

SOCIETAS ET SENSIBILIA – UMA PEQUENA AXIOMÁTICA DA ESTÉTICA¹

Edmundo Balsemão Pires²

Abstract: This paper articulates theses on the aesthetical form of contemporary Art. It supports the idea that Art develops its own environment in which take place forms of perception and forms of communication linked together through the experimentation on meaning by a public of observers. Moving away from the Aesthetic of Taste, “Contemporary Art” doesn’t rely on typified reactions in their observers but on the openness of the meaning.

Keywords: “Contemporary Art”; Aesthetics; taste; perception; communication; observation

Resumo: O presente trabalho articula as teses sobre a forma estética da “Arte contemporânea”. Sustenta a ideia de que a Arte desenvolve um meio próprio em que tomam lugar formas da percepção e formas da comunicação ligadas entre si pela experimentação sobre o sentido de um público de observadores. Afastando-se da Estética do Gosto, a “Arte contemporânea” não supõe reações tipificadas nos seus observadores mas a abertura do sentido.

Palavras-chave: “Arte contemporânea”; Estética; Gosto; percepção; comunicação; observação

1. A geração e a mutação das formas sensíveis, a comunicação e as suas condições de observação constituem os objetos da Estética. Esta é a definição mais geral de Estética. O conceito de uma forma é equivalente ao de uma distinção por meio da qual se diferencia um lado marcado de outro lado não-marcado. Qualquer coisa que possua estes dois lados se pode entender como forma. Os pressupostos da noção de ato de distinção como origem da forma estão nas *Leis da Forma* de G. Spencer-Brown e constituem postulados para o que se desenvolve seguidamente (Spencer-Brown, 1997).

2. A Estética não tem diretamente por domínio a forma externa dos objetos artísticos identificada com a singularidade das obras de Arte. Ela parte das formas da experiência sensível do mundo em geral, à luz do que hoje se pode reter da definição de Estética de A. G. Baumgarten como “gnosologia inferior” ou “scientia cognitionis sensitivae” (Baumgarten, 1750). Isto significa que por Estética se deve entender uma investigação sobre

morfogênese sensível. A investigação das formas artísticas e técnico-artísticas integra-se nesta morfogênese, na medida em que a Arte é uma remodelagem da aparência sensível segundo um tipo tecnológico historicamente determinado adaptado a formas da comunicação. Há uma articulação entre Estética e teoria da Arte na medida em que a Arte propõe novos arranjos do mundo sensível para observadores possíveis mediante formas da comunicação.

3. A diferença entre *poiesis* e *techné* que o pensamento antigo nos legou e que justifica um conjunto de teses da *Poética* aristotélica é insustentável numa perspectiva evolutiva e tendo em conta, sobretudo, a “Arte contemporânea”.

4. Formas não são a mesma coisa que objetos da observação visual. Formas não são formas visuais. A redução da ideia de forma à experiência visual ou a interpretação do significado de forma em termos visuais foi um dos motivos que mais contribuiu para o estreitamento do conceito de sensibilidade ao que dele pode ser retido da experiência ótica. A fixação das formas visuais como tipos exemplares de formas estéticas se deve à ilusão de independência dos conteúdos da experiência visual relativamente ao sistema sensório-motor dos sistemas psíquicos, de que depende a ilusão de objetividade, existência extrapsíquica e autonomia frente às distinções operatórias dos organismos e do organismo humano, em especial, que costumamos associar à visão. O privilégio das formas visuais não é alheio ao valor alcançado pelo conhecimento teórico na civilização greco-latina.

5. Formas são todas as distinções dotadas de um lado marcado e de outro não-marcado geradas em processos vitais e em observações, que integram o sistema sensório-motor e que asseguram a autorreprodução dos organismos e dos organismos humanos em especial, a orientação nos meios-ambientes sensoriais e a cognição. Assim, não há formas que não estejam associadas à fronteira que um organismo estabelece frente ao seu meio-ambiente, desde logo no que se refere à estrutura dos órgãos em sentido físico-fisiológico que tornam possível a experiência sensorial.

6. Formas constituem distinções ou limites postos em evidência em virtude da constituição dos órgãos sensoriais e, por essa razão, mantêm com a especificidade da atividade sensório-motora uma relação estreita: a audição não capta as mesmas formas que o olfato e este ainda se diferencia anatómica e

fisiologicamente dos demais órgãos, dando com isso origem a diferentes tipos de formas e vivências psíquicas a elas ligadas. Os órgãos sensoriais são anatomicamente estruturados no sentido de garantir a continuidade e relativa autonomia entre uma face externa e outra face interna. Na época moderna se encontra desde o século XVII uma rica discussão filosófica sobre a diferença dos órgãos sensoriais e das formas respetivas na relação com o tema do estatuto da sensibilidade e com a constituição sensorial do belo.

