



Objetos da percepção e objetos para a percepção. Dos conceitos estéticos à teoria da imagem

Joaquim Braga

Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação, Faculdade de Letras, Instituto de Estudos Filosóficos, Universidade de Coimbra, 3004-530, Coimbra, Portugal. E-mail: braga.joaquim77@gmail.com

RESUMO. Que conceito de ‘imagem’ emerge da evolução semântica dos principais princípios estéticos que se inscreveram no pensamento ocidental? Tal é a pergunta-chave que anima o corpo analítico deste texto. Para sustentar, teoricamente, uma resposta a esta questão, é aqui introduzida a distinção seminal entre ‘objetos da percepção e objetos para a percepção’, que nos permitirá analisar e compreender o modo como as formas imagéticas artísticas expõem e transpõem os regimes estéticos.

Palavras-chave: arte, belo, estética, imagem, percepção, sublime.

Objects of perception and objects for perception. From the aesthetic concepts to the picture theory

ABSTRACT. Which concept of ‘picture’ arises from the semantic evolution of the main aesthetic principles that have marked Western thought? Such is the key question that enlightens the analytic core of this paper. To theoretically sustain an answer to this question, it is here introduced the seminal distinction between ‘objects of perception and objects for perception’, allowing us to analyze and understand how artistic pictorial forms expose and transpose aesthetic regimes.

Keywords: art, beauty, aesthetics, picture, perception, sublime.

Introdução

A constituição de uma teoria da imagem, capaz de atender às várias formas de inscrição imagéticas, se, por um lado, não pode ignorar a herança semântica dos conceitos estéticos, por outro, vê-se confrontada com os limites teóricos que nestes se entranham e que, em muitos casos, resultam dos jogos de exemplificação entre o estético e o artístico. Assim, no que às formas imagéticas diz respeito, encontramos, nos conceitos estéticos, várias marcas genealógicas que acusam uma indiferenciação entre ambos os domínios. A imagem, ao contrário, por exemplo, do texto literário, parece ter-se inscrito na semântica ocidental como um médium imune à diferenciação e, na ausência desta, à individuação.

Independentemente das suas formas de inscrição e dos contextos de aparição, conservará a imagem, em geral, uma ‘transparência sensível’, que nos remete mais para a percepção do que para a expressão, entendida esta como expressão criadora? As respostas da arte a essa questão são diversas, acusando quer a tentativa de suprimir as heranças estético-filosóficas e gerar um campo teórico autónomo – que, em rigor, está implícito na própria

poiesis artística –, quer a tentativa de emparelhar o artístico com o estético.

Identificar a importância dos conceitos estéticos para uma teoria da imagem é, pois, uma tarefa que, à primeira vista, não se afigura linear. A consideração inclusiva das suas diversas formas de inscrição faz que a imagem deixe de poder ser pensada como mera entidade ontológica, desprovida dos seus dispositivos de produção e receção. E é nesse sentido que, ao contrário das apreciações judicativas impostas às obras de arte, as informações qualificativas que cada conceito estético transporta deixam de ser, *per se*, relevantes para a aferição do estatuto diferencial das formas imagéticas. Não se trata, por isso, como tende a suceder com o intenso debate em torno da definição do estatuto da arte, de reduzir o estético à particularização da esfera artística. Trata-se, antes, de encontrar, na reflexão estética e nos conceitos que esta pode produzir, linhas teóricas de diferenciação e de individuação do universo imagético. Estes são, em traços gerais, os objetivos a que esta reflexão se propõe. Para o efeito, serve-nos de referência analítica a distinção seminal entre ‘objetos da percepção’ e ‘objetos para a percepção’, através da qual pretendemos mostrar quer o modo como o discurso em torno das formas

imagéticas legitima determinados regimes estéticos – como, por exemplo, o do ‘belo’ –, quer, num segundo momento, os pressupostos estéticos das práticas artísticas vanguardistas que intentam pôr em causa a subordinação da arte ao juízo de gosto.

Apreciação e sensibilidade

A estética constituiu-se, desde o século dezoito, como gramática cultural do gosto, como encenação de uma percepção coletiva, em que o belo e as suas extensões conceituais determinam as suas principais regras. Muito devido a esse fato, poucos traços reflexivos de uma teoria da imagem chegaram até nós; e, nesse aspecto, deixam de poder parecer excessivas as palavras de Barnett Newman (1992), quando afirma, de forma assaz assertiva, que a estética está para a arte como a ornitologia, para os pássaros. Na semântica dos conceitos estéticos, há uma passagem gradual do ‘perceptivo’ ao ‘comunicativo’, que, à luz dos conceitos de ‘belo’ e ‘gosto’, pode ser entendida como um dos momentos capitais para a formação de uma comunidade de observadores – à qual chamamos vulgarmente ‘público’ – e, paralelamente, de ‘críticos de arte’. Descrito de uma forma sumária, denominamos de ‘fato estético’ a descoberta de um hiato estrutural entre a esfera da percepção e a esfera da comunicação, tornada possível graças à exportação, reconhecida pela estética, das vivências sensíveis do indivíduo para um universo de objetos criados. O que, através desse *locus artificialis* é vivenciado e tornado visível, diz respeito à autarquia sistêmica da percepção, bem como à impossibilidade de esta ser totalmente traduzível em termos comunicativos.

