de afinidade nos objetos que desejam gozar do estatuto de arte. Por fim, o trabalho pretende mostrar as objeções ao neowittgensteinianismo e a retomada, por parte da filosofia da arte, da tentativa de criar uma definição para a arte.

Palavras-Chave: Arte – Definição – Conceito aberto – Semelhanças familiares - Neowittgensteinianismo.

ABSTRACT: This paper immerses itself initially in a reflective analysis of what neowittgensteinians do regarding the status of art. Our main goal is to understand the influence that this movement had on the philosophy of art in the twentieth century. As you can see, until the mid-eighteenth century there was not great difficulty in distinguishing art from non-art. The aesthetics seemed to enjoy a surprising consensus about objects that either were or were not art. However in the twentieth century there was such diversity of available materials that it became

1 Doutor em Filosofia na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

2 Mestrando em Filosofia na Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

indispensable to make a distinction. At the beginning of the last century there were several attempts to create a definition of art, however, according to the neowittgenstenians, art cannot be defined. By doing so, we will be limiting something that should be open to the possibility of radical and permanent changes, expansion, and novelty. Furthermore, the proponents of this cause present two alternatives to solve the problem. The first alternative suggests understanding art as an open concept. The second possibility, influenced by Wittgenstein, is called family resemblances, which seeks to identify traces of affinity in objects that wish to enjoy the status of art. Finally, the work aims to show the objections to neowittgensteinianism and the resumption, on the part of the philosophy of art, of an attempt to create a definition of art.

Keywords: Art - Definition - open concept - Family resemblances - Neowittgensteinianismo.

1. INTRODUÇÃO

Pensar no estatuto da obra de arte, em pleno século XXI não é uma tarefa muito fácil. Tal dificuldade não nasce de acontecimentos recentes, mas suas raízes podem ser localizadas no início do século passado, quando a questão tornou-se premente para a filosofia da arte.

Este trabalho se desenvolve em dois momentos e em dois destinos que, no fim, se completam. Primeiro, é uma opção feita pelo aprofundamento da influência que o pensador Ludwig Wittgenstein exerceu sobre a filosofia da arte no século XX, sobretudo a partir da análise que os seus seguidores, os neowittgensteinianos,³ fizeram da sua obra *Investigações Filosóficas*. O segundo aspecto dessa opção está na escolha do tema relacionado à estética, uma vez que hoje sofremos uma enxurrada de novas criações que reclamam para si o direito de gozar do estatuto de arte.

Durante as primeiras décadas do século passado notamos a tentativa, por parte de muito movimentos,⁴ de criar uma definição para distinguir a arte da não arte. Esta separação se justifica não só por questões práticas e políticas mas, sobretudo para apurar como devemos reagir a ela. Neste aspecto, de acordo com os neowittgensteinianos, estes filósofos fracassam porque a arte não pode ser definida. Segundo eles, ao definir a arte, estaremos correndo o risco de eliminar a dimensão criativa e inovadora inerente à própria arte.

3 Neowittgensteinianismo, termo aplicado aos filósofos da arte no século XX, que foram influenciados pelos escritos de Ludwig Wittgenstein, sobretudo pela obra *Investigações Filosóficas*, o que trataremos mais a frente.

4 Podemos citar como exemplo a Teoria Representacionista da Arte, o neo-representacionalismo, a Teoria Expressionista, o Formalismo, o Neoformalismo e as Teorias Estéticas de Arte.

A ideia de que a arte não pode ser definida pode ser melhor compreendida a partir da contribuição de Morris Weitz, que afirma que o erro dos filósofos anteriores era tratar da arte como um conceito fechado. Weitz defende que a arte deve ser tratada como um conceito aberto. Deste entendimento surge o método do conceito aberto, de Weitz.

Para solucionar este problema, o que pode e o que não pode ser considerado arte, os neowittgensteinianos buscaram em Wittgenstein uma solução eficaz para a questão, a qual chamaram de métodos das semelhanças familiares. De acordo com eles, muitos dos conceitos que utilizamos no cotidiano subsistem sem grandes definições, o que fazemos geralmente é confrontar o objeto observado com outro já existente. O que vamos detalhar mais a frente.