7. Na sua aplicação aos mecanismos da percepção, a forma como distinção supõe a dualidade entre o “espaço marcado” e o “espaço não-marcado”, na aceção da “Lógica da Forma” de G. Spencer-Brown, ou seja, a diferença entre o lado da distinção que serve como posição e o que serve de referência da posição. A dualidade da forma é, por conseguinte, sinal da posição para a referência da posição ou “indicação”. Na sua expressão sensorio-motora a relação posicional da forma articula-se com o movimento e graças a isso sofre mutações graduais que se exprimem no que chamamos a atenção.

8. A distinção entre os dois lados da forma marca a experiência sensível com o cunho da diferença entre continuidade e descontinuidade; silêncio e som; fundo e figura; indiferença olfativa e aroma; o horizonte indeterminado e pontos, linhas, superfícies e sólidos; o paladar e os sabores. Tudo o que estiver dado como fundo da forma no sentido restrito pode ser tido como meio da forma sensível respetiva. A forma no sentido completo não se concebe sem o meio. Ela emerge com o meio, no meio, do meio.

9. A experiência sensorio-motora não é uniforme. Não existe por isso uma razão especial para atribuir às formas visuais um privilégio na constituição da unidade dessa experiência. A diversidade da concretização material das artes deve, em parte, poder ser inferida do caráter multiforme da experiência sensorio-motora e da especificidade da organização sensorial da experiência nos órgãos sensoriais.

10. A distinção dos dois lados da forma, marcado/ não-marcado, pode ser alvo da atenção orientada da vida consciente de um sujeito, mas não é certo dizer que a organização da experiência sensorial passa obrigatoriamente pela modalidade da consciência de objetos. A objetividade é um tipo de referência às formas em que estas são retidas e retomadas segundo o esquema de uma distinção de segunda ordem, como viu H. Maturana na sua

“Biologia da Observação”(Maturana, 1990: 47-118; cf. Balsemão Pires, 2006). A forma é retomada, copiada para dentro dela mesma, na observação que a fixa. Só deste modo se organiza um tipo de referência a que se pode chamar objetividade. Na forma sensorial esta retomada é habitualmente designada por imagem da sensação.

11. O que acabámos de significar aqui relaciona-se com o facto de a distinção ser, inicialmente, cega. Quando a forma se põe a partir da distinção polarizada nos seus dois lados, isso dá lugar à descontinuidade da forma. Esta revela então o que tem a revelar, mas nada mais. A posição da forma é, assim, um dado inquestionável da experiência e da orientação sensório-motora, equivale a si mesma no modo de instituir a dualidade que graças a ela pode ter lugar. O olho e o campo visual, o ouvido frente ao que se ouve, a mão que refere o sólido tateado, etc., indicam posições imediatas sensório-motoras frente ao meio ambiente sensorial que dificilmente se podem considerar, no sentido mais próprio, relações.

12. A distinção em que as formas nascem só se torna em uma dualidade reflexiva, não cega, na medida em que se deixa capturar a partir de outra forma que, neste caso, corresponde à distinção com que opera a observação de um observador ou, na processão sensório-motora, a uma imagem da sensação. Com a forma da observação nasce a consciência polarizada em torno de objetos, cujo conteúdo é a distinção em si mesma ou a reentrada da forma na forma para usar o termo de G. Spencer-Brown. A distinção transforma-se deste modo em indicação e com isso a forma pode adquirir um valor informativo: no campo vejo a velha árvore, no que era silêncio emergiu a melodia, etc..

13. A distinção que tipifica a forma aparece, por conseguinte, duas vezes. A primeira vez na medida em que é distinção cega, que deixa aparecer aquilo que é instantaneamente no modo acústico, visual, olfativo, etc.. Lembremos como a estátua do *Tratado das Sensações* de Condillac se confundia com o sentir dos sentidos que se lhe ia acrescentando (Condillac, 1792). A distinção da forma aparece uma segunda vez, desdobrada, na medida em que ela mesma se dá a observar desde a posição exterior de um observador que livremente dela dispõe como de um objeto reflexivo ou temático: o ver, o tatear, ou o ouvir *da* estátua. Este genitivo marca já a forma juntamente com o seu observador e o seu *quê* objetivo.

14. Na primeira vez, a consciência polarizada pela distinção da forma dá-se simultaneamente com o seu outro pólo, sem cisão. Ela é inteiramente aquilo que vê, ouve, tateia, etc.. A consciência é o seu próprio espetáculo, poderia afirmar-se.

15. A consciência polarizada pela distinção da forma designa precisamente a coincidência entre o lado interior da forma, o seu lado posicional, e o que do mundo pode ser referido desde esta posição. Ela opera mediante as disposições de fronteira estabelecidas para que a sua atualidade se reproduza, se mantenha. A distinção é o que dá a ver mantém-se na exata medida em que permanece a posição correspondente na sequência sensório-motora.

16. A consciência polarizada pela distinção da forma passa à modalidade de consciência deslocada quando em algum elemento presente na estrutura das suas distinções ocorre uma modificação. A base sensório-motora dos organismos constrói-se no pressuposto da variabilidade das distinções, sobretudo no que se refere à modificação da atenção em virtude da passagem do virtual no atual. Uma mudança na base sensório-motora do organismo coincide habitualmente com modificações nas formas da experiência sensível e no valor operatório das distinções associadas.