Os ‘juízos de gosto’ são formas de encontrar, na constituição de tais vivências, disposições universais que tornam possível o seu potencial grau de comunicabilidade. A diversidade de opiniões e sentimentos a respeito, por exemplo, dos objetos artísticos leva David Hume à procura de um ‘padrão de gosto’ que seja capaz de reconciliar quer a comunicação, quer a percepção dos observadores. Alicerçado no binômio ‘aprovação-censura’ – o qual deriva, em grande parte, da modalização moral entre ações virtuosas e ações viciosas –, a programação do gosto deve, segundo o filósofo, obedecer a todas aquelas operações mentais que não manifestam qualquer traço de arbitrariedade. Para Hume, e ao contrário das formulações que, posteriormente, Immanuel Kant irá efetuar sobre a universalidade dos juízos estéticos, tal como sucede com a faculdade gustativa – o ‘gosto somático’ –, também o ‘gosto mental’ se encontra presente em qualquer ser humano. Logo, o agradável e o desagradável são

qualificativos que podem ser imputados às obras de arte, dependendo, apenas, da condição de instrução dos seus observadores.

A delicadeza de gosto¹, porém, está sujeita ao aperfeiçoamento dado pela prática. Discernir o belo do desagradável implica, nesse sentido, mimetizar a destreza do artista na execução da sua obra e exercitar a faculdade de comparar as partes com o todo, bem como a obra atual com as obras do passado. Contudo – e este é um ponto-chave para se compreender o primado que, na programação do gosto, a comunicação adquire sobre a percepção –, os exercícios de comparação trazem à expressão a ideia humeana de uma visão deceptiva que acompanha sempre o primeiro contato com as obras de arte. “Na primeira percepção de qualquer obra[...]” (Hume, 1825b, p. 233), assim reitera o filósofo,

[...] há sempre um frémito ou distúrbio que atinge o pensamento e que acaba por perturbar o verdadeiro sentimento de beleza. Nem a relação entre as partes é bem discernida, nem é identificável a autenticidade das marcas do estilo. As diversas perfeições e defeitos parecem estar enredadas numa espécie de confusão, apresentando-se à imaginação de forma indefinida (Hume, 1825b, p. 233-234).

Porque a percepção é marcada por uma multiplicidade de informações heterogêneas e indiscrimináveis segundo uma única norma, Hume não sugere quais são as propriedades sensíveis que constituem a apreciação do belo. Em vez disso, propõe o autor que a normatização do gosto seja atribuída à responsabilidade daqueles que revelam uma aproximação mais aprimorada e permanente ao mundo da arte, ou seja, quer isso dizer que, no final, os padrões de gosto são sempre fruto das contingências comunicativas entre, por exemplo, críticos de arte – numa palavra: fruto da ingerência da comunicação na esfera da percepção.

Muito por causa dessa evolução semântica, a filosofia deixou de encontrar na estética pontos de partida reflexivos para a formulação das próprias questões, nomeadamente aquelas atinentes ao mundo das configurações sensíveis. A estética encontrava-se plenamente mergulhada em processos que requerem a consciência do observador em face da superfície sensível dos objetos, mesmo quando essa consciência implica uma projeção cognitiva da

¹ A ‘aprovação’ presente na delicadeza de gosto é, por sua vez, duplicada por Hume. Os seus efeitos repercutem-se na esfera da socialização, na medida em que a expressão do ‘bom gosto’ conduz, imediatamente, ao reconhecimento e à aprovação daquele que a emite. Em outro ensaio, acrescenta Hume (1825a, p. 6) que “[...] a delicadeza do gosto é propícia ao amor e à amizade, uma vez que, circunscrevendo a nossa escolha a um número limitado de pessoas, nos torna indiferentes à companhia e à comunicação da maior parte dos homens.” A explicação desse ‘elitismo’ é aventada pelo filósofo em termos psicológicos: quanto menor o círculo de socialização, maior a constância das suas paixões distintas (Hume, 1825a).

arte na natureza, tal como acontece em Kant. Ao abarcar quer as obras de arte, quer as obras da natureza (fenômenos naturais desprovidos de intervenção humana), o conceito estético é penetrado por uma dupla hetero-referencialidade que, tal como em Kant e em Baumgarten, suporta mais uma análise transcendental da sensibilidade do que, propriamente, uma reflexão cabal sobre as formas imagéticas. Estas, pelo contrário, serviram, acima de tudo, para ilustrar a intermutabilidade exegética dos dois domínios. Na contemporaneidade, o renascimento filosófico da estética em muito se deve à reformulação de algumas questões capitais da filosofia à luz da especificidade de cada domínio artístico e, paralelamente, da natureza dos médiuns² envolvidos. Para o pensamento reflexivo, a obra de arte deixou de servir apenas como mero fato ilustrativo, auferindo, agora, de um verdadeiro estatuto seminal para muitas das suas questões, formulações e interpretações.

Percepção e antecipação

Os conceitos estéticos geraram, a partir da sua genealogia semântica, um jogo de ambivalências entre as obras da natureza e as obras de arte, que acabou por ter como principal correlato teórico o juízo de gosto. Este manteve-se fiel às regras do jogo, conservando em si mesmo, na sua fundação filosófica, a metáfora somática da apreciação gustativa e a sua versão psíquica da apreciação dos objetos extrassomáticos, nos quais se incluem quer a própria 'natureza', quer a *belle nature* das representações artísticas. Durante séculos, será nesse intervalo que as separa, que irão alojar-se a ideia e a consciência de imagem. O intervalo é, aqui, o interstício mimético, o ponto fulcral onde os intercâmbios entre uma e outra são visualmente realizados. Assim compreendida, a imagem deve a sua aparição ao fato de ser o signo perfeito – o *simulacrum* – da reconciliação do artificial com o natural, da *belle nature* com a natureza, porque, em rigor, e atendendo às concepções de Dubos e Batteux, tudo o que é imagético tem uma correspondência imediata e direta com aquilo que, através dele, é visualizado. Daí crer Dubos que a pintura supera a poesia no arrebatamento da alma humana. Embora artes da imitação, devido ao governo dos sentidos por parte da visão e à transparência não arbitrária dos signos naturais, tem a primeira um primado ontológico sobre a segunda. Comparativamente ao legado platônico, este é, em

