

## A TEORIA HISTÓRICA DE LEVINSON: UMA PROPOSTA DEBILITADA

### 1. O carácter retrospectivo da arte

A teoria Institucional de Dickie constituiu uma das mais promissoras propostas para esclarecer a natureza da arte que o século XX viu surgir. Nela Dickie define a arte afirmando que uma obra de arte é um artefacto ao qual foi atribuído o estatuto de candidato para apreciação por uma ou mais pessoas, que actuam em nome de determinada instituição social, o mundo da arte. A capacidade de resposta da teoria Institucional ao problema da natureza da arte suscitou a muitos dúvidas suficientemente fortes para a rejeitar. Num assumido afastamento relativamente à teoria Institucional, surgiram na filosofia contemporânea algumas propostas centradas na tese de que a arte é por natureza histórica. Contrariamente ao que poderíamos pensar, não se limitam a afirmar que a produção artística depende do contexto histórico em que ocorre, mas que cada nova obra faz referência à história da arte, na qual se posiciona. Levinson, Danto e Carroll são responsáveis por três das mais influentes teorias históricas, enveredando, todavia, por caminhos consideravelmente díspares.

Levinson desenvolveu aquela que ficaria conhecida como a teoria Histórica da arte.<sup>1</sup> A sua proposta é a de que uma obra de arte é um objecto acerca do qual uma pessoa ou pessoas têm a intenção não-passageira de que este seja perspectivado-como-uma-obra-de-arte, i.e., perspectivado como foram ou são perspectivadas correctamente obras de arte anteriores.

À semelhança da teoria Institucional, a proposta Histórica contém uma definição real, que é simultaneamente processualista e relacional.<sup>2</sup> Na senda da sugestão feita em 1965 por Mandelbaum, Levinson defende que a natureza da arte reside em proprie-

---

<sup>1</sup> A teoria é apresentada em três artigos: «Defining Art Historically» de 1979, «Refining Art Historically» escrito em 1989, e «Extending Art Historically» de 1993.

<sup>2</sup> As definições reais assumem habitualmente a forma de definições *explicitas* essencialistas. Quando, no acto de definir, procuramos uma equivalência entre o definido e a definição, formulamos uma definição explícita essencialista. Esta tem a forma de uma bicondicional, ou seja, *F* define *G* se, e somente se, *F* é condição necessária e suficiente para *G*. As definições processualistas surgem da crença de que o que define a arte é um conjunto de regras e procedimentos segundo os quais esta é criada. De acordo com esta perspectiva, a essência da arte depende não daquilo que ela produz mas do modo como é produzida. O carácter relacional de teorias como a Institucional ou a Histórica advém do facto de procuraram explicitar a natureza da arte em termos de propriedades não exibidas, como a relação com uma instituição ou com a história da arte.

dades 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.<sup>3</sup>

Como a designação da teoria deixa adivinhar, para Levinson a essência da arte reside no seu carácter histórico ou retrospectivo. Toda a arte é o resultado de uma actividade humana que se relaciona com o seu passado através da intenção de um indivíduo, que pode ou não conhecer essa história. Todas as obras de arte se referem necessariamente ao seu passado e, como tal, é legítimo considerar que, mais do que uma sucessão de eventos, existe evolução na arte. A responsabilidade por essa evolução pode atribuir-se não a uma instituição, mas às intenções de indivíduos que pretendem que certos objectos sejam vistos como já o foram obras de arte do passado. Uma das primeiras versões da definição histórica proposta pela teoria é a seguinte:

«(I) X é uma obra de arte = df 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.» (Levinson, 1979, p. 236)<sup>4</sup>

Como a própria mancha de texto deixa adivinhar, Levinson pretende formular uma definição explícita composta por condições necessárias e suficientes. Para compreender se é ou não uma definição correcta é preciso explicitar os termos da definição.

A primeira condição é a do direito de propriedade. Segundo esta, 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. A esta luz fica vedada ao artista a possibilidade de transformar em arte algo que, não sendo seu, apenas indica ou nomeia como tal. O exemplo paradigmático de uma tentativa de o fazer foi protagonizado por Duchamp em 1916, quando indicou como arte o Edifício Woolworth. Das suas notas figurava uma indicação para procurar uma inscrição para o Edifício, então o mais alto de Nova Iorque, como *readymade*. Contrariamente ao que diria Dickie, que aceitaria que o Edifício Woolworth adquiriria o estatuto de obra da arte com a apresentação, Levinson afirma que este não pode chegar a ser arte, porque Duchamp não o possui nem está autorizado pelos seus proprietários a usá-lo como produto artístico. Pelas mesmas razões, os artistas não poderão transformar em arte paisagens, pessoas ou acontecimentos sob os quais não tenham qualquer direito de propriedade. Esta condição afasta a teoria Histórica tanto da proposta Institucional como de todas as outras que afirmam que tudo pode ser arte. Propõe também que se abandone uma visão caricatural do artista em que este surge dotado de um toque de Midas, capaz de transfigurar tudo o que a sua arbitrariedade artística seleccionar como arte.

---

<sup>3</sup> Veja-se MANDELBAUM, Maurice (1965), «Family Resemblances and Generalization Concerning The Arts» in DICKIE, George (1977) (org.), *Aesthetics, a Critical Anthology*, Nova Iorque: St. Martin's Press, pp. 500-515.

<sup>4</sup> «(I) X is an art work = df X is an object which a person or persons, having the appropriate proprietary right over X, non-passingly intends for regard-as-a-work-of-art, i.e. regard in any way (or ways) in which prior art works are or were correctly (or standardly) regarded.» (Levinson, 1979, p.236).