17. Os aspetos virtuais presentes no campo de orientação da base sensório-motora do organismo atingem a faixa da atualidade e deslocam as fronteiras da consciência polarizada, o que pode então significar a mudança na distinção da forma, a entrada de uma nova forma no campo da atenção. O deslocamento assim operado torna evidente a diferença entre atualidade e possibilidade ou virtualidade, mas de um modo que pode ser ainda não-reflexivo. Um dos mais estimulantes temas de uma teoria da consciência reside em saber o que é que da base sensório-motora do organismo pode contribuir para a modificação da consciência polarizada em consciência de outra coisa. As análises da individuação dos sistemas psíquicos já elaboraram um quadro adequado para os desenvolvimentos deste tema em “A Individuação dos Sistemas Psíquicos” (Balsemão Pires, 2013).

18. A característica dos atos de consciência associados às distinções das formas reside nesta permanente oscilação entre polarização e deslocamento, na deslocação do atual e do virtual. Para poder fixar-se a consciência tem de se mover, se assim podemos dizer. É este movimento de forma em forma e as

diferenças que surgem em consequência da mutação das distinções no campo da atenção que está na origem da atribuição de sentido à experiência dos acontecimentos da consciência. A Teoria da Visão que encontramos no *Ensaio para uma nova Teoria da Visão* de G. Berkeley (Berkeley, 2002) tomava ainda o movimento como um aspeto accidental, exterior, relativamente à constituição das formas visuais. Em geral, a Estética do século XVIII quando se concentrou nos temas da constituição sensorial da experiência não considerou a consciência em movimento e este último como uma condição de base do processo sensorial. Aliás, o movimento não era sequer compreendido como uma variável constitutiva da percepção visual, a ela inerente, mas como conteúdo da sensação na figura visual ou tangível. É a *Matéria e Memória* de H. Bergson que vemos a inversão deste desentendimento sobre o papel do movimento do corpo próprio no processo sensorial.

19. A transformação do latente em manifesto permite ilustrar uma parte significativa do processo vital, pois a vida pode ser definida como movimento interno de permanente reconfiguração das formas do organismo no sentido da seleção e da adaptação. O processo sensorial continua a mais complexa morfogénese da vida.

20. Por outro lado, à luz da permanente reconfiguração da consciência polarizada em memória e em virtualizações nos apercebemos como as distinções da forma se têm de dar a partir de um meio, que está para essas formas como o contínuo está para o discreto.

21. As distinções das formas ocorrem, pois, a partir de meios. Nestes meios é possível que várias formas tenham lugar, mas de cada vez só um número limitado de distinções podem efetivamente ter lugar. As formas exercem sobre os seus meios um forte poder de seleção de possibilidades de ocorrência de outras formas. Estes meios definem-se como meios sensoriais.

22. O meio não se dá a ver como tal, mas apenas se podem perceber as formas que a esse meio garantem densidade. No que se refere à base sensório-motora do homem como organismo vivo sabe-se que não nos conseguimos aperceber do meio auditivo, do meio olfativo, do meio visual, etc., enquanto tais, mas apenas daquilo que nesses campos fluidos se organiza segundo distinções, que são as distinções das respetivas formas. É por isso que os meios são opacos à consciência temática, que costuma referi-los como caos, desorganização, etc.. O valor

informativo dos meios é reduzido, pois eles só adquirem valor informativo face a uma forma que neles emerge para os significar, precisamente, como os negativos da forma.

23. Os meios disponíveis para a experiência de base sensório-motora dos organismos e a organização de formas nesses meios constituem a infraestrutura da percepção. Por conseguinte, podemos definir tais meios como meios da percepção. Nestes têm lugar formas.

24. Se os meios da percepção obedecem a uma determinada coordenação no caso da consciência humana, esta última não é, todavia, imprescindível e condição obrigatória para que se possa falar de percepção ou de formas da percepção. A diferença entre meio e formas é corrente em organismos desprovidos da consciência ou inteligência humana e também está presente no caso da inteligência artificial. Por isso preferimos falar em sistemas psíquicos ou equivalentes de sistemas psíquicos. A consciência não significa o mesmo que percepção. Quando a consciência se orienta para a percepção é na maior parte dos casos no sentido de a reduplicar, tornando-a explícita e equivalendo, assim, a uma percepção da percepção.

25. Na medida em que as distinções das formas e a sua mutabilidade estão sempre associadas ao sentimento de si ou à possibilidade de captar estados internos de um organismo como sinais para a totalidade do organismo, a mutabilidade das distinções das formas envolve o sentimento de prazer e dor e a vida emocional em geral com as suas intensidades e sinais correlativos.

26. Como vimos a propósito da individuação dos sistemas psíquicos, as emoções são esquemas temporais de coordenação recíproca de ações e observações. Mutações no âmbito sensório-motor que impliquem mudança na auto-observação do organismo podem ter por consequência respostas emocionais. As respostas emocionais estão sequencialmente encadeadas com as distinções das formas tidas por responsáveis pelas mutações sensório-motoras e pelos sinais orgânicos. Devido a esta organização sequencial e semiótica as emoções são plásticas e não estão fixadas diretamente a estas ou a aquelas ocorrências no âmbito sensório-motor. Por isso, não há emoções ligadas a acontecimentos mas sim a observações de sinais de acontecimentos.