Durante grande parte das décadas de 1950 e 1960, a teoria da arte predominante foi a apresentada e defendida pelos neowittgensteinianos. Houve até mesmo um silêncio por parte daqueles que outrora buscavam uma definição para a arte. Porém, a filosofia as vezes é um silêncio que inquieta, e desta forma, não demorou muito até que algumas objeções surgissem, pondo em risco os argumentos utilizados pelo grupo para tratar da temática da arte.

2. A NECESSIDADE DE IDENTIFICAR A ARTE

A questão acerca da natureza da arte é antiga, nasceu com Platão e daí para cá não tem deixado de inquietar os filósofos. Percebemos que até meados do século XVIII existia um consenso a respeito do que poderia ser considerado como obra de arte e do que não poderia ser incluso neste grupo. As pessoas em geral, os estetas e os filósofos comungavam de uma mesma ideia a respeito da arte, embora muitas vezes de modo subentendido. Até mesmo os artistas, criadores daquilo que caracterizamos como arte, não ousavam criar coisas além daquilo que as pessoas esperavam.

Deste modo, o conceito de arte estava mais ou menos implícito na linguagem. Ninguém precisava de uma definição para classificar as obras artísticas. Simplesmente faziam-na pela simples observação. Até aí, quase toda a gente sabia como decidir se um objeto era ou não uma obra de arte porque a diferença entre as obras de arte e os outros objetos era explicitamente exibida nas próprias obras pela via de propriedades de forma e conteúdo.⁵

5 Por exemplo, era uma condição necessária, para que uma coisa fosse uma pintura ou uma

Porem, no século XX, esse entendimento tácito começa a desfalecer. Esta questão impôs-se como inadiável, em grande parte devido às surpreendentes e filosoficamente perturbantes mutações, que iam acontecendo na prática artística. Dois motivos são cruciais para que a arte, no século passado, deixasse de ser tão facilmente identificada. O primeiro motivo se dá devido ao fato de que a cultura ocidental foi fortemente influenciada pela cultura oriental, oriunda dos mais remotos recônditos e com as mais diversas formas. O outro motivo são os movimentos revolucionários na arte, como o romantismo,⁶ e o início das mudanças, propulsionados pelas diversas vanguardas.

Durante esse período houve tal diversidade de material em oferta que se tornou urgente conseguir distinguir a arte da não arte.⁷ Identificar a arte transformou-se numa questão premente, já não se podia supor que havia um entendimento cultural tácito a mão.

Deste modo, torna-se importante ser capaz de identificar a arte por muitos motivos. Saber se algo é arte ou não arte pode determinar se é ou não um candidato a um prêmio de uma instituição ligada as artes. Ou ainda, se a sua venda e importação deve ou não gerar a cobrança de impostos.⁸ Entretanto, distinguir a arte da não arte não é apenas importante para resolver questões práticas e políticas deste tipo. Identificar se uma coisa deve ou não ser classificada como arte é crucial para apurar como devemos a ela reagir. Devemos interpretá-la? Devemos procurar nela propriedades estéticas? Devemos tentar compreender a sua configuração? (Carroll, 2010, p. 232).

Estes tipos de questões começam a ter resposta quando sabemos que uma coisa é arte. Se não tivéssemos uma maneira de classificar a arte, as nossas práticas artísticas desmoronar-se-ão. Assim, a teoria estética não é importante apenas em si mesma, mas sim, para fundamentar tanto a apreciação quanto a crítica da arte.

escultura, que fosse uma imagem, a duas ou três dimensões, de um objeto ou acontecimento, real ou fictício. Aquilo a que hoje chamamos arte abstrata não seria admitido como arte por não satisfazer este requisito.

6 Romantismo, também chamado de Romanticismo, foi um movimento artístico, político e filosófico surgido nas últimas décadas do século XVIII na Europa, que perdurou por grande parte do século XIX. Caracterizou-se como uma visão de mundo contrária ao racionalismo e ao iluminismo e buscou um nacionalismo que viria a consolidar os Estados Nacionais na Europa.