A segunda condição é a existência de um certo tipo de intenção que relaciona a arte do presente com a arte do passado. A arte requer conhecimento que se adquire ao longo do processo de socialização. Mesmo que não possua quaisquer crenças verdadeiras acerca da história da arte, o artista é alguém que tem conhecimentos suficientes acerca dos objectos e dos auditórios para poder formar intenções acerca desses objectos que fazem referência àquilo que a arte já foi. Mas que relação intencional é essa? E em que sentido é usada a palavra «intenção»? Em primeiro lugar, note-se que, para Levinson, a expressão «tem intenção de» é usada em sentido lato, significando esta apenas «faz, apropria-se ou concebe com o propósito de».<sup>5</sup> Ter uma intenção, neste caso, é, então, 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. Depois, exige-se que a intenção não seja transitória, mas sim persistente ou estável. Impede-se assim que a arte seja fruto de caprichos passageiros ou de ímpetos momentâneos. Para criar arte o artista tem de ter propósitos firmes e duradouros em relação aos objectos que faz, concebe ou dos quais se apropria. Mas que propósitos são esses exactamente? Que pretende o artista quando cria, concebe ou se apropria destes objectos?

O criador 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.<sup>6</sup> Mesmo que o artista não conheça a história da arte, mesmo que persistam disputas acerca da artisticidade de algumas obras, é um facto que *há* uma história da arte, que existiram e existem obras de arte. Ou seja, o termo «obra de arte» tem efectivamente uma extensão, composta pelo conjunto de todas as obras de arte que existiram até hoje. Podemos não saber o que faz parte dessa extensão nem de que modo foram perspectivadas ou vistas essas obras, mas é inegável que a arte tem uma história e que todas as obras de arte foram abordadas de alguma forma, a uma certa luz. Por exemplo, *O Nascimento de Vênus*, de Botticelli, é perspectivado como uma expressão de sensualidade, mas também como um símbolo do poder universal e a representação imaginativa de acontecimentos mitológicos. *A Forja de Vulcano*, de Velásquez, pode ser caracterizada como uma demonstração da perícia no desenho da anatomia humana, como manifestação da luminosidade possibilitada pela pintura a óleo, e também como representação da mitologia clássica. Levinson dá-nos vários exemplos de formas de abordar ou perspectivar as obras de arte: podemos atender à cor, dar atenção ao detalhe, reconhecer características estilísticas, identificar um enquadramento histórico, ser sensíveis à estrutura formal e aos efeitos expressivos, atender à capacidade representacional, etc.<sup>7</sup> Poderemos acrescentar ainda

---

<sup>5</sup> First, there is the phrase 'intends for'. This is to be understood as short for 'makes, appropriates or conceives for the purpose of', so as to comprehend fashioned, found and conceptual art. » (Levinson, 1979, p. 236)

<sup>6</sup> No artigo de 1979, «Defining Art Historically», Levinson usa apenas o termo «regard» para se referir às formas de olhar para as obras de arte, mas em Levinson (1989) apresenta já alternativas ao termo como «approaches», «attitudes» e «treatments». Chega mesmo a esclarecer que «regard» deve ser entendido como sendo mais abrangente que «visão» ou «consideração», referindo-se até a modos mais activos de lidar com os objectos como «tomar», «tratar», «abordar», «comprometer-se com», etc. O seu sentido é tão lato, alerta-nos, que podemos considerar que se refere a todos os modos possíveis de interagir apropriadamente com as obras de arte.

<sup>7</sup> «Something closer to a comprehensive way of regard properly brought to bear on, say, almost any easel painting, would be this constellation: {with attention to color, with attention to painterly

que, não raramente, as obras de arte foram vistas como objectos que proporcionam prazer, manifestações da beleza, meios de retratar a realidade, formas de relação com o divino, modos de desafiar as convenções, veículos para expressar as emoções e a criatividade humanas, elementos de luta ideológica, exemplos de uma certa corrente ou tendência artística, etc.

Mas, tal como a definição torna explícito, 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. Mesmo antes de sabermos o que são perspectivas *correctas* das obras de arte, há que referir que outras, nomeadamente perspectivas comuns ou compensadoras, *não* podem ser tidas em conta por aqueles que legitimamente pretendem criar obras de arte. Um exemplo pode mostrar-nos porquê. Suponhamos que se descobre que, por algum motivo, as pinturas impressionistas contribuem significativamente para a cura de estados depressivos. Suponhamos ainda que surge um surto de depressões à escala global e que as pinturas impressionistas são massivamente usadas como terapia para a doença. Pode acontecer, nesse momento, que ver estas pinturas como terapia seja a perspectiva mais comum e mais compensadora sobre elas. Admitamos que na definição histórica de arte podemos substituir a palavra «correctamente» por «vulgarmente» ou «mais satisfatoriamente». Ficariamos assim com a capacidade de identificar como arte tudo aquilo que fosse criado ou concebido por alguém de modo a ser perspectivado como vulgarmente ou mais satisfatoriamente o foram obras de arte do passado. Ora, como as pinturas impressionistas foram vulgarmente e mais satisfatoriamente vistas como terapia para a depressão, tudo aquilo acerca do qual exista a intenção de que seja perspectivado como terapia para a depressão será arte. Mas esta é, obviamente, uma conclusão inaceitável, porque não podemos conceber que, sem mais, medicamentos e acompanhamentos psicológicos sejam arte.

Levinson admite que existe alguma dificuldade em explicitar claramente a noção de «perspectiva correcta das obras de arte», mas aponta alguns aspectos que são relevantes para a determinar:

«A noção de perspectiva correcta de uma obra de arte é difícil de formular, mas certamente são relevantes para ela 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* (e.g. certos prazeres, disposições emocionais, estados de espírito) 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.» (Levinson, 1979, p.248, nota 5)<sup>8</sup>

---

detail, with awareness of art historical background, with sensitivity to formal structure and expressive effect, with an eye to representational seeing, with willingness to view patiently and sustainedly, ...» (Levinson, 1989, p. 24).