27. A vida emocional mesmo quando é apenas incipiente e

não está estruturada segundo sentimentos complexos é parte integrante da organização da experiência sensível do mundo. Em especial, o “sentimento do prazer e da dor” está intimamente acoplado com o modo como os organismos organizam a sua autoconservação e a referência ao meio. Porém, seria inadequado julgar que os organismos regulam exclusivamente a sua autoconservação pela representação do agradável com exclusão de tudo o que tem sinal oposto ou que nos organismos não estão presentes outros princípios de moção para além do “princípio do prazer” ou a regulação homeostática.

28. Uma parte substancial da tradição filosófica moderna partiu da vida emocional para determinar o elemento definidor, a marca, da experiência estética relativa à obra de Arte, como portadora do belo artístico, ou ao belo natural. Esse elemento seria o “sentimento do agradável”. Na *Estética* de A. G. Baumgarten e na popularização de G. F. Meier a *Metafísica da Perfeição* da escola de C. Wolff serviu de modelo interpretativo do que no sujeito da experiência sensível se dava como sentimento do agradável ou o ideal do “felix aestheticus”, a harmonia da natureza realizadora de um certo grau da perfeição nos seres finitos sensíveis e a Poesia como “oratio sensitiva perfecta”.

29. É sabido que é esta herança do sensualismo e emotivismo estéticos com que Kant se defronta. Os desenvolvimentos de toda a Parte I da *Análítica do Belo* da *Crítica da Faculdade de Julgar* de Kant (Kant, 1957) põem à prova a consistência interna dos argumentos que estabelecem uma conexão entre duas definições do Belo. A primeira que ocorre no fim do § 5 e que diz “O gosto é a faculdade de julgar de um objeto ou de um modo de representação, sem qualquer interesse, por uma satisfação ou insatisfação. Chama-se belo ao objeto de uma tal satisfação”. A segunda definição que transforma esta e que ocorre no final do § 9, onde se lê: “É belo o que agrada universalmente sem conceito”.

30. A obra de Kant revela a dificuldade teórica de sustentar um conceito de belo desde uma orientação subjetiva do juízo de gosto, cujas bases se devem poder encontrar na vida emocional do sujeito, no “sentimento interno do prazer e da dor”, mas que “agrada universalmente”. É o próprio Kant que considera que o critério de gosto está imerso numa possível relação contraditória que é aquela que se situa entre a aceitação do caráter sempre individual do sentimento de prazer e de dor e a exigência de

universalidade de um critério do gosto estético. Para resolver esta dificuldade o § 9 serve-se de um desvio que leva desde o plano emocional para o domínio formal da relação entre qualquer emoção ligada ao sentimento interno do prazer e da dor e as representações. Assim, aquilo que é verdadeiramente comunicado no juízo de gosto não é o caráter *privado* do sentimento interno do agradável, mas sim um esquema, o qual tem de estar sempre presente em qualquer representação associada a um juízo estético. Neste especial “estado de espírito” o que é o “gosto” não é a orientação empírica para o objeto, mas apenas o “livre jogo das faculdades” que deve poder ser comunicado universalmente para que um juízo de gosto, em geral, possa ter lugar. O “livre jogo das faculdades” se produz desde que alguma representação seja presente ao espírito segundo a forma desinteressada do gosto, o que equivale a postular a relação do espírito e do sentimento interno com formas sensíveis, mas no modo da comunicabilidade.

31. É o fundamento do prazer estético, a possibilidade ou a condição do agradável e não o agradável em si, ou o seu conteúdo empírico associado à representação da matéria do objeto em um sujeito empírico, que deve estar disponível para a comunicação. Esta formulação remete, naturalmente, para o modo como Kant pretende ter dado resposta à questão de saber como são possíveis os juízos sintéticos *a priori*. Mas com isto Kant sugere uma alteração essencial. Aquela que se prende com a própria natureza do prazer estético, que assim deixa de ser um elemento empírico, o prazer ligado à representação da matéria do objeto, mas uma forma emocional diferente, que resulta da “finalidade sem fim” do livre jogo das faculdades.

32. Kant é levado, então, a afastar, por fim, a própria emoção das condições de doação do objeto estético. O juízo de gosto, continua o § 14, “não tem como princípio determinante nem a atração, nem a emoção, nem numa só palavra qualquer sensação como matéria do juízo estético”.

33. Se a vida emocional aparece desta forma ligada, como condição universal, ao gosto e ao mesmo tempo dele desligada, na forma de prazer individual associado à matéria dos fenômenos, é porque Kant descobre como único fundamento possível da experiência estética comunicável o observador e uma determinada forma geral da observação estética de obras de Arte ou do belo natural.

34. Na verdade, a descoberta de Kant consiste no

postulado seguinte: não há qualquer possibilidade de comunicação empírica do prazer estético enquanto prazer ou emoção individual, mas apenas na forma universal da comunicação do “livre jogo das faculdades” se pode dar a condição para cada um da “emoção estética” naquilo que é a sua forma universal.