7 Pense-se, por exemplo, nas pinturas cubistas de Pablo Picasso, na *Caixa de Brillo* de Andy Warhol ou no *Mictório* de Marcel Duchamp. Objetos bastante distintos passaram a ser considerados arte.

8 Surgiu uma questão dessas quando da importação para os Estados Unidos da escultura abstrata *Passaros Voando*, de Brancusi, pois não se sabia se se tratava de uma obra de arte ou de uma pilha de material industrial. Se fosse tubagem industrial, havia que pagar uma taxa de importação; se fosse arte, poderia entrar livre de taxas aduaneiras.

Em meio a este arcabouço de crise, mesclado com a variedade cada vez mais crescente, inédita e espantosa das obras de arte, fizeram com que os filósofos, ao longo do século XX, se dedicassem a encontrar uma solução para o problema. À medida que a questão da identificação da arte se tornava progressivamente mais complicada, a solução parecia óbvia: criar uma definição explícita da arte.

Se as velhas formas implícitas de identificar obras de arte já não funcionavam, havia que definir explicitamente o conceito de arte, para que abrangesse todos os casos. A teoria representacionista da arte, o neo-representacionismo, a teoria expressionista, o formalismo, o neoformalismo e as teorias estéticas da arte pode todos encara-se nesta perspectiva. Todos eles são tentativas de fornecer uma maneira explícita de analisar o conceito de obra de arte por meio de uma definição que proponha as condições necessárias e suficientes para que algo seja visto como obra de arte. (Carroll, 2010, p. 233)

26

Mas, sem exceção, todas estas teorias parecem inadequadas. A diversidade de objetos a que chamamos arte pode parecer demasiado grande para ser abarcada por uma única definição. Isto levou, certamente, muitos a duvidar que seja possível definir a arte. Essa é uma posição filosófica, chamada, por vezes, de neowittgensteinianismo.

3. OS NEOWITTGENSTEINIANOS CONTRA A DEFINIÇÃO DE ARTE

Esta maneira de classificar a arte por meio de uma definição, separando-a da não arte, parece bastante sensata. Tanto é verdade que diversos grupos se dedicaram, durante anos, a criar e defender essas definições. Porém, em meados da década de 1950, muitos filósofos começaram a desconfiar desta forma de tratar o assunto. Todas as tentativas de identificar a arte por meio de uma definição não obtiveram sucesso.

Os filósofos perguntavam se existiria alguma definição que fosse capaz de abranger todas as obras de arte de maneira elucidativa e não circular. O Formalismo Estético⁹ e a Teoria Expressionista¹⁰ eram, evidentemente, informativas,

9 O Formalismo Estético, a doutrina que sustenta que nas nossas interações com as obras de arte, dever-se-ia dar a primazia à forma. Mais do que considerar o 'formalismo' como sendo o nome de uma teoria específica nas artes, seria melhor e mais típico considerar que ele nomeia este tipo de teoria que enfatiza a forma da obra de arte. (Dicionário de Filosofia de Cambridge, 2006, p. 405)

10 O Expressionismo foi um movimento cultural de vanguarda, surgido na Alemanha, no início

de maneira que muitos candidatos ao estatuto da ordem da arte acabavam sendo excluídos. Ao analisar criticamente esta pretensão, os filósofos chegaram a conclusão de que o projeto de definir a arte era inerentemente fútil, afinal, acreditavam que a arte era inerentemente indefinível.

Os filósofos que acreditavam que a arte não poderia ser identificada por meio de uma definição, em muitos casos, foram influenciados pelos escritos de Ludwig Wittgenstein, sobretudo pela sua obra *Investigações Filosóficas*. É por este motivo que estes filósofos podem ser chamados de neowittgensteinianos.