<sup>8</sup> «The notion of correct regard for an art work is a difficult one to make out; but surely relevant to it are the following considerations: (1) how the artist *intended* his work to be regarded; (2) what manner of regarding the work is *most* rewarding; (3) the kinds of regards similar objects have enjoyed; (4) what way of regarding the work is optimum for realizing the *ends* (e.g. certain pleasures, moods, awarenesses) which the artist envisaged in connection with appreciation; (5) what way of regarding the work makes for the most satisfying or coherent picture of its place in the *development* of art.» (Levinson, 1979, p. 248, nota 5).

Assim, a perspectiva correcta depende de um conjunto de considerações que se prendem com a própria obra, as intenções do artista e a história da arte. De qualquer forma, para aceitar a definição histórica não é necessário saber com exactidão o que é uma perspectiva correcta nem quais foram as perspectivas correctas acerca das obras de arte ao longo do tempo. Precisamos apenas de admitir que existem visões correctas das obras de arte do passado e que tudo o que se pretender que seja perspectivado dessa maneira será arte. Todavia, apesar de a definição não ficar comprometida com uma certa imprecisão da noção de perspectiva correcta, tal pode fragilizar a possibilidade de fazer identificações artísticas. Senão vejamos: se só é arte um objecto em relação ao qual um indivíduo tem a intenção de que seja perspectivado como correctamente o foram as obras do passado, e se o que é pretendido pelo artista para um objecto X for uma visão que não corresponde a quaisquer visões correctas das obras de arte do passado, então X não é arte. Ora, uma identificação correcta de algo como arte ou como não arte dependerá de conhecermos tanto as intenções do artista como as perspectivas correctas das obras do passado. Embora o carácter artístico dos objectos não dependa em nada daquilo que sabemos do artista ou da história da arte, a nossa possibilidade de discriminar aquilo que é arte daquilo que não o é está subordinada a esses conhecimentos.

Relativamente às perspectivas pretendidas pelos artistas, há ainda a acrescentar que Levinson não exclui totalmente o facto de estes formarem expectativas de recompensa quando elegem este ou aquele objecto. Respondendo a uma objecção que Wollheim dirigiu tanto a Dickie como a Levinson, Levinson afirma que existem de facto razões para que os artistas relacionem certos objectos com a história da arte e não outros.<sup>9</sup> Como a produção artística não é irracional, é de esperar que, de entre as perspectivas correctas das muitas obras de arte que fazem parte da história, os artistas seleccionem aquelas que esperam que tenham melhores resultados, isto é, aquelas que produzem experiências mais satisfatórias. Quando pretende que um objecto seja visto como uma obra de arte, o artista não espera que o objecto seja abordado de um só ponto de vista, mas sim que seja considerado de forma completa, à luz de uma constelação de visões, entre as quais se encontram as experiências mais ou menos valiosas que este pode produzir. Note-se, todavia, que, como vimos, a perspectiva correcta não depende apenas do grau de satisfação que se consegue com a obra, mas também de outros factores, como a capacidade de integrar a obra na história da arte de forma coerente e as abordagens de que foram alvo obras semelhantes. Atendendo ao facto de que existem considerações valorativas na produção artística, Levinson introduz na definição histórica uma qualificação que procura exhibir a racionalidade das decisões artísticas. Afirma então que uma obra de arte é algo que se pretende seriamente que seja perspectivado-como-uma-obra-de arte, ou seja, como foram correctamente perspectivadas as obras do passado, obtendo-se uma experiência de algum valor.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Esta objecção, atribuída a Wollheim, é apresentada em Levinson (1989); alega que vem Dicvie vem Levinson explicam quais as razões que levam um artista a propôr um e não outro objecto para apreciação ou a escolha uma certa perspectiva artística.

<sup>10</sup> Para acomodar esta ideia Levinson introduz uma qualificação na teoria em Levinson (1989, p. 29), quando afirma: «An artwork is a thing (item, etc.) that has been seriously intended for regard-as-a-work-of-art, i.e., regard (treatment, etc.) in any way preexisting artworks are or were correctly regarded, so that an experience of some value be thereby obtained.»

Uma primeira leitura do texto da definição poderia levar-nos a pensar que bastaria que alguém tivesse a intenção de que algo fosse visto à luz de *uma* abordagem que as obras do passado tiveram para que tal se tornasse uma obra de arte. Ora, se assim fosse, a teoria ver-se-ia confrontada com sérias dificuldades. Vimos anteriormente que uma atenção peculiar à cor e ao detalhe, a procura do reconhecimento de características estilísticas e a tentativa de identificação de um enquadramento histórico são formas de abordagem das obras de arte. Sabemos também que muitas coisas, como mapas, catálogos de decoração e peças de vestuário, são criadas por indivíduos que pretendem que estas sejam perspectivadas com uma atenção peculiar à cor e ao detalhe. Tal bastará para que sejam arte? E o que dizer de uma construção encontrada numa escavação arqueológica? Também ela, à semelhança de muitas obras de arte, é alvo de esforços para determinar o seu enquadramento histórico e para identificar características estilísticas. Ora, não é o facto de poderem ser vistas à luz de uma perspectiva isolada que correctamente se dirigiu a obras de arte do passado que torna estes artefactos obras de arte. Levinson afirma diversas vezes que só uma abordagem completa ou complexa pode ter este papel. Uma tal abordagem ou perspectiva deve incluir 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. Por exemplo, a pintura abstracta deve ser vista simultaneamente com atenção à cor, sem procurar representações, como forma de expressão, como tentativa de expor a natureza da arte, como veículo para exhibir os meios próprios da pintura, etc. Ora, neste sentido, qualquer objecto sobre o qual exista a intenção de que seja visto à luz desta perspectiva complexa será muito certamente arte. Levinson deixa, contudo, por esclarecer dois aspectos relativos a estas perspectivas globais que são necessárias para haver arte. Em primeiro lugar, haveria que decidir se elas são uma espécie de «pacotes indivisíveis» ou se, pelo contrário, é possível ao artista pretender uma abordagem complexa formada por uma soma de perspectivas isoladas que foram surgindo aqui e ali na história da arte. A primeira hipótese não parece estar de acordo com as crenças de Levinson, como veremos. Mas, por outro lado, também a segunda possibilidade levanta algumas dúvidas, uma vez que ficamos sem saber quão completa tem de ser a abordagem pretendida para que possa dar origem a obras de arte.