35. Se, quanto ao gosto, o acordo entre os sujeitos não pode ser já fundado nas propriedades objetivas da coisa sem concurso das formas subjetivas, e se não é também a tonalidade afetiva que garante qualquer acordo, então resta dar o passo decisivo no sentido de mostrar como o próprio consenso subjetivo não reside nos sujeitos mas em seleções de sentido que largamente ultrapassam tonalidades afetivas dos sujeitos, isto é, no que chamamos formas da comunicação. A terceira *Crítica* de Kant representa, neste aspeto particular, um eco de aspetos da semântica da separação entre natureza e sociedade e entre natureza e “ordem perfeita”, que se pode encontrar em variadas expressões no século XVIII. No seu conceito de gosto Kant descobre como é forçoso admitir o embutimento das formas da comunicação na percepção para garantir “universalidade” ao juízo estético. Na *Estética* de Hegel o Espírito na sua determinação ética e histórica vai substituir esta condição universal, ainda formal e encoberta, da Filosofia Transcendental.

36. O romantismo mostrou com sobeja evidência o caráter fluido e desconcertante das formas da percepção na sua relação com os estados internos do aparelho psíquico e com a diferença entre prazer e dor, por exemplo no tópico do “locus horrendus”, no gosto pelo paradoxo mas, particularmente, à luz do conceito schlegelliano de ironia cujas bases teóricas na “Filosofia da Vida” dos fragmentos de *Filosofia Transcendental* (Schlegel, 1991) em conjunto com a “Filosofia da Natureza” de Schelling anteciparam o conceito freudiano de pulsão e energia psíquica inconsciente. A ideia de que não há forma sem crise da forma, o caráter internamente agitado da natureza ou do que Schlegel chamou “a eterna agilidade do caos” são características de uma nova Arte que desponta e que parece recusar o privilégio das paixões calmas. A agitação das formas sensíveis exprime-se, por conseguinte, na ideia de uma contínua e por vezes impercetível passagem do agradável no desagradável, do prazer na dor, do belo no horrível, no equivalente a anamorfoses do sentimento interno.

37. O jogo da passagem de uma forma emocional no seu

oposto é hoje largamente explorado nas mais diversas formas da Arte, mas isto é herança de épocas históricas e respetivas semânticas em cujos dispositivos pôde ter lugar a ideia segundo a qual o paradoxo e a dissonância pertencem ao real. Compreensivelmente, logo na Estética pós-hegeliana o feio conquistou terreno continuando o que Lessing no *Laocoonte* (Lessing, 1870) havia conjeturado sobre o alcance das formas disfóricas nos autores modernos contrariando os cânones restritivos da *mimésis* na Arte grega clássica. A discussão em redor dos “antigos e dos modernos” torna-se na época moderna até aos finais do século XVIII um tema sobre o gosto e, por conseguinte, sobre a direção comunicativa a dar ao conhecimento sensível das formas sensíveis propostas pela Arte. Todavia, no conceito de gosto, não está somente em questão a orientação a dar a formas da percepção.

38. O sentido estético aparece-nos nas conceções do gosto e da simpatia como um modelo de encapsulamento das formas da percepção em formas da comunicação. É um exemplo de dupla parasitagem. O gosto implica já a contaminação entre percepção e comunicação. Nele está implícita a ideia sociológica de “pessoa” como alguém que sente e age de acordo com o esperado por outrem. O gosto implica a ação segundo papéis definidos, o que gera a representação da concordância do sentimento e do pensamento em relação a expectativas. Como alguém se deve sentir para ter “bom gosto” e estar em sintonia com a propriedade requerida pela antecipação da simpatia, entre “gentlemen”, é um tema bem marcado na via que leva do “sentido moral” de Shaftesbury a F. Hutcheson, à “Teoria dos Sentimentos Morais” de A. Smith e ainda ao modo como Lessing entendeu a obra deste último. Kant adaptou esta linha ao quadro transcendental da sua teoria do juízo estético.

39. As formas da comunicação possuem a mesma estrutura geral das formas da percepção, na medida em que supõem uma relação com um meio difuso. Diferenciam-se as formas da comunicação das formas da percepção por serem fruto da socialização e de sentido já socializado, mas ainda por suporem sequências diferentes. A comunicação não se encadeia nos mesmos moldes da consciência e da percepção. As condições da sua reprodução são distintas assim como os meios materiais e os suportes a que está associada. A comunicação assenta numa polarização basilar que é vulgarmente apresentada na situação de

alocução ou de endereçamento (*ego-alter*). Esta polarização não está presente no encadeamento psíquico. Por isso, as sequências da comunicação e das suas formas são estruturalmente distintas das sequências psíquicas. Podem encontrar-se sobreposições entre a forma da interação e a polarização *ego-alter* da alocução e do endereçamento, mas daqui resulta complexidade e não osmose entre as sequências respetivas da percepção, da ação e da comunicação. A presença do interlocutor e a eventualidade de alcançar o outro nas formas de endereçamento envolvendo o face-a-face favoreceu a fantasia de um contacto perceptivo com a sequencialidade comunicativa. Na realidade, não passa de uma ilusão, embora de uma ilusão produtiva. Foi desta última, contudo, que resultou o uso do conceito estético de gosto.