Os neowittgensteinianos concordavam que era necessário, e urgente, desenvolver uma maneira que possibilitasse a identificação da arte. No entanto, defendiam que a filosofia da arte, até a sua intervenção, assentava num erro. Este consistia na tentativa de definir a arte de forma essencial, isto é, em termos de condições necessárias conjuntamente suficientes. Julgavam que a melhor maneira de o fazer não era construir uma definição para aplicar a casos particulares. Na perspectiva de Wittgenstein, pensavam que o procedimento a adotar era aquilo a que chamaram método das semelhanças familiares.

4. A INFLUÊNCIA DE WITTGENSTEIN

A análise reflexiva dos filósofos chamados neowittgensteinianos parte da ideia de que muitos dos conceitos que empregamos no cotidiano como, por exemplo, o conceito de cadeira, subsistem sem grande definição. Quando somos confrontados com um novo tipo de objeto que tem por fim o sentar-se, decidimos se é ou não uma cadeira comparando-o com as cadeiras já existentes. Ou seja, perguntamos se ela é parecida com o que julgávamos serem cadeiras (Carroll, 2010, p. 234). Muitos dos nossos conceitos são assim. A muitos dos nossos conceitos faltam definições em termos de condições necessárias e suficientes, sendo aplicados com base na semelhança e não mediante uma fórmula. O mesmo vale para o conceito de arte.

Um argumento que avança em prol desta conclusão é o de que, simplesmente, a arte não pode ser definida e, como tal, não podemos determinar, por meio de uma definição que objetos se incluem no conceito de arte. Temos de usar um outro método: o método das semelhanças familiares.

do século XX, de indivíduos que estavam mais interessados na interiorização da criação artística do que na sua exteriorização, projetando na obra de arte uma reflexão individual e subjetiva. Ou seja, a obra de arte é reflexo direto do mundo interior do artista expressionista.

Para compreender melhor porque os neowittgensteinianos tinham tanta certeza de que a arte, por motivos lógicos, não podia ser definida é o argumento do conceito aberto, desenvolvido pelo neowittgensteiniano que mais vezes é citado, Morris Weitz.¹¹

A arte em si é um conceito aberto. [...] Os estetas podem fixar condições, mas nunca as necessárias e suficientes para a aplicação correta do conceito. [...] O que defendo, assim, é que a índole da arte, bastante expansiva e aventureira, as suas constantes mudanças e as suas novas criações, tornam logicamente impossível assegurar um conjunto de propriedades definitivas. (Weitz, 1956).

28 O que Weitz pretende dizer é que a arte, a prática da arte, está sempre aberta a mudanças revolucionárias, sendo esta uma característica própria da expressão artística. O nosso conceito de arte deverá ter sempre espaço para os artistas fazerem algo novo. O conceito de arte não pode ser fechado por condições necessárias e suficientes, pelo contrário, deve ser aberto, a fim de ser coerente com a constante possibilidade de criatividade artística transformadora e inovadora.

Weitz acredita que o erro central dos anteriores filósofos da arte consistia em tratar a arte como um conceito fechado e não como um conceito aberto. Está é a razão central pela qual falharam todas as teorias da arte que pretendiam definir a arte. Ao defini-la, os filósofos estavam excluindo todas as possíveis e imagináveis novas formas de criação artística.

Weitz não diz que, por todas as definições de arte que conhecemos terem fracassado, qualquer tentativa posterior está muito provavelmente condenada. O seu argumento não é uma simples indução baseada na enumeração dos anteriores fracassos dessas teorias. É um argumento que diz que qualquer tentativa de definir a arte falhará necessariamente, por uma questão lógica. (Carroll, 2010, p. 236).

11 Morris Weitz (1916 - 1981), foi um esteticista americano, recebeu seu doutorado da Universidade de Michigan. Durante o curso de sua carreira, ele lecionou na Vassar College, em Ohio State University e na Universidade Brandeis. Sua primeira publicação foi *O Papel da Teoria na Estética*. Este trabalho, sem dúvida estimulou um grande debate dentro da filosofia da arte e é parte de um movimento conhecido como anti-essencialismo. Este movimento era popular nos anos 1950.