A génese da obra de arte, à luz da teoria Histórica, é uma certa intenção formada por um indivíduo que estabelece uma ligação entre a arte por si criada e a arte do passado. Pelo que acabámos de ver, Levinson exclui a possibilidade de se estabelecer essa ligação em termos de semelhanças externas. Embora comece por negá-lo, admite que parte da relação depende de tanto umas como outras produzirem experiências semelhantes, mas salienta que a ligação *pretendida* pelo artista é que as novas obras de arte sejam perspectivadas como as obras do passado, esperando este que as experiências valiosas suscitadas pelas obras anteriores possam repetir-se no presente. Assim, aquilo que genuinamente a intenção relaciona são os modos como correctamente foram perspectivadas as obras da história da arte com os modos como devem ser vistas as obras agora criadas.

Ora, se nada acrescentássemos, poderíamos formar a convicção de que Levinson acredita ser impossível criar arte com um total desconhecimento da história da arte, e não é de todo assim. Levinson distingue três tipos de intenções que podem dar origem a obras de arte. Por um lado, o artista pode pretender que o objecto seja perspectivado à luz de uma visão complexa formada por abordagens artísticas, sem ter em conta o

modo como foi vista qualquer obra, movimento ou tradição em concreto. Neste caso o criador não está consciente de relacionar a arte com a sua história porque a sua intenção se refere apenas a abordagens que só por acaso são artísticas. A este tipo de intenção ou modo de criar arte chama Levinson o modo transparente ou intrínseco, uma vez que o artista não tem em consideração as obras de arte, mas apenas as visões de que elas foram alvo. Este modo de criação explica o facto de podermos atribuir artisticidade a pinturas feitas por crianças ou até mesmo à arte tribal. Para além deste, existem dois outros tipos de intenção artística, 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. Esta é uma intenção consciente da arte, mas não específica. É com base neste tipo de intenção que podemos explicar a arte revolucionária. Levinson coloca duas hipóteses para compreender as intenções de um artista determinado em fazer obras de arte que rompam com a tradição. Por um lado, podemos acreditar que este sugere ao seu auditório que olhe para a obra rebelde como olhou para as obras do passado e reconheça, motivado pela frustração, que esta não pode ser perspectivada à luz dos moldes tradicionais. Outra possibilidade é a de pensar que o artista revolucionário pretende que a sua obra seja perspectivada em contraste com as obras anteriores ou em oposição a elas. Em qualquer dos casos, a intenção deste faz referência à arte como um todo e às perspectivas de que, genericamente, ela foi alvo. Projecta obras genuinamente novas, estabelecendo, ainda assim, uma relação com o passado, e esperando que, tal como aconteceu com a arte convencional, as suas propostas possam primariamente ser vistas como arte. Por fim, o artista pode ainda formar uma intenção consciente da história da arte mais específica, ou seja, pode pretender que um objecto seja perspectivado como o foi uma certa obra ou classe de obras. É normalmente com este tipo de intenção que são criadas as obras mais convencionais que facilmente se inserem numa tradição. Aos dois últimos tipos de intenções – aquelas em que existe uma referência consciente à história da arte – chama Levinson intenções opacas ou relacionais. Estas são hoje bastante mais comuns que as intenções transparentes ou intrínsecas.

Levinson admite ainda a possibilidade de se formarem intenções em que coexistam aspectos intrínsecos e aspectos relacionais. É o que acontece, por exemplo, quando um artista tem a intenção de que um objecto seja visto como correctamente o foi uma certa obra ou corrente artística do passado, mas não aspira à totalidade das perspectivas que sobre ela se lançaram. A nova obra de arte é então criada para ser parcialmente perspectivada como correctamente o foi uma certa obra do passado, e certamente suscitará por parte dos seus auditórios outras abordagens que até aí não faziam parte do espólio da história da arte. Embora toda a arte se relacione com o passado, não raramente surgem obras que fazem mais do que aludir à história e repeti-la. Assim se explica o facto de a arte sofrer um processo de evolução na continuidade, um desenvolvimento e uma unidade. Essa unidade decorre da inevitável dependência conceptual de toda a arte em relação ao seu passado: por definição toda a arte é histórica.

Neste sentido aquilo que a arte pode ser, as suas possibilidades e limitações, depende em absoluto daquilo que ela foi, ou seja, da extensão do termo «obra de arte» até ao momento da nova criação. Quando no momento *t* um indivíduo tem uma intenção séria de que uma certa coisa seja perspectivada-como-uma-obra-de-arte, a sua pretensão só criará de facto arte se relacionar este objecto com o modo com efectivamente

foram correctamente vistas obras de artes anteriores a *t*. Aquilo que a arte pode ser *agora* depende do que ela foi antes. Mas note-se que «*agora*» é um indexical e que, portanto, tal nos autoriza a pensar que um objecto pode ser arte num certo momento mas não outro. É o que acontece com uma pintura abstracta ou um *readymade*. Estes não podem ser arte, por exemplo, no século XVI, porque até aí as obras de arte não tinham sido vistas sem atender à sua força representacional, ao detalhe ou à capacidade técnica do artista, não tinham sido perspectivadas como formas de apresentar teses e sugestões sobre a própria arte e sobre o papel dos artistas. Ora, como todas estas abordagens são absolutamente centrais na perspectiva complexa da pintura abstracta e dos *readymades*, na sua ausência seria impossível classificá-los como arte.