40. A sociedade moderna, funcionalmente diferenciada, tenderá a especializar as sequências comunicativas e, por conseguinte, a exigir uma crescente abstração da comunicação em relação à consciência. Além disso, a abstração da comunicação em relação aos tipos presenciais da polarização *ego-alter* da alocução e do endereçamento desenvolve-se crescentemente e a acompanhá-la está a multiplicação de possibilidades tecnológicas de comunicar na ausência de interlocutores em face-a-face. A autonomia das sequências comunicativas e das sequências psíquicas não contraria os nexos. São estes, aliás, que na época do modernismo e depois se abriram à experimentação e à experimentação tecnológica, particularmente, como em nenhum outro tipo de sociedade do passado. As tecnologias contemporâneas da comunicação desenvolveram o que a época de 1900 na antevisão melancólica de W. Benjamin havia preparado na modalidade da “reprodução técnica” e que F. Kittler identificou nas tecnologias da emissão sonora, do filme e da escrita mecânica (Kittler, 1999), a que a “Arte contemporânea” não ficou imune.

41. A linguagem verbal, a escrita e o livro, a imprensa e os meios de comunicação que recorrem à escrita são meios deste tipo. Mas há meios técnicos que se sobrepuseram a esses, depois da revolução da Eletricidade e da Eletrónica, que alimentam hoje a reprodução da comunicação. Da comunicação escrita à comunicação em meios informáticos multiplicaram-se as condições comunicativas que asseguram de diversas maneiras a recombinação das formas da comunicação e suas sequências, não só sequências do sentido linguístico como quaisquer outras que se

possam converter em unidades de informação. As muito citadas observações de W. Benjamin e de T. Adorno sobre a época da “reprodução técnica da obra de Arte” são ecos das transformações que novos meios e formas da comunicação impuseram, irremediavelmente, à alegada imediação e proximidade ao sagrado da obra de Arte na sua expressão primitiva.

42. O tipo ideal de socialização conversacional da cultura estética do gosto, entre os “gentlemen” e entre estes e as senhoras cultivadas, definia-se pela antecipação da percepção de um público caracterizado por uma classe muito restrita de pessoas em que a previsibilidade das respostas a estímulos da direção da percepção para as obras de Arte era elevada. Só segundo este modelo de socialização simpatética é possível o cultivo de virtudes, no sentido de hábitos, da observação das obras da Arte. Porém, a era da “reprodução técnica” porá um fim ao público restrito, formado na simpatia, e com o seu desaparecimento se joga também a própria cultura do gosto e a Estética do Génio que a acompanhava. Novas condições para o endereçamento da comunicação da Arte se formulam e conseqüentemente novas exigências estéticas surgem. Na época contemporânea da Arte, o endereçamento da comunicação artística não pode dissociar-se da medialidade tecnológica e da capacidade desta para combinar sentido e informação.

43. Em outra ordem de ideias, ser-nos-ia ainda útil mostrar a coesão entre o declínio do público da Estética do Gosto, o ocaso da Estética do Génio e a crise morfológica na “Arte contemporânea”. Esta tripla decadência da época de 1800 refletiu-se no nascimento do modernismo e na progressão deste para as vanguardas e para o experimentalismo artístico contemporâneo. Mas mais genericamente assistimos a uma “transformação social dos sentimentos” e, por conseguinte, a uma redefinição do valor das formas sensíveis e das suas componentes emocionais na compreensão da Arte. A crítica do emotivismo estético de N. Goodman torna esta faceta clara, embora sem a componente para nós fundamental da evolução da sociedade moderna. É esta última, e só ela, que terá de explicar a perda de interesse para a “Arte contemporânea” da conformidade entre as expectativas sobre morfologia dos objetos artísticos e as vias que a Arte elege para se dirigir ao seu público. A crise morfológica da “Arte contemporânea”, que parece confirmar a impressão de que na Arte “tudo vale”, revela como os objetos artísticos não estão

programados para comunicar a agradabilidade, ou seja, para estimular a simpatia do público “com gosto”.