Segundo Weitz, a arte não pode ser definida, como presumiram os anteriores filósofos da arte, porque a arte é um conceito aberto, um conceito que denomina um campo onde originalidade e a invenção são possibilidades permanentes. Se a arte fosse definida através de condições necessárias conjuntamente suficientes, então, isto implicaria a existência de limites para o que a arte pode ser, limites para além dos quais a criatividade artística não pode ir. Mas isso seria incompatível com a nossa concepção da prática da arte.

As teorias da arte procuram limitar o conceito de arte, mas os artistas empenham-se em ultrapassar os limites; em última instância, o nosso conceito de arte é mais condescendente com os artistas do que com os teóricos. Os neowittgensteinianos não são céticos quanto a possibilidade de identificarmos a arte, duvidam apenas da adequação do uso da definição como modelo para distinguirmos a arte da não arte.

É sabido que Wittgenstein escreveu apenas algumas notas dispersas a respeito da questão estética¹². Boa parte do que temos como referencial teórico são as anotações feitas por seus alunos em uma conferência que deu sobre estética, em 1938¹³. Porém, a grande influência de Wittgenstein emerge da obra *Investigações Filosóficas*, a partir do § 65, onde o autor faz uma análise sobre os diferentes tipos de jogos.

66. Observe, p. ex., os processos a que chamamos “jogos”. 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 jogos? – Não diga: “tem que haver algo que lhes seja comum, do contrario não se chamariam jogos” – mas olhe 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 deles. (Wittgenstein, 1994, p.51)

Wittgenstein salientou que há muitos tipos de jogos. Qualquer característica perceptível de alguns jogos que possamos referir estará sempre ausente em outros jogos. Então como é que determinamos se uma atividade, por nós nunca antes vista, é ou não um jogo? Fazemo-lo reparando se, em aspectos relevantes, ela se parece ou não com alguma coisa que já vemos como jogos

12 Como por exemplo os fragmentos que deram origem a obra *Cultura e Valor*, Lisboa-Portugal, Edições 70, 2000.

13 Conferências sobre estética, psicologia e crença religiosa, Barcelona: Paidós, 1996.

paradigmáticos. Quando as semelhanças se acumularam, a nossa reflexão sobre as correspondências, pouco a pouco, levou-nos a decidir a favor do estatuto de jogos para aquelas atividades. De acordo com Weitz,

o problema da natureza da arte é como o da natureza dos jogos, pelo menos neste aspecto: se olharmos e vermos a que é que chamamos “arte”, também não iremos encontrar nenhuma propriedade comum -- apenas cadeias 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 de certas similaridades. (Weitz, 1956, p.).

Segundo os neowittgensteinianos, não identificamos a arte por meio de uma definição. Isso seria improvável, primeiro, devido ao argumento do conceito aberto; depois, se fosse verdade que dispomos dessa definição, embora só implicitamente, porque é que ninguém consegue enuncia-la?

O neowittgensteiniano afirma que isso se deve ao fato de não possuímos uma definição de arte, ainda que implicitamente. Em vez disso, identificamos as obras de arte em termos de semelhança com obras de arte já existentes.

A nova obra não será uma réplica exata de qualquer dos paradigmas pré-existentes. Assim como a aparência do membro de uma família pode lembrar o tom de pele da sua mãe ou o nariz do seu avô, o candidato a obra de arte pode estar correlacionado com algumas das prioridades expressas em um determinado estilo de arte e com a complexidade estrutural de outra.

A metáfora aqui utilizada é a da semelhança familiar. Nas nossas famílias há várias gerações. Quando alguém tem um bebê, é comum começarmos a notar nele as semelhanças com outros membros da família.

Não posso caracterizar melhor essas semelhanças do que por meio das palavras “semelhanças familiares”; pois assim se sobrepõem e se entrecruzam as várias semelhanças que existem entre os membros de uma família: estatura, traços fisionômicos, cor dos olhos, andar, temperamento, etc. (Wittgenstein, 1994, p. 52).

Para os neowittgensteinianos a abordagem das semelhanças familiares faz duas coisas inter-relacionadas. Por um lado, oferece uma explicação de como somos capazes de reconhecer a arte. A filosofia da arte deve ser capaz de explicar como o utilizamos adequadamente para classificar a arte, separando-a da não arte. O neowittgensteiniano explica-o através do método das semelhanças familiares.