De certa forma, Levinson encontrou assim parte da resposta à questão de saber o que diferencia dois objectos indiscerníveis, autorizando a classificação de um como arte e o outro como não-arte. Como acabámos de ver, se existirem em momentos diferentes do tempo, pode ser possível ao último, mas não ao primeiro, ser visto como correctamente o foram obras de arte anteriores a si. E a esta luz só o último poderá ser efectivamente arte. Por outro lado, mesmo que coexistam temporalmente, pode ser verdade que só em relação a um, mas não ao outro, alguém forme a intenção séria de que seja perspectivado como correctamente o foram as obras de arte anteriores a si. Sem intenção artística não há arte, mesmo que as características do objecto sejam exactamente as mesmas que encontramos numa obra de arte.

Levinson admite, contudo, que um objecto que não é arte aquando da sua criação pode vir a ser arte algum tempo depois. Suponhamos que um indivíduo cria um objecto *X* no momento *t*, pretendendo que este seja visto como incorrectamente o foram as obras de arte do passado. *X* não é arte no momento *t* porque não foi relacionado com os modos como correctamente foram perspectivadas as obras de arte anteriores a *t*. Suponhamos que cem anos depois da criação do objecto, em *t'*, surgem na história da arte obras que são vistas exactamente como o seu criador pretendeu que *X* fosse perspectivado. Só então, depois de *t'*, pode *X* tornar-se uma obra de arte. Note-se que não é o caso que *X* sempre tenha sido arte e tal só se tenha evidenciado mais de cem anos decorridos da sua criação. Enquanto não surgem na história da arte abordagens com as quais *X* possa relacionar-se *retrospectivamente*, o objecto não é uma obra de arte.

Em qualquer dos casos, existe sempre na arte uma recursividade própria da sua natureza. Para acentuá-la, Levinson reformula a definição inicialmente apresentada:

«(I<sub>t</sub>) *X* é uma obra de arte em *t* = df *X* é um objecto acerca do qual é verdade em *t* que uma pessoa ou pessoas, possuindo a propriedade apropriada sobre *X*, têm (ou tiveram) a intenção não-passageira de que *X* seja perspectivado-como-uma-obra-de-arte, i.e., perspectivado de qualquer modo (ou modos) como foram ou são perspectivados correctamente (ou padronizadamente) os objectos na extensão de «obra de arte» anterior a *t*. (Levinson, 1979, p. 240)<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> «(I<sub>t</sub>) *X* is an art work at *t* = df *X* is an object which it is true at *t* that a person or persons, having the appropriate proprietary right over *X*, non-passingly intends (or intended) *X* for regard-as-a-work-of-art, i.e. regard in any way (or ways) in which objects in the extension of 'art work' prior to *t* are or were correctly (or standardly) regarded.» (Levinson, 1979, p. 240)

Esta nova versão, acredita Levinson, proporciona um método ideal para encontrar a extensão do termo «obra de arte». Todas as obras de arte existentes hoje dependem causal e conceptualmente de outras que existiram no passado. Ora, se pudermos identificar as perspectivas pretendidas pelos artistas ao criar a arte actual e as obras que foram alvo dessas visões, teremos encontrado os antepassados mais directos das obras do presente. E, pelo menos teoricamente, poderemos até, usando o mesmo método, recuar a gerações mais remotas, delineando uma genealogia da arte que conte a história de tudo o que foi arte até à actualidade. Uma dificuldade prática que poderíamos antever na aplicação do método resulta do facto de não conhecermos com rigor as intenções dos artistas, uma vez que estas são estados mentais a que não temos directamente acesso. Todavia, Levinson rejeita que tal constitua um problema. Afirma que não precisamos de aceder aos conteúdos psicológicos que são as intenções porque eles podem ser conhecidos através de elementos perceptivos que servem como pistas para tal. Entre eles contam-se o próprio objecto, o contexto da criação, o processo através do qual foi produzido, o género a que parece pertencer, etc. E quando, mesmo assim, restam dúvidas acerca das intenções que deram origem à obra, poder-se-á fazer uma investigação mais profunda, que inclua leituras especializadas, estudos de comportamento, entrevistas, etc. Como a obra não é mental, poderemos, na maior parte dos casos, compreendê-la sem recurso a conteúdos mentais a que nunca temos um acesso directo e credível. As excepções são aquelas obras acerca das quais sabemos muito pouco e cuja génese fica assim por determinar com razoável precisão. Se não fosse por estas, nada inviabilizaria a possibilidade de ser, então, delineada a genealogia completa da arte.

Ao acentuar a recursividade da arte, Levinson evidencia uma dificuldade da teoria, colocada directamente pela definição histórica da arte. Se toda a arte depende causal e conceptualmente da arte anterior a si, como explicar a artisticidade das primeiras obras, as obras primordiais, que não têm quaisquer antecedentes? Em Levinson (1993), é afastada uma hipótese que tinha sido adiantada no artigo de 1979, a saber, a de que estas obras pioneiras seriam arte por estipulação. Se elas são arte – e Levinson nunca se pronuncia categoricamente sobre isso – devem sê-lo por motivos históricos e não porque convenções arbitrárias as indicaram como tal. Todavia, como por definição as *primeiras* obras de arte não têm antecedentes, não podem ser arte devido a relações intencionais com a arte anterior, e, sendo assim, a ser encontrada, a relação terá de ter outros contornos. Uma possibilidade é a de admitir que as obras primordiais são arte porque outras obras a que convictamente chamamos arte tiveram nelas a sua origem. De certa forma, esta cedência evitaria possíveis dúvidas acerca da artisticidade das obras subsequentes, uma vez que garantiria um património artístico a que estas se poderiam referir. Por outro lado, poderemos postular que estas obras primordiais não são arte, mas que as que imediatamente se lhe seguiram, as obras primitivas, já o são, embora por um processo não exactamente igual, mas apenas análogo, ao identificado pela definição histórica. Estas obras primitivas seriam arte porque alguém formou em relação a elas a intenção de que fossem perspectivadas como correctamente o foram as obras primordiais. Apesar de nenhuma destas possibilidades de entender as obras primordiais permita à teoria Histórica manter um critério uniforme para explicar a natureza de *toda* a arte, Levinson acredita que é relativamente normal que, no início de qualquer actividade humana racional, existam indefinições e ambiguidades. A universalidade e a credibilidade da proposta Histórica que apresenta não lhe parece, portanto, estar seriamente comprometida.