rigor, um fato capital para a reformulação do belo a partir da sensibilidade. Tal como os artifícios miméticos inerentes à *ars oratoria*, a imagem era, para Platão, algo que, apesar de não o ser, aparenta ser o que não é. Mormente no *Sofista* e no Livro X da *República*, temos acesso à ideia de que a referencialidade do objeto representado está desprovida de qualquer força causal, uma vez que o pintor apenas consegue captar a aparência do real – que, no léxico platônico, é o 'sensível' –, apenas ascende à imitação do 'não-ser'.

Ora, essa concepção negativa da referencialidade vai sofrer uma inversão significativa no pensamento ocidental: a imitação do belo implica o reconhecimento do primado (causal) da referência.

Edmund Burke, ao mesmo tempo em que procura apresentar princípios de diferenciação das artes pictural e poética, radicaliza, com maior veemência, o *pathos* visual da imitação. Segundo Burke (1767), da plena conformidade entre imaginação e sentidos deriva o prazer da imitação, que, podendo ser experienciado na pintura, não tem qualquer sentimento análogo na observação da natureza. Por isso, quando a imitação não é passível de ser concretizada – nomeadamente naqueles casos em que se verifica a impossibilidade de dois objetos poderem ser equiparados – e, à mente humana, apenas a diferenciação sobrevém, a imaginação deixa, também, de poder fomentar prazer (Burke, 1767). Ainda segundo o filósofo, o prazer é sempre imediato; e é por causa dessa condição que, na primeira observação da representação artística de um corpo humano, somos levados a desconsiderar as possíveis incongruências entre a cópia e o original. Desse fato aventado por Burke se pode, então, primeiramente inferir que é o prazer que está na base da geração do efeito de semelhança, que é ele, pretensamente, a verdadeira causa da anulação da descontinuidade empírica entre ambos os objetos. Ainda associadas às implicações desse fato, encontram-se as principais diferenças que apartam a imagem da palavra poética. Se o prazer é concebido na duplicação visual do objeto representado, na simulação do natural através do artificial, a poesia – e ao contrário das formulações de Dubos –, não sendo uma arte puramente imitativa ('transparente'), mas antes 'obscura', tende a suscitar paixões mais intensas. Qual é a razão, porém, que justifica a associação da imitação ao sentimento de prazer? Diz-nos Burke (1767) que a imitação tem uma gênese próxima daquela da simpatia. E, na verdade, o filósofo traça a ideia de prazer mimético de acordo com o princípio de simulação da mente alheia; princípio esse, por sua vez, que é totalmente independente da ação das faculdades racionais.

² Como a expressão latina 'media' tende a ser utilizada em relação aos meios de comunicação social, optamos, para evitar tal redução semântica, pela construção do plural de médium, que, entre outros, abarca os meios imagéticos, discursivos, sonoros etc., independentemente do seu estatuto comunicativo.

‘Trazer à visão uma cópia fiel da natureza’ possui a mesma base analógica de ‘trazer à mente a vida emocional do outro’. Há, aqui, uma projeção antropomórfica na reprodução imagética da natureza, porque é o prazer gerado pela simulação psíquica que acaba por justificar os dispositivos miméticos artísticos.

Não é, somente, o fato de o gênio e o gosto estarem dependentes da imitação da natureza que, nesse contexto, impossibilita a diferenciação das formas imagéticas perante outros médiuns artísticos. A ideia de que, a haver diferenciação, ela só pode ser inferida da estreita correspondência entre visão e imagem – a qual não tem lugar primordial noutras formas artísticas –, faz, igualmente, que o visual se afirme a um tempo como modalidade sensorial modelar dos princípios composicionais miméticos e da própria aplicabilidade dos conceitos estéticos a esses mesmos princípios. (Ainda hoje, na apreciação poética, a iconicidade da metáfora tende a prevalecer sobre os demais artifícios estilísticos). Por outro lado, a perfeita circularidade ontológica que a imagem impõe ao gesto mimético do criador e à apreensão análoga do espectador torna-se, consequentemente, também modelar, tanto para a concepção estética do belo quanto para a definição do próprio estatuto da arte.

Um dos exemplos mais significativos de tal circularidade encontra-se na obra *The Analysis of Beauty*, de William Hogarth (1997). Como consta no subtítulo da mesma, a intenção do autor é a de homogeneizar as diversas ideias que subsistem sobre o conceito de gosto. A ‘linha da beleza’ é aquela que, segundo o autor, apresenta o fundamento pictórico do gosto visual e da qual derivam todas as outras linhas que compõem a perfeição estética da imagem artística. A anatomia e os movimentos do corpo humano são os grandes modelos naturais que Hogarth evoca para descrever as qualidades estéticas da linha da beleza. Mormente devido à ênfase que é dada ao movimento, figura e corpo acabam por formar, no nível da representação, uma osmose sugestiva, capaz de esbater os limites empíricos do somático e do extrassomático (isto é, o corpo do espectador e a superfície de inscrição da imagem). Logo, representação e percepção não se diferenciam, porque assentam nos mesmos princípios naturais da articulação visual.