A abordagem das semelhanças familiares acrescenta igualmente um outro argumento ao argumento do conceito aberto para consolidar a sua posição contra a abordagem definidora. A abordagem definidora sugere uma explicação de como identificamos e classificamos trabalhos como obras de arte. Defende que identificamos as obras de arte por meio de uma definição que possuímos, embora só de modo tácito. Assim, a abordagem definidora e o método das semelhanças familiares podem ver-se como explicações concorrentes para o mesmo fenômeno: sermos capazes de identificar e classificar determinados objetos como obra de arte.

Os neowittgensteinianos dizem que a única maneira de identificar uma obra de arte é por meio do método das semelhanças familiares. Contra a abordagem definidora, eles afirmam que é surpreendente que se diga que identificamos a arte por meio de uma definição implícita sem que ninguém, ao fim dos séculos, seja capaz de dizer que definição é essa. O neowittgensteiniano argumenta que, em virtude de o método das semelhanças familiares explicar melhor do que a abordagem definidora como identificamos e classificamos a arte, juntamente com o argumento do conceito aberto, ele nos dá boas razões para rejeitarmos a hipótese de que a arte se possa definir.

O neowittgensteiniano salienta que muitos dos nossos conceitos não são regulados por definições cheias de condições necessárias e suficientes. Isto é o que, supostamente, acontece com os conceitos de jogo e cadeira. Na verdade, a muito poucos conceitos aos quais o modelo da definição se afigure aplicável. Nos restantes casos, que são a maioria, os conceitos relevantes aplicar-se-ão de outra forma, como através da reflexão sobre as semelhanças, procurando traços que lembrem algo já existente no mundo.

A abordagem das semelhanças familiares difere claramente da abordagem definidora. Esta assenta em notar propriedades comuns – propriedades que, supostamente, definem essencial e manifestamente o fenômeno em questão. A abordagem das semelhanças familiares, por sua vez, depende de se notarem traços de afinidade – descontínuos, mas entrelaçados.

O neowittgensteinianismo é uma filosofia da arte. Apresenta uma explicação do conceito de arte – arte é um conceito aberto. E propõe uma perspectiva de como o conceito se aplica - em virtude das semelhanças familiares. Na verdade esta teoria crê que todas as outras teorias concebidas como definições de arte estão fundamentalmente erradas. E visto que os neowittgensteinianos acreditam que todas as outras teorias incorrem no erro fundamental de conceberem o seu projeto em termos de definições essenciais, consideram que toda a teoria da arte está errada.

O neowittgensteinianismo não é, então, uma mera posição cética, apenas digna de nota pela sua rejeição da abordagem definidora. É uma perspectiva filosófica coerente e abrangente, que inclui uma explicação positiva do conceito de arte, uma concepção de como classificamos a arte e uma releitura da história da filosofia da arte. Por esse motivo, o neowittgensteinianismo foi a filosofia da arte predominante durante grande parte das décadas de 1950 e 1960, período em que muitos teóricos da arte parecem ter desistido de encontrar uma definição para o conceito de arte.

5. CRÍTICAS AO NEOWITTGENSTEINIANISMO

Logo após a década de 1960, algumas objeções aos neowittgensteinianos começaram a surgir. É consenso entre os teóricos da arte, que o argumento do conceito aberto e o método das semelhanças familiares funcionam eficazmente, desde que aplicados juntos. Porém, se forem tomados e analisados separadamente, é possível perceber que ambos recaem em algumas falhas.

Examinando o argumento do conceito aberto, formulada por Morris Weitz, a qual apresenta a arte como um conceito aberto a possibilidade de permanente expansão, criação e inovação. Segundo os críticos deste argumento, ele só faz sentido com referencia a prática da arte; é quase absurdo dizer que obras de arte acabadas tem de estar abertas a possibilidade de mudanças permanentes e de inovações; se fosse esse o caso, poucas obras de arte estariam algum dia terminadas. É simplesmente um erro de categoria afirmar que as obras de arte devem estar abertas a mudança radical. Portanto, conclui Carroll, que

o argumento do conceito aberto fracassa, não só porque se equivoca nos conceitos de arte implicados, mas porque não estabelecem qualquer relação lógica entre as definições de arte e o conceito da prática da arte. (Carroll, 2010, p. 245).