A reformulação da definição histórica permite também a Levinson alegar que a teoria não é circular. As acusações de circularidade seriam de esperar, uma vez que a definição histórica pretende esclarecer o que é a arte apelando à história *da arte*. Ora, para sabermos o que é a história da arte, não teremos de saber previamente o que é a arte? Se assim for, usaremos o conceito de arte para explicar o de história da arte e este último para esclarecer o primeiro. Levinson faz notar que não precisamos de saber em concreto o que foi a história da arte, nem sob que formas foram efectivamente perspectivadas as obras de arte do passado. Para aceitar que a natureza da arte é aquela que é evidenciada pela definição temos apenas de conceder que *existe* uma história da arte e existiram formas correctas de perspectivar as obras de arte que compõem essa história, independentemente de as conhecermos ou não. Acrescenta que procurar esclarecer a natureza da arte sem recorrer ao conceito de história da arte implicaria falhar na tentativa de encontrar a essência da arte, aquilo que toda a arte possível é e que só ela é. A definição não é circular; é retrospectiva e recursiva, conclui.

O carácter processualista de definição histórica torna-se manifesto quando compreendemos que o que é específico da arte é uma certa génese: a obra nasce quando o artista tem uma intenção peculiar acerca de algo; essa intenção é a de que o objecto seja perspectivado-como-uma-obra-de-arte, i.e., perspectivado como correctamente o foram as obras de arte anteriores a si. A arte não se define, pois, em função de finalidades que possa ter. Mas tal não significa que não as tenha efectivamente. Como já vimos, quando o artista ambiciona uma certa perspectiva para a sua obra, espera racionalmente que ela provoque uma experiência valiosa, à semelhança do que aconteceu com as obras que antes foram alvo das mesmas abordagens. Levinson acredita que, por isso, é possível esboçar uma certa teoria do valor a partir da definição histórica. A principal diferença em relação às teorias clássicas do valor prende-se com o facto de a definição histórica não ser funcionalista: cumprir certos desígnios é algo marginal à natureza da arte e não algo que a caracterize enquanto arte. Todavia, dado que o artista pode obter para a sua obra a visão que pretende, conseguindo também assim as recompensas que espera, não será absurdo, pensa Levinson, afirmar que a obra será tanto melhor quanto mais facilmente se relacionar com as obras do passado, e tal significa conseguir para si as mesmas perspectivas, obtendo os dividendos auferidos pelas suas antecessoras.

Note-se que existe alguma ambiguidade neste esboço de uma certa teoria do valor: a relação de uma obra com as suas antecessoras pode ser estreita, como acontece com obras que são hoje feitas ao estilo dos impressionistas, por exemplo, mas não provocar a mesma recompensa. É o que acontece quando as obras são demasiado convencionais e se limitam a repetir sem qualquer criatividade traços estilísticos de obras anteriores já muito conhecidas. Neste caso, o que contará para a atribuição do valor? A facilidade na relação ou a recompensa? Em Levinson (1989) surge ainda a afirmação desconcertante de que uma boa obra de arte é aquela que tem propriedades e potencialidades que tornam a relação intencional valiosa.<sup>12</sup> Poderão estas propriedades ser, pelo menos parcialmente, propriedades intrínsecas das obras? Ou serão propriedades relacionais, como ser passível de interpretação ou funcionar simbolicamente?

---

<sup>12</sup> «A “good work of art” is one with properties and potentials that make it worthy of having been intentionally projected for the kind of treatment earlier art had properly received (which treatment, by and large, is such as to make engagement with this earlier art worthwhile.» (Levinson, 1989, p.28)

Por fim, resta traçar o perfil da teoria Histórica, esperando que as suas características sejam agora francamente inteligíveis. Antes de mais, a teoria assume um carácter histórico e internalista. Isto não significa afirmar apenas que a arte tem uma história, à semelhança de muitas outras actividades humanas racionais, mas antes que a historicidade é intrínseca à arte, que esta é por natureza histórica. Toda a arte, para o ser, tem de manter relações com o seu passado e é só a invocação da história que faz algo ser arte. Esta invocação, referência ou ligação é feita por uma intenção peculiar do artista. A intenção pode ser explícita, consciente e artisticamente informada, mas também pode ser tudo o contrário. A teoria é, portanto, também intencionalista. Outro dos seus traços é ser indexicalista, uma vez que da definição fazem necessariamente parte termos indexicais como «agora» e «antes»: esta afirma que um objecto é arte *agora* se, e somente se, um indivíduo, tendo o direito de propriedade adequado sobre ele, tem a intenção de que seja perspectivado-como-uma-obra-de-arte, i.e., perspectivado como correctamente o foram as obras de arte *antes* de si. Por último, a teoria afirma-se como não-institucional, ou seja, como uma alternativa à proposta Institucional, capaz de explicar a natureza da arte sem recorrer a considerações sociais, políticas ou ideológicas.