Com efeito, quando inquiridos sobre a sua morfologia, os conceitos estéticos em geral colocam-nos perante a questão da articulação da sensibilidade com os fenômenos sensíveis, quer sejam estes obras de arte ou obras da natureza. Quer porque a sensibilidade era concebida como uma faculdade inferior, quer porque as obras de arte eram colocadas

sobre o mesmo plano de imanência das obras da natureza, muito dificilmente se conseguiu inscrever, no registro discursivo ocidental, uma linha de demarcação clara entre ‘objetos da percepção’ – todos aqueles que são destituídos de uma intencionalidade criativa – e ‘objetos para a percepção’ – desta feita, os que, na sua gênese, acusam uma inscrição poética (exposta ou, como no caso exemplificativo dos *ready-made* de Marcel Duchamp (2009), imposta). Contudo, é através dessa diferença que podemos reconhecer o duplo registro de observação que caracteriza os objetos artísticos. Estes tanto se revestem da referência a si próprios (auto-observação) – registro assaz presente na criação artística moderna – como da referência, sob a forma de antecipação, à observação do espectador (hetero-observação). A antecipação marca, em rigor, a pregnância fundamental dos objetos para a percepção.

Os ‘objetos para a percepção’, tal como são exemplarmente promovidos pela arte, possuem uma natureza proléptica em face da própria percepção. É sob essa condição estrutural que eles permitem a abertura ao endereçamento comunicativo e, por extensão, à esfera do espectador. A inclusão deste último provém, primeiramente, da transformação sugestiva do sensível numa fonte de nexos dialógicos – ou seja, na configuração material do objeto, ocorre, paralelamente, uma inscrição modal da observação, cujo desdobramento reflexivo assenta na diferença entre observador e observado. Logo, poder-se-á dizer, sem exagero, que o observado acolhe³ o observador muito antes de este se poder achar nessa condição. Comparados com os objetos da nossa percepção quotidiana e as suas repercussões cognitivas, é mister dizer que os objetos artísticos intensificam e expandem os processos de formação de sentido; processos esses que, fruto das sucessivas atualizações dos fenômenos vivenciados, tendem a censurar a articulação de novas informações sensíveis e a reafirmar, redundantemente, os traços mnésicos da sua configuração. A esse respeito, são basilares as seguintes formulações de Roger Fry:

Sob o ponto de vista biológico, a arte é uma blasfêmia. Foi-nos dada a capacidade de ver as coisas, não a de as contemplar. A vida encarrega-se de nos fazer aprender a lição cuidadosamente, de modo que, ainda em idade assaz precoce, adquirimos uma ignorância extremamente considerável das configurações (*appearances*) visuais. Porque aprendemos, de forma aprimorada, o sentido

³ A natureza do ‘acolhimento’ está dependente do grau de determinação que o objeto pode infligir ao observador. No caso das imagens publicitárias, por exemplo, a antecipação transporta já a determinação das reações, sensações e sentimentos dos potenciais consumidores por elas visados.

absoluto das configurações, somos capazes de as compreender, por assim dizer, como se fossem versões abreviadas. Possuindo uma valor utilitário, as diferenças mais subtis de qualquer configuração ainda continuam a ser apreciadas, enquanto os seus maiores e importantes predicados visuais, desde que sejam inúteis para a vida, passam completamente despercebidos. (Fry, 1929, p. 47).

A inexistência de uma demarcação inequívoca entre as duas formas de objetos anteriormente introduzidas (objetos da percepção e objetos para a percepção) em muito se deveu ao fato de o conceito de ‘médium’ não possuir nem consistência nem ressonância teóricas relevantes, susceptíveis de ser importadas pelos conceitos estéticos e pelas próprias teorias que ajudam a dar corpo. Por outro lado, e no que às formas imagéticas diz respeito, a exclusão da dimensão medial contribuiu para uma concepção monológica dos conceitos que as definem. Dessa exclusão redundaram várias consequências teóricas significativas. Tanto a relação exógena entre imagem e outros médiuns simbólicos quanto a relação endógena entre formas de articulação imagéticas e formas de articulação extraimagéticas deixaram de poder ser consideradas positivamente. A caracterização da sociedade contemporânea através da ideia de uma cultura subjugada ao visual pode, nesse contexto, ser concebida como um dos sintomas mais evidentes da construção monológica dos conceitos imagéticos. Outra consequência que é passível de reflexão e que determinou o discurso sobre o estatuto ontológico da imagem diz respeito à relevância alcançada pelo conceito de ‘semelhança’. Ao contrário do que sucedeu com outros domínios estéticos, a interpretação filosófica das formas imagéticas é animada, ainda hoje, pelo pretenso caráter deceptivo dos objetos icônicos; embora muitas teorias contemporâneas tenham abandonado a tese da relação de similitude visual entre representante e representado, a natureza psicológica das afecções despoletadas pelas imagens tende a ser sustentada de acordo com a herança semântica traçada pelo conceito de semelhança.