Que as obras de arte possam ter características definidoras não obsta logicamente a invenção de novas obras que exemplificam as condições relevantes de maneira inovadoras, inesperados e imprevisíveis. Uma definição adequada de ciência não impossibilitaria a investigação inovadora, inesperada e imprevisível.

Em um segundo momento, analisando a abordagem das semelhanças familiares, fortemente influenciada por Wittgenstein, a forma como identificamos a arte é procurando semelhanças entre trabalhos já considerados obras de arte e novos candidatos. Idealmente, o processo inicia-se estabelecendo um conjunto flexível de obra de arte paradigmáticas, ou seja, trabalhos que todos veem como indiscutíveis obras de arte. Com base nestes casos, deliberamos acerca do estatuto da arte de novas obras.

Mas há um grande problema com tudo isso, é que o conceito de semelhança em que o método das semelhanças familiares se baseia é demasiado aberto. É um truísmo lógico dizer que todas as coisas se assemelham a todas as coisas num aspecto qualquer. Por exemplo, os artistas e os asteroides parecem-se uns com os outros, pelo menos devido ao fato de ambos serem objetos físicos. Ao aplicarmos, hoje, o método das semelhanças familiares, estamos a possibilitar que amanhã, se não mesmo antes, tudo seja considerado arte, este é um dos argumentos defendidos por Maurice Mandelbaum¹⁴, em 1965.

É, em princípio, inimaginável que exista um objeto no universo que não possa, por fim, ser incorporado nesta progressão. Então, segundo o método das semelhanças familiares, tudo é arte, e isto mostra-se inclusivo demais para qualquer procedimento classificatório. Por isso, a abordagem das semelhanças familiares também acaba por ser um conceito de arte demasiado frouxa.

Isolada, a semelhança não qualificada é simplesmente demasiado ampla para que a utilizemos na seleção de obras de arte, pois tudo é semelhante a tudo de uma maneira ou de outra. No entanto, o alguém poderá pensar que existe um modo simples de consertar o método das semelhanças familiares, exigindo que as semelhanças entre os candidatos e os paradigmas, e os seus legítimos descendentes, seja de uma determinada espécie. “A materialidade objetiva, por exemplo, está excluída como uma semelhança relevante para o estatuto da arte. Mas falar sobre tipos de semelhanças requeridos é, naturalmente, voltar a ideia de condições necessárias para o estatuto de arte, que é, precisamente, aquilo que o método das semelhanças familiares rejeita” (Carroll, 2010, p. 249). A reintrodução das condições necessárias é incompatível com o sentido da abordagem do método das semelhanças familiares.

O modelo das semelhanças familiares está, então, entre a espada e a parede: ou emprega o conceito de semelhança sem reservas, que leva a conclusão de

14 Maurice Mandelbaum (1908-1987), filósofo americano, foi professor de filosofia na Universidade Johns Hopkins.

que tudo é arte; ou, para evitar essa conclusão, qualifica o tipo de semelhanças relevantes para o estatuto de arte, reintroduzindo assim condições necessárias e suficientes, ou ambas – o que nos conduziria, de novo, a definição.

Por volta da década de 1950, quando o neowittgensteinianismo surgiu pela primeira vez, pareceu convincente a muitos filósofos. Seguiu-se uma pausa nas tentativas de definir arte. Porém, com a passagem do tempo, a medida que surgiram questões relativas ao argumento do conceito aberto e ao método das semelhanças familiares, começaram a aparecer fissuras na armadura neowittgensteiniana. Gradualmente, recuperou-se confiança no projeto de definição e pouco depois, nas décadas de 1970 e 1980, ele estava de novo em plena aceleração.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da história muitos filósofos e críticos de arte tentaram criar teorias para distinguir a arte da não arte. Dentre eles estão Platão, Aristóteles, Bell, Croce, Collingwood e muitos outros que dedicaram seu tempo e suas energias a esta temática. Contudo, é no século passado é esse problema tornou-se premente.