## 2. Objecções à teoria Histórica

A teoria Histórica é actualmente uma das mais discutidas, mas também uma das mais bem sucedidas propostas para a questão da natureza da arte. Parte do seu sucesso deve-se ao facto de Levinson evidenciar uma considerável preocupação em responder às objecções que lhe são colocadas. Todavia, tal não foi ainda suficiente para descartar todas as dúvidas e objecções que a teoria enfrenta. Apresentarei de seguida aquelas a que me parece que Levinson não respondeu ou para as quais adiantou apenas respostas insatisfatórias, por serem as que mais fazem perigar a credibilidade da teoria Histórica. A persistência de objecções relevantes e numerosas debilita a teoria e sugere que, na impossibilidade de a melhorar, seja procurada uma alternativa mais credível.

A primeira delas objecções diz respeito à condição da definição que se refere ao direito de propriedade. Embora reafirme a importância da propriedade, Levinson refina a teoria em 1989, deixando de mencioná-la nas várias versões da definição. É incompreensível como pode o direito de propriedade ser apontado como uma condição necessária para haver arte quando podemos imaginar inúmeros contra-exemplos que mostram o contrário. Suponhamos, por exemplo, que artistas como Pollock ou Monet tinham inadvertidamente levado para casa tintas e telas que não tinham pago. Certamente não serão os legítimos proprietários dos materiais que usam nas suas obras. Mas não serão estas genuínas obras de arte? Imaginemos ainda que Duchamp compra o Edifício Woolworth designando-o depois como *readymade*. Teria este facto sido decisivo para a aceitação da proposta feita por si? Não parece que assim seja. Aliás, o fracasso da proposta poderá até ser entendido à luz da teoria Histórica se admitirmos que o artista teve a intenção de que o Edifício fosse visto como anteriormente o foram outros *readymades*, não tendo este, no entanto, potencialidades para que tal acontecesse. Mas esta explicação conduz-nos a outras dúvidas: que faltava ao Edifício Woolworth para que pudesse referir-se com sucesso a outros *readymades*? Por que razão não foi possível perspectivá-lo-como-arte? Seja como for, não parece que o direito de propriedade seja uma condição necessária para haver arte, como afirma Levinson.

Alegações semelhantes são também feitas em relação à condição da intencionalidade. Será esta necessária para haver arte? Um exemplo que nos compele a responder negativamente diz respeito a algumas das obras de 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. Mas Kafka não formou a intenção de que fossem vistas como arte. Aliás, formou a intenção de que *não* fossem vistas a essa luz. Se a definição histórica estivesse correcta, esta seria também uma condição necessária para haver arte, mas não é o que se verifica neste caso. Levinson, confrontado com este exemplo, encontra várias possibilidades para lidar com ele. Uma delas é sugerir que embora essa fosse a sua intenção final, outras terão existido ao longo do processo de criação que, essas sim, relacionam as obras com o modo como outras foram correctamente vistas. Poderemos ainda admitir que Kafka terá escrito para um público ideal que já não acreditava existir. Mas é a terceira alternativa adiantada por Levinson que provoca alguma surpresa: podemos pensar, afirma, que as obras têm um tal potencial que o reconhecimento deste autoriza outros que não o autor – os editores, os críticos e até a comunidade de leitores – a projectá-las para serem apreciadas como obras literárias. Acrescenta mesmo que, em certas circunstâncias, se podem contrariar as intenções dos artistas, nomeadamente quando os textos têm um valor literário invulgar, quando são inapropriados para quaisquer outros fins e são algo que quase inevitavelmente tomaríamos sempre como literatura.<sup>13</sup> Ora, não estará Levinson a afirmar desta forma que o que torna estes textos arte são propriedades intrínsecas aos próprios? Não estará a dizer que, independentemente das intenções dos artistas, certos objectos impõem a sua artisticidade, acabando esta por ser reconhecida e exibida por alguém? Não estará Levinson a aproximar-se de propostas como o Formalismo de Clive Bell?

O que as considerações anteriores sugerem é que as condições indicadas na definição, a saber, a propriedade e a intenção artística, não são separadamente necessárias para haver arte. Mas serão conjuntamente suficientes? Carroll responde negativamente quando, em Carroll (1999), confronta a teoria Histórica com o exemplo de alguém que faz um vídeo de família para recordar as férias.<sup>14</sup> Quem o faz é o seu legítimo proprietário e este é feito com a intenção de que seja perspectivado como correctamente o foram obras do passado. Podemos até acrescentar que a perspectiva que se pretende não é simples, mas complexa ou global, uma vez que o vídeo deve ser abordado à luz da sua capacidade representativa, como forma de obter algum tipo de conhecimento, como meio para preservar a memória de um acontecimento, como demonstração de perícia técnica, etc. Se temos reservas em aceitar que o vídeo é arte e admitimos que estão com ele cumpridas conjuntamente as condições indicadas pela teoria Histórica para haver arte, teremos de reconhecer que a teoria não capta a essência da arte, aquilo que é próprio de toda a arte possível e só dela.

Como vimos, Levinson defende a teoria da alegação de circularidade afirmando que não precisamos de saber o que foi exactamente a história da arte para poder definir a arte. Acredita evitar assim a sustentação conjunta de duas teses, a saber, a de que sabemos o que é a arte em função da história da arte, e a de que sabemos o que é a

---

<sup>13</sup> Veja-se Levinson, 1989, pp. 29-30.