Expressão e negação

Há uma crítica negativa do mundo sensorial que acompanha todo o trajeto semântico do conceito de imagem. O liame protésico que, desde sempre, submeteu os médiuns simbólicos à morfologia dos órgãos sensoriais acabou por servir de fundamento às múltiplas versões depreciativas da sensibilidade. Da mesma maneira que Platão condena a um tempo o visível e a arte pictural, mostrando que a segunda exemplifica a ilusão a que os nossos sentidos se

encontram votados, também, a partir de René Descartes e de Nicolas Malebranche, a crítica do mundo sensível caminha, lado a lado, com a inclusão teórica dos novos artefatos de mediação. A principal diferença entre as duas heranças filosóficas reside no fato de o método cartesiano conceber, de forma positiva, os meios artificiais – como, por exemplo, as lentes ópticas – como efetivos dispositivos de aperfeiçoamento dos órgãos sensoriais. Contudo, a concepção que desta correlação resulta e cujo âmago teórico ainda assenta na *mimesis* visual tem como principal representante semântico o conceito de ‘reprodução’, que tanto evidencia a realização técnica da cópia fiel da natureza como a impossibilidade de os nossos sentidos gerarem, por si sós, representações fidedignas do mundo natural. O mundo invisível dos *petits animaux* de Malebranche só se torna sondável e equiparado à beleza e à harmonia divinas, quando a visão é aumentada pelas lentes do microscópio.

A reproduzibilidade técnica da natureza veio acrescentar uma dimensão estética aos objetos da ciência⁴, mas estes carecem, ainda, da discrepância entre o dado e o criado. Um dos pontos de distinção mais relevantes entre ‘objetos da percepção’ e ‘objetos para a percepção’ surge com a intercalação do conceito de ‘expressão’, embora, e uma vez mais, tivessem emergido teorias estéticas que, ancoradas na psicologia das emoções, fizeram a expressão refém dos mesmos princípios miméticos que suportavam a constituição e a apreensão do belo. De um ponto de vista semiótico, tal fato acabou por interferir na própria constituição pictórica do significante. Desde as formulações de Aristóteles, na sua *Poética*, que se estabeleceu uma verdadeira ontologia piramidal dos substratos materiais da arte pictural. Tal como vem expresso na *Poética*, o enredo é a alma da tragédia e o desenho, a da pintura. As cores ostentam uma potencialidade material rude, pois, como acrescenta o estagirita, “[...] se alguém trabalhasse com as mais belas tintas, todas misturadas, não agradaria tanto como se fizesse o esboço de uma imagem” (Aristóteles, 2008, p. 50). Porque ainda fiel a essa herança aristotélica, não é de estranhar que, para Jean-Jacques Rousseau, é o desenho, e não as cores, que tem supremacia na convocação dos afetos e sentimentos. ‘Desenho’ significa, aqui, contornos gráficos dos objetos

⁴ Com o intuito de eliminar as insuficiências naturais da visão e aceder ao mundo invisível dos microfenômenos, o autor de *Micrographia*, Robert Hooke, assevera que as lentes ópticas são verdadeiros órgãos artificiais que devem ser acrescentados aos órgãos sensoriais. Os artefatos técnicos contribuem para uma sublimação do visual, para a efetivação hierárquica do olho como órgão ‘nobre’ e ‘universal’, destacando-se, aqui, simultaneamente, a ideia de que a observação dos microfenômenos traz à expressão uma fonte de prazer, sensível e material, que não se deixa reduzir aos seus propósitos científicos (Hooke, 1665).

representados mimeticamente pela pintura. Desprovido da relevância da cor, o significante imagético encontra-se, ainda, refém do significante linguístico. Logo, segundo Rousseau (1995, p. 413), “[...] os traços que nos impressionam num quadro continuarão a impressionar-nos numa estampa, mas se desse quadro abstrairmos os traços, as cores, só por si, pouco efeito terão”⁵. Os traços assemelham-se, pois, a caracteres – e, na superfície de inscrição da imagem, formam uma verdadeira ‘caligrafia’ dos objetos por eles representados. De fato, essa irrelevância da cor em face da figura pode ser interpretada, como formula Jean-Louis Schefer, como uma ‘forma de repressão’ exercida sobre a esfera do significante (Schefer, 1995).

No mundo da arte, a articulação da sensibilidade com os fenômenos sensíveis passa a ser potenciada por um primado da expressão; primado esse, por sua vez, que vai determinar o modo como os próprios conceitos estéticos se atualizam ante novas propostas de produção e recepção artísticas. No âmbito da criação artística, a passagem da esfera da percepção para a esfera da expressão foi já um percurso primordial evidenciado por Konrad Fiedler. Por muito paradoxal que possa parecer tal passagem, como nos diz o autor, a arte e a atividade artística começam, verdadeiramente, quando as relações visuais com o mundo natural são suplantadas por relações de expressão (Fiedler, 1913). Por seu turno, Heinrich Wölfflin, na sua conceptualização do ‘linear’ e do ‘pictórico’, serve-se, precisamente, da tradicional oposição entre desenho e cor, quer para ilustrar as diferenças que separam a picturalidade clássica da picturalidade barroca, quer para mostrar o caminho de individuação da pintura moderna (Wölfflin, 1915). Em Wölfflin, a *Sichtbarkeit* do pictórico representa já, duplamente, a negação da condição mimética e a afirmação autossuficiente da expressividade visual.