44. Se na Arte o público orienta o emissor, como as diversas expressões da “Estética da Recepção” sublinham, na época da medialidade tecnológica das artes isso implica a consideração dos meios da Arte que tornam indireta e mediata a figuração do público, até um ponto em que o observador implícito da obra de Arte se antecipa somente na modalidade da mais extrema liberdade interpretativa - o “público” pode concluir o que quiser deste objeto chamado “objeto artístico” e proposto à sua percepção num meio comunicativo. Em geral e tornando inteiramente explícita a autorreferencialidade do processo se deve dizer que o público é a construção do público que serve ao emissor para ele se dar a ver ao público num meio determinado. Na “Arte contemporânea”, o significado que adquiriu uma tal reduplicação do outro, do alocutor, torna-o não só improvável como crescentemente indeterminado. O que chamamos “contemporâneo” na Arte assumiu esta indeterminação e improbabilidade das respostas do público na própria orientação morfológica para os objetos artísticos. Graças ao meio que a Arte cria para gerar formas sensíveis e sequências comunicativas se fica com a impressão de se atingir o alocutor, de se ter alcançado efetivamente o público, pois é no próprio meio que se dá a reduplicação do alocutor. Contudo, dada a liberdade morfológica na construção dos objetos artísticos o observador implícito é também maximamente indeterminado quanto ao que deve sentir ou pensar. Os meios artísticos e as suas componentes tecnológicas são os domínios da reduplicação do observador da Arte e nesta medida, neles, o processamento da comunicação e a observação estão reciprocamente modulados. A manipulação do meio confunde-se facilmente com a manipulação do auditor, pois é a ilusão do acesso ao meio que dá a ilusão do próprio processamento da comunicação. Saber comunicar transformou-se em saber usar o meio e não apenas por razões técnicas. Essencialmente, saber usar o meio é concretizar a reduplicação do auditor-observador-destinatário num para-nós tecnológico. Se os meios tecnológicos que recorrem à estrutura do endereçamento dão a ilusão da concretização da captura do auditor, é isso mesmo que permite atribuir às tecnologias da comunicação a importância que parecem ter na sociedade moderna. Elas representam um modo radical de concretizar a reduplicação do outro, o que gera as

mais diversas formas de fantasia comunicativa.

45. Neste ponto decisivo assistimos, porém, a uma inflexão de direção em relação ao nosso ponto de partida: no caso do juízo artístico, as formas da percepção e a sua relação com o sentimento de prazer ou dor não são a única fonte na geração do juízo estético, mas encontram-se sempre relacionadas com as condições de reprodução dos meios e formas da comunicação em obras de Arte singulares que criam um meio que é exclusivamente delas. Assim, o prazer e a dor, o belo e o feio, o agradável e o desagradável e todas as combinações afetivas que relevam da observação dos estados sensório-motores do organismo são ideias incompletas quando não mesmo inadequadas para dar conta da complexidade de combinações entre meios da percepção e meios da comunicação na produção artística concreta da “Arte contemporânea”.

46. Cada obra de Arte é uma combinação singular de meios e formas da percepção, meios e formas da comunicação, meios tecnológicos e instruções abertas sobre a sua decifração para um público possível. Uma tal estrutura faz da Arte uma tecnologia de um tipo especial, que examinámos em “A Arte da Estética” (Balsemão Pires, 2014). É compreensível que a “Arte contemporânea” se reveja, em certos casos, no tópico da “autonomia da Arte”. Com isto se significa a autonomia deste arranjo tecnológico.

47. A “Arte contemporânea” foi desde cedo um protesto contra o prazer estético do público basbaque, contra o “agradável” e, neste sentido, contra o belo. O movimento Dada e o “Fluxus” não só revelam gosto pela transgressão mas ficaram conhecidos pela exigência de renovação da Arte como sistema de constructos improváveis que, como textos semióticos, produzem os efeitos que tiverem de produzir em observadores igualmente improváveis. A descoberta do valor da dissonância na música contemporânea e a improvisação; nas artes plásticas, o cubismo e o surrealismo, ao tentarem despertar mediante os seus constructos o que desde V. Kandinsky se descrevera como a estrutura oculta e adormecida da aparência trouxeram a formulação de “mundos” ou, melhor, de contraobjetos que foram aí postos para produzirem efeitos semióticos e não para causarem emoções determinadas ou pensamentos característicos. Graças à transformação morfológica dos objetos artísticos se desenvolve uma revolução da aparência que desafia os meios e os encadeamentos habituais e previsíveis

da percepção e da comunicação.

48. O projeto de Estética Semiótica de M. Bense (Bense, 1971) continha o preceito da descodificação da obra de Arte a partir da correlação entre informação e novidade num meio material singularizado em que certos elementos se dispuseram segundo algum tipo de ordem. Para se definir como “meio artístico” na “Arte contemporânea” os elementos que o constituem não se podem previamente ordenar segundo as normas da adequação ao objeto da percepção descrito segundo o predicado atributivo “belo” ou à luz do predicado inferido “agradável”. A distribuição dos elementos do “meio artístico” não está pré-determinada, mas depende da produção singular e da correspondente capacidade combinatória dos elementos disponíveis. Na crítica que N. Goodman fez ao emotivismo estético e à teoria da representação como *mimésis* se pode ainda entender por que razão não pode haver qualquer continuidade entre um estado de coisas no mundo, a alegada reprodução por meio da obra e os sentimentos estéticos dos públicos. Discutindo as teses sobre perspectiva pictórica dos Historiadores da Arte E. Panofsky e E. Gombrich, N. Goodman retomou a ideia de que a Arte da Pintura não imita a natureza, mas sim a Ciência e que a pintura pode ser tida como uma Ciência de que os quadros são os experimentos (Goodman, 1976: 33). Estes dois projetos de teoria filosófica da Estética convergem na necessidade de afastar a presunção de uma coordenação normativa entre percepção e comunicação para compreender as condições contemporâneas de produção e receção dos objetos artísticos.