Mergulhar na história recente da filosofia da arte é deparar-se com grandes mudanças em um curto espaço de tempo. Se antes, até meados do século XVIII, o homem não tivera grandes dificuldades para captar a essência da arte, distinguindo-a da não arte, agora, sobre tudo a partir do século XX, este mesmo homem se vê submerso em meio a uma enorme quantidade de produtos que reclamam para si o direito de gozar do estatuto de obra de arte.

As novas técnicas artísticas influenciadas, sobretudo, pelo Romantismo, e somada a crescente influencia da arte oriental, vão fazer com que se torne urgente identificar a arte, não somente por uma questão pratica, mas também para que se possa saber como devemos reagir a ela, de forma interpretativa, estética e apreciativa.

Neste horizonte, diversos grupos, escolas, pensadores e críticos buscaram um método seguro para solucionar a questão. Surgem as diversas teorias da arte, com o intuito de criar uma definição que abarque o conceito de arte, as quais, sem exceção, fracassam. Combatidas pelos filósofos neowittgensteinianos, que vão defender a impossibilidade de definir a arte com condições necessárias e suficientes.

Na senda de Wittgenstein, os neowittgensteinianos propõem o argumento do conceito aberto, elaborada por Weitz, sustentada pelo método das semelhanças familiares, tratada pelo pensador vienense. Para este grupo, a arte é um conceito aberto e só pode ser reconhecida por meio da reflexão e identificação com similaridades com outras obras paradigmáticas já existentes.

Wittgenstein é o alicerce no qual toda a filosofia da arte, no século XX, vai desenvolver sua teoria. É claro que o pensador não desenvolveu uma teoria da arte, como enfatiza Hans-Johann Glock: “a estética não está no centro das preocupações filosóficas de Wittgenstein, mas a arte tem um lugar essencial em sua vida, em particular a música” (Glock, 2010, p. 196). Mas seus escritos contribuíram, de forma incisiva, para influenciar os demais filósofos que se debruçaram ao entorno desta reflexão.

Após algumas décadas de silêncio e de uma aparente solução para a questão, alguns filósofos começam a desconfiar da solução apresentada pelos neowittgensteinianos, os quais passam a receber duras críticas, o que reabre a questão. Como podemos identificar a arte? Se já não dispomos mais de um entendimento tácito a mão, como devemos proceder para distingui-la da não arte?

Estas questões ainda povoam a mente dos estetas e de muitos filósofos. Observamos que as sucessivas tentativas de identificar a arte não obtiveram um êxito duradouro, capaz de por um fim na questão. A polêmica se reacende, tornando-se ainda um desafio para os grandes pensadores. Este é, ainda, parte dos esforços dos filósofos da arte no período atual, o qual ainda se apresenta como um vasto jardim no qual o leitor poderá caminhar.

REFERÊNCIAS

BOUVERESSE, Jacques. **La parole malheureuse: de l'alchimie linguistique a la grammaire philosophique**. Paris. Les éditions de minuit, 1971.

CARROLL, Noel. **Filosofia da Arte**. Edições Texto & Grafia, 2010.

MANDELBAUM, M. **Family Resemblances and Generalizations concerning the Arts**. American Philosophical Quarterly 2 (1965): 219-228.

VALLE, Bortolo. **Wittgenstein: a forma do silêncio e a forma da palavra**. Curitiba. Champagnat. 2003.

WEITZ, Morris. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, XV (1956), 27-35.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Lógico-Philosophicus**. São Paulo. USP. 1994

_____. **Investigações Filosóficas**. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. **Cultura e Valor**. Lisboa. Edições 70, 1980.

_____. **Anotações sobre as cores**. Lisboa. Edições 70, 1977.

_____. **Aulas e conversas**. Lisboa. Cotovia. 1993.

_____. **Los cuadernos azul y marron**. Madrid. Tecnos, 1993.