O predomínio dos modelos visuais miméticos no interior da estética literária passa a ser, paralelamente, um dos alvos fulcrais das correntes

poéticas vanguardistas. A submissão óptica do texto romanesco à captação fotográfica da realidade, tal como é esboçada, de forma lapidar, por Émile Zola, tendeu a reformular a reprodução do mundo sensível, bem como os seus efeitos estéticos, de acordo com as exigências de uma arte que se dizia ‘naturalista’. Coube, precisamente, à arte poética pôr em causa tal submissão e, afastando-se das imposições veiculadas pelo dito horaciano *ut pictura poesis*, libertar a palavra do determinismo simétrico da visualidade. Podemos encontrar a descrição dessa nova condição imagética no texto *Teoria das Cores*, de Herberto Helder. O poeta expõe a um tempo as metamorfoses presentes no ato criativo e as transformações que, embora preenchidas por múltiplas manifestações estéticas vanguardistas, atingem o âmago teórico-artístico da arte modernista:

Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho. Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor vermelha até que principiou a tornar-se negro a partir de dentro, um nó preto atrás da cor encarnada. O nó desenvolvia-se alastrando e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário o pintor assistia surpreso à chegada do novo peixe.

O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia o que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava. Os elementos do problema constituíam-se na observação dos factos e punham-se por esta ordem: peixe, vermelho, pintor – sendo o vermelho o nexo entre o peixe e o quadro, através do pintor. O preto formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor.

Ao meditar sobre as razões da mudança exactamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efectuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose.

Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo (Helder, 1996, p. 22-23).

As três cores imputadas à metamorfose do peixe – vermelho, preto, amarelo, respectivamente – indiciam um processo de emancipação estética das formas imagéticas artísticas, no qual se deixam antever, simultaneamente, quer a filiação da arte à criação de processos, quer a sua ruptura com a recreação (mimética) – tão típica das correntes objetivistas do século dezenove – do mundo natural e das suas formas de observação científicas. O ‘vermelho’ surge, aqui, como metáfora da imitação, enquanto o ‘preto’ materializa a não visão, a negação do gesto mimético e a insondabilidade empírica da

⁵ A *Querelle du coloris*, ocorrida, em França, na última metade do século dezanove, trouxe à expressão o conflito latente que, desde a antiguidade clássica, tendia a existir entre o valor do desenho e a função das cores. Os defensores do primado da linha sobre a cor encaravam esta última como uma verdadeira ameaça para a consciência da figuração imagética, uma vez que a sua repercussão cognitiva é deveras marcada pelo prazer imediato – logo, intelectualmente inferior. Por outro lado, a supremacia do desenho é modelar para a formação da consciência do objeto visado pelo próprio juízo de gosto. A observação das “partes” que compõem a imagem é privilegiada, em detrimento da observação do ‘todo’. Contudo, o princípio mimético não é objeto de grande refutação. Pelo contrário. Louis-Gabriel Blanchard, um dos acérrimos defensores da relevância das cores, crê que são estas que distinguem a imitação pictórica das outras formas sucedâneas que se encontram nas restantes *beaux-arts*. O artista começa por formular, de forma negativa, a questão: “É suficiente afirmar que o escopo do pintor reside em imitar a natureza? Não. Uma vez que todas as artes plásticas proporcionam o mesmo efeito – ludibriar o olho –, tal não é, ainda, suficiente.” À pergunta, no entanto, “Qual é, então, o verdadeiro escopo do pintor?”, responde o artista do seguinte modo: “Trata-se de iludir os olhos e de imitar a natureza; acrescenta-se, porém, que isso é concretizado por intermédio das cores” (Blanchard, 1996, p. 209).

representação – logo, o ‘amarelo’, longe de ser a cor secundária das duas anteriores, isto é, a sua síntese processual, propaga pela superfície de inscrição o gesto insidioso do criador e a marca indefinida e irredutível do objeto criado.

A relação do visual com a sua recriação expressiva deve, pois, ser entendida como um fato *sui generis*, uma vez que introduz uma espécie de liame paradoxal nos nossos mecanismos sensoriais – convoca-nos, por assim dizer, para uma reciprocidade ativa na ocupação do espaço de percepção do objeto. É nesse sentido que é mister afirmar que os objetos para a percepção reservam para si a possibilidade de se afirmarem ‘contra’ as estruturas e os mecanismos perceptivos, ou, noutros casos, marcados por uma gênese mimética, de buscarem uma continuidade simbiótica entre obra e percepção. Relativamente a essas duas possibilidades, Frank Stella dá ênfase à questão no interior da esfera artística, quando afirma que, “[...] na pintura, se alguém tentar fazer com que as coisas aparentem a forma como elas são apreendidas pela nossa percepção, o resultado será rotulado de psicologia da percepção, mas não de arte” (Stella, 1986, p. 65). Dentro desse contexto teórico, poder-se-á dizer que a arte da sociedade moderna encetou uma senda ‘contra a percepção’, cuja finalidade tanto expõe a radicalização das dimensões sensíveis da imagem quanto a emancipação da sensibilidade dos observadores.

Estético e artístico

Com efeito, a codificação do belo a partir do binômio ‘arte-natureza’ gerou um intercâmbio estético entre o artificial e o natural, o criado e o dado, a ponto de ambos deixarem de exibir linhas de demarcação claras. Com a crítica latente da arte vanguardista ao conceito de belo, porém, o ‘dado’ já não é mais o da natureza – que, tal como sucede na arte ambiental de Christo e Jeanne-Claude, é sujeita ao invólucro –, mas antes o da artificialidade não artística – e disso são exemplo os ‘objetos encontrados’ de Duchamp (2009). Para o universo imagético (e para a arte em geral), a questão que se torna central gira em torno da relação entre imagens artísticas e imagens não artísticas; relação essa, por sua vez, que passa a constituir a base reflexiva da autorreferencialidade imagética e da qual provém, paralelamente e em grande parte, o fundo teórico da individuação na arte.