<sup>14</sup> Veja-se Carroll, 1999, pp. 246-247.

história da arte em função do conceito de arte. Detenhamo-nos na primeira delas. Esta pode ser interpretada da seguinte forma: para saber o significado de «arte» recorreremos à extensão do termo de «obra de arte», extensão essa que compõe a história da arte (e que podemos conhecer em concreto ou não). Levinson aceitaria provavelmente esta interpretação. Mas, se assim for, a segunda tese significa que para conhecer a extensão de «obra de arte» precisamos do conceito de arte. Ora, como poderei saber se algo fez ou não parte da extensão de «obra de arte» sem saber o que é a arte? Por exemplo, podemos dizer que X é arte porque se relaciona intencionalmente com *O Nascimento de Vênus*, que faz parte da extensão de «obra de arte». Mas a verdade é que só sei inequivocamente isto, se souber que *O Nascimento de Vênus* satisfaz as condições para haver arte. Mas se as puder identificar estarei, então, na posse do conceito de arte. A circularidade a que Levinson pretende fugir, parece, portanto, inevitável. A sua resposta a esta objecção – embora não a tenha dado – seria provavelmente que sabemos que muitas obras de arte o são sem precisar de uma definição de arte. Tal como acontece com muitos outros objectos, podemos quase sempre classificar as obras de arte sem definir a arte porque as qualidades manifestas destas assim o permitem. Levinson expressa exactamente esta ideia na resposta à objecção de Stecker de que poderemos nunca saber com precisão se certos objectos, sobretudo os mais distantes no tempo, são de facto arte:

«Mas, em segundo lugar, no caso de objectos como a *Iliada*, não se coloca verdadeiramente a questão de saber se foram criados e projectados com pelo menos um bom número de intenções que agora vemos como paradigmaticamente artísticas, e poderemos assumir que, não sendo a *Iliada* a primeira narrativa oral do seu tipo, essas intenções eram fundadas e implicitamente referiam-se a outras de alguma tentativa anterior. Dadas as suas qualidades manifestas, não podemos *failbar* na atribuição dessas intenções à *Iliada*, quer sejam atribuídas a um único indivíduo – o Homero da tradição – ou a um grupo, ou sucessão disso. De que outra forma poderíamos explicar razoavelmente a forma elaborada da *Iliada*, a sua linguagem requintada, o seu imaginário amplo e a sua profundidade de caracterização?» (Levinson, 1993, p. 414.)<sup>15</sup>

O que Levinson afirma neste excerto é que as propriedades manifestas permitem identificar intenções artísticas e que é a posse destas que faz de algo uma obra de arte. Mas, se as intenções são sempre supostas e nunca conhecidas, não poderemos prescindir delas para fazer as identificações artísticas? Perante esta questão, a teoria enfrenta um novo dilema. Ou poderemos de facto prescindir das intenções para fazer identificações artísticas ou não. No primeiro caso, tal poderá significar que são essas propriedades manifestas que tornam um objecto uma obra de arte, o que Levinson

---

<sup>15</sup> «But second, in the case of objects such as the *Iliad*, there is no real question whether they were created and projected with at least a good number of intentions that we now view as paradigmatically artmaking, and that we can assume, the *Iliad* not been the very first oral narrative of its kind, that those intentions were grounded in and implicitly referred to those of some earlier endeavor. Given its manifest qualities we can't *fail* to attribute such intentions to the *Iliad*, whether thought of as lodged in a single individual – the Homer of tradition – or in a group or succession thereof. How else could we reasonably account for *Iliad's* elaborate form, exquisite language, extended imagery, and depth of characterization?» (Levinson, 1993, p. 414)

rejeitaria. No segundo caso, estamos a afirmar que precisamos de supor as intenções artísticas por detrás de certas propriedades manifestas para poder afirmar que algo é arte. Mas, se assim for, estaremos a assumir que precisamos de uma definição (que aponte as intenções como condição necessária para haver arte) para fazer as identificações artísticas, ou seja, para encontrar a extensão de «obra de arte». À luz do que foi visto, esta também não é uma conclusão que favoreça a teoria, uma vez que com ela confirmamos a circularidade entre as teses de que conhecemos o significado de «arte» recorrendo à extensão de «obra de arte» e de que conhecemos a extensão de «obra de arte» recorrendo ao conceito de arte.

Um problema a que dificilmente Levinson porá fim é o da indefinição do estatuto das obras primordiais e das obras primitivas que se lhe seguiram. Em Levinson (2002), afirma que a sua posição final é a de que as obras primordiais não são arte, porque não se referem a nada anterior a elas, mas que as obras primitivas subsequentes já o são, uma vez que na sua génese esteve a intenção firme de que fossem perspectivadas como correctamente o foram as obras primordiais. Todavia, como as obras primordiais não são arte, a arte que se lhe refere terá necessariamente um estatuto especial na história da arte. Ora, este estatuto obriga Levinson a introduzir mais uma qualificação na definição, admitindo que algo é uma obra de arte apenas se satisfaz a definição inicial ou se é um exemplo das obras primitivas, ou seja «uma daquelas coisas a partir das quais derivam todas as obras de arte que satisfazem a definição inicial.»<sup>16</sup>

Por fim, resta acrescentar que a teoria Histórica, à semelhança do que aconteceu com a teoria Institucional, 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. De certa forma, a teoria Histórica apresenta uma resposta para a questão da origem da obra de arte (um objecto *passa a ser* arte quando alguém forma uma intenção peculiar sobre ele que o relaciona com a história da arte), mas nada diz sobre a natureza do objecto *depois* de ser transformado em obra de arte pela intenção artística.

Paula Mateus  
Centro de Filosofia  
Universidade de Lisboa

## Referências

- CARROLL, Noël (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.

---

<sup>16</sup> «It would be that something is art if and only if either (i) it satisfies the basic definition or (ii) it is an instance of first art – that is, one of those thing from which all other art, that satisfying the basic definition, springs.» (Levinson, 2002, p. 372).

— (1993), «Extending Art Historically», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, No. 3, pp. 411-423.

— (2002), «The Irreducible Historicity of the Concept of Art» in *British Journal of Aesthetics*, Vol. 42, No. 4, pp. 367-379.

— (2003) (org.), *The Oxford Handbook to Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press.

MANDELBAUM, Maurice (1965), «Family Resemblances and Generalization Concerning The Arts» in DICKIE, George (1977) (org.), *Aesthetics, a Critical Anthology*, Nova Iorque: St. Martin´s Press, pp. 500-515.

STECKER, Robert (2003), «Definition of Art» in Levinson (2003), pp. 136-154.