A tentativa contemporânea de reatualizar os fundamentos teóricos do conceito de sublime, como conceito estético seminal, para definir a nova condição que a imagem assume no seio da arte

pictural vanguardista, é assaz sintomática da individuação a que a imagem artística se propõe. Na *Analítica do Sublime*, formula Kant o único conceito que pode inverter a ordem estética da ideia de belo. O sublime apresenta-se como ‘espaço não marcado’ da forma, como momento de indeterminabilidade de todos aqueles fenômenos da natureza cuja dimensão, violenta e incontrolável, impede qualquer apreensão absoluta mediada pelo entendimento. O prazer (*Lust*) suscitado pelo belo é substituído pelo desprazer (*Unlust*). Este último, enquanto primeiro sintoma do sublime, só é passível de ser transposto, se a faculdade de julgar for também capaz de reverter a violência do indeterminado em aceitação, respeito ou temor. É precisamente aí, nessa conversão positiva, que o sujeito tem acesso à ideia de infinitude; infinitude essa que representa a insondabilidade da natureza, bem como a sua irredutibilidade a uma explicação definitiva. Daí redundar, segundo a síntese interpretativa de Schiller, a liberdade induzida pelo sublime: as operações mentais ganham uma autonomia diante das informações sensoriais, o que vem provar, por outro lado, a nossa apetência para programar a vida de acordo com os códigos morais.

A cisão aberta pelo conceito de sublime entre o sensível e o inteligível, a imaginação e o entendimento espelha-se tanto no movimento expressionista como no estilo conceptualista. Comum aos dois é a afirmação extática da indeterminação. É o ‘indeterminado’ – o irrepresentável – que, por exemplo, Jean-François Lyotard acredita ser o atributo expressivo da arte pictural vanguardista, uma vez que as suas configurações apresentam dissonâncias intransponíveis entre o sensível e o inteligível, entre o que pode ser pensado e o que pode ser percebido. Logo, a imagem, animada pelo registro do sublime, expõe a impossibilidade da sua homogeneização estética. Ora, a ‘impossibilidade’ presente no sentimento do sublime – que provém tanto da divergência entre o sensível e o mental quanto da convergência entre o prazer e o desprazer – vai afetar a própria ordem comunicativa do juízo estético. Como o sublime se encontra desprovido do *sensus communis* do gosto, a conformidade harmoniosa entre as informações sensíveis e as articulações mentais que ocorrem na formação do sentimento do belo e da qual resulta, em grande parte, o seu grau de comunicabilidade, é suspensa a favor de uma espécie de comunicação negativa do experienciado, que vai evidenciar um hiato profundo entre o domínio do perceptivo e o do comunicativo.

Mais do que meras ilustrações do ‘fato estético’, os objetos da arte da sociedade moderna – em

particular, os exercícios vanguardistas que surgiram na segunda metade do século vinte – trouxeram à expressão a incorporação cabal do desencontro da apresentação com a apreciação – a obra faz-se, simultaneamente, tema e teoria da sensibilidade que intenta despertar. Tal como Newman (1992, p. 242), que considerava que “[...] o artista e o esteta são termos mutuamente excludentes[...]”, vê-se Joseph Kosuth (2012) obrigado a estabelecer uma separação seminal entre estética e arte, para sustentar as suas formulações teóricas sobre a ‘arte conceptual’. A razão principal que leva o artista a radicalizar tal hiato diz respeito a uma crítica da estética como filosofia da percepção de motivos ‘decorativos’, isto é, como filosofia intrinsecamente ligada aos conceitos de ‘belo’ e ‘gosto’. Logo, conceptualmente, a estética nada acrescenta à ideia de arte, uma vez que, considerados apenas esses dois conceitos, tudo o que tem uma aparência sensível pode ser elevado à condição de ‘obra de arte’ (Kosuth, 2012). Kosuth equipara as obras de arte a proposições analíticas, já que, abandonada a imposição do gosto estético, elas ostentam uma autossuficiência ontológica, capaz de se duplicar no momento em que se manifestam como comentários sobre a própria arte. Tal duplicação é, para Kosuth, uma verdadeira ‘tautologia’ – a obra de arte encerra a definição de arte. As palavras de Kosuth fazem eco das intenções modernistas de suplantarem as qualidades definitivas dos objetos – autênticos pontos de referência para a normatização do gosto – e impor o primado da indeterminabilidade dos atos e processos artísticos. Duchamp, um dos inspiradores dessa corrente, já havia mobilizado as suas criações contra os preconceitos estéticos do ‘gosto’. Aos processos de selecção dos ‘objetos-encontrados’ corresponde a imposição de ‘uma indiferença visual’, sempre acompanhada por “[...] uma total ausência de bom ou mau gosto” (Duchamp, 2009, p. 48). A aparência sensível dos objetos é suplantada pela intencionalidade criativa do artista.

Contudo, e tomando como exemplo paradigmático a obra de Kosuth, *One and Three Chairs*, a que se deve, então, a inclusão de um ‘objeto da percepção’ num médium formado por ‘objetos para a percepção’? A obra sugere uma transição do objeto da percepção – neste caso, a cadeira – para o objeto para a percepção – a representação imagética e gráfica da cadeira. Entre as duas tipologias de objetos, há vários nexos estéticos que se entrecruzam. O objeto empírico ‘cadeira’ ilustra bem a estética da imitação, a força causal do modelo e da referência extraimagética. Da mesma maneira que a bipolarização da representação – imagética e gráfica – permite recriar, dentro do espaço da obra, a

cisão proposta pelo conceito de sublime, ou seja, atendendo às pretensões estilísticas de Kosuth, o confronto entre o morfológico e o conceptual. Mas não se trata, apenas, como muitas vezes se afirma, de incluir o não artístico no artístico, de gerar uma espécie de tensão ontológica entre o ‘dado’ e o ‘criado’. Trata-se, também, de inscrever na arte e nos seus objetos formas prolépticas estéticas relativas ao vasto domínio da nossa experiência sensorial. Kosuth não o afirma explicitamente, mas o que da sua crítica à semântica dos conceitos estéticos pode ser extraído – em plena articulação com as configurações das suas obras – é, precisamente, uma nova aproximação à relação entre estético e artístico, que, concisamente, passa pela supremacia do segundo em face do primeiro. E, para isso, a arte convoca para as suas configurações elementos sensíveis que são indiscriminadamente absorvidos pela nossa percepção quotidiana. Ora, a arte, assim compreendida, proporciona uma dupla realização da *Aisthesis* – a da obra e, sem sair desta, a do mundo. Há, por isso, uma reflexão estética abrangente que certas obras tendem a promover, no exato momento em que, não se apresentando apenas como objetos artísticos, nem centrando as dimensões estéticas nesses mesmos objetos, permitem exportar as vivências despertadas pela obra para a articulação da nossa percepção quotidiana.

Conclusão

Da correlação que se deixa traçar entre a semântica dos conceitos estéticos e a formação da consciência de imagem – entendida esta como objetivação dos processos de diferenciação e individuação dos médiuns imagéticos –, não redundam, somente, articuladores teóricos que viabilizam a consideração filosófica da arte dentro do domínio da estética. Mostrou-nos a nossa análise que a ‘bipolaridade’ inscrita nos conceitos deste último acrescenta, logo à partida, inúmeras resistências à tematização das formas de mediação, bem como à singularização da sensibilidade que através delas se produz. A estética não tem, necessariamente, de alimentar o ‘mito estético’ – isto é, a possibilidade de fundir o artificial com o natural, o criado com o sensível. Ela deve, pelo contrário, extrair de todas essas esferas a possibilidade de se constituir como reflexão das dinâmicas que extravasam a mera concordância. (De fato, uma estética que, focada nos artefatos artísticos, procure, apenas, conceptualizar o estatuto ontológico da arte, continuará a ser sempre uma estética do gosto). Uma consideração positiva do conceito de imagem – já não mais agrilhado à ontologia da *mimesis* –

tenderá a contribuir, de forma decisiva, para a materialização de tal desígnio; ao mesmo tempo em que viabilizará a formação de conceitos que, podendo, ou não, ser diretamente aplicáveis aos médiuns imagéticos, pressuponham a inclusão dos dispositivos tecnológicos e os fenômenos de convergência medial que despoletam.

Referências

- Aristóteles. (2008). *Poética* (3a ed., M. H. R. Pereira, Prefácio, A. M. Valente, trad. e notas). Lisboa, PT: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Blanchard, L. G. (1996). Sur le mérite de la couleur. In A. Mérot (Ed.), *Les Conférences de l'académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle* (p. 207-213). Paris, FR: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
- Burke, E. (1767). *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* (5th Ed.). London, UK: Printed for J. Dodsley.
- Duchamp, M. (2009). *Pierre Cabanne, Dialogues with Marcel Duchamp*. New York, NY: Da Capo Press.
- Fiedler, K. (1913). *Schriften über kunst* (Erster Band. Hrsg. von Hermann Konnerth). München, DE: R. Piper & Co.
- Fry, R. (1929). *Vision and design*. London, UK: Chatto and Windus.
- Helder, H. (1996). Teoria das cores. In *Os passos em volta* (6a ed., p. 22-23). Lisboa, PT: Assírio & Alvim,.
- Hogarth, W. (1997). *The analysis of beauty* (R. Paulson, Introduction and Notes). New Haven, CT; London, UK: Yale University Press.
- Hooke, R. (1665). *Micrographia: or some physiological descriptions of minute bodies made by magnifying glasses with observations and inquiries thereupon*. London, UK: Jo. Martyn and Ja. Allestry.
- Hume, D. (1825a). Of the delicacy of taste and passion. In D. Hume. *Essays and treatises on several subjects: essays, moral, political, and literary* (Vol. 1., p. 3-7). Edinburgh, RU: Printed for Bell & Bradfute.
- Hume, D. (1825b). Of the standard of taste. In D. Hume. *Essays and treatises on several subjects: essays, moral, political, and literary* (Vol. 1, p. 221-246). Edinburgh, RU: Printed for Bell & Bradfute.
- Kosuth, J. (2012). Art after philosophy. In K. Stiles, & P. Selz (Eds.), *Theories and documents of contemporary art. A sourcebook of artists' writings* (2th ed., p. 976-982). Berkeley, CA; Los Angeles, CA: University of California Press.
- Newman, B. (1992). *Selected writings and interviews* (John P. O'Neill, Ed.). Berkley, CA; Los Angeles, CA: University of California Press.
- Rousseau, J.-J. (1995). Essai sur l'origine des langues. In J.-J. Rousseau. *Oeuvres complètes* (Vol. V., B. Gagnebin et M. Raymond, Éd.). Paris, FR: Éditions Gallimard.
- Schefer, J.-L. (1995). *The enigmatic body: essays on the arts* (P. Smith, Ed. and Transl.). Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Stella, F. (1986). *Working space*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Wölfflin, H. (1915). *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das problem der stilentwicklung in der neueren kunst*. München, DE: Hugo Bruckmann.

Received on October 27, 2015.

Accepted on April 5, 2016.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.