49. As formas e os meios da percepção e as formas e os meios da comunicação são autónomos e independentes no processamento sequencial dos seus elementos, entre eles não há portas nem janelas. Cabe à obra de Arte por em jogo o que nesta independência e autonomia faz signo e pede para ser continuado em efeitos semióticos num público. A relação entre informação estética, ordens emergentes e novidade (M. Bense) produz e renova o sentido no pressuposto da abertura e mútua indeterminação de percepção e comunicação. O conhecido paradoxo visual de R. Magritte “ceci n’est pas une pipe” exemplifica como o que a comunicação diz pode não estar acessível na forma da percepção. É dos efeitos desta mútua suspensão e de outras combinações possíveis do jogo infinito entre sequências psíquicas e comunicativas, para um observador,

que se trata hoje quando se trata de “Arte contemporânea”. Esta tese leva-nos ainda a colocar no centro do conceito do “meio da arte” a conexão entre informação e sentido como um processo de emergência do sentido não-determinista.

50. Se uma forma da comunicação, no exemplo uma frase e o seu efeito num intérprete, desmente ou desloca a denotação imediata de uma forma da percepção, um objeto da experiência visual no mesmo exemplo, e se neste jogo de instabilização do sentido psíquico pelo sentido comunicativo e inversamente se pode identificar algo de essencial quanto ao significado da “Arte contemporânea”, é porque esta última se atribuiu a função de crítica da aparência, de interrupção do dado imediato, do mundo “dado por garantido” e de, nesta medida, conduzir o observador até ao enigmático e paradoxal, de o levar, por conseguinte, à face nascente e perecível das formas sensíveis, aí onde a informação nutre ou destrói o sentido.

51. O meio da Arte gera condições semióticas para a indução do sentido nas formas da percepção com que povoa a superfície das telas, os sólidos escultóricos, as imagens-som-movimento das bandas fílmicas ou as sequências musicais. Nas formas da percepção inclui igualmente linhas de orientação da observação segundo esquemas comunicativos que mobilizam a relação de endereço *alter-ego*, sobrepondo-se a comunicação à percepção. Na ausência do modelo simpatético de antecipação da percepção do público e de direção explícita da atenção é a indução da motilidade do sentido para observadores improváveis que a “Arte contemporânea” toma como seu propósito. Devido ao desaparecimento de padrões morfológicos definidos dos objetos artísticos os observadores da “Arte contemporânea” não são programados a responder desta ou daquela maneira ao que lhes é medialmente proposto. A abertura e indeterminação do observador contemporâneo da Arte reproduz a abertura da comunicação relativamente ao sentido psíquico, que é típica da sociedade moderna. No “meio da Arte”, a “Arte contemporânea” consegue colocar a informação, o sentido psíquico e o sentido comunicativo em condições de recíproca indeterminação. É aqui que está a produtividade da Arte.

52. Em consequência, devemos considerar o tema da observação e da modelação comunicativa da observação como dos mais importantes na compreensão da evolução da Arte. Não se deve limitar o alcance do próprio conceito de observação,

quando partimos, por exemplo, do suposto de que a observação é uma atividade psíquica da consciência de sistemas psíquicos particulares. Este enviesamento psíquico da observação foi e tem sido dos mais prejudiciais.

53. A Arte não se limita a induzir semiosis e observações nos meios já existentes. Ao contrário, ela constrói um meio de observação que lhe é próprio combinando a observação que se processa em sistemas psíquicos com a observação característica dos encadeamentos de sentido típicos da comunicação, com recurso à estrutura do endereçamento. Também na comunicação emergem ações de observação que são aquelas que retomam o sentido comunicado para identificar, salientar e retomar sequências tendo em conta conexões isoladas dentro do encadeamento global - a comunicação irrita-se a ela própria e retoma-se a ela mesma ao dar conta de si.

54. Na observação do sentido psíquico os sistemas psíquicos observam sequências mediante as distinções auto- / heterorreferência, anterior / posterior, causa / efeito para poder dar continuidade a sequências dos mesmos sistemas psíquicos. Na observação da comunicação a observação é uma forma que serve o fim da identificação de sequências comunicativas ou de elementos nessas sequências que são retomados para dar continuidade à comunicação, mobilizando esquemas binários equivalentes mas que não são transparentes para os sistemas psíquicos participantes.

55. A observação é uma forma com uma estrutura própria. Esta ideia resulta de se considerar que os esquemas binários da auto- / heterorreferência, do anterior / posterior e da causa / efeito, ou o que se considerar equivalente, estarem articulados na observação dos sistemas psíquicos assim como na comunicação. Constituindo uma estrutura formal com um modo próprio de processar elementos, a observação pode ser retomada na comunicação a partir da consciência e na consciência a partir da comunicação. O sentido da retomada é diferente nos dois casos mas, não obstante, a retomada pode ser concretizada.

56. Na aceção que lhe atribuiu C. S. Peirce designa-se por *semiosis* ao mesmo tempo o processo de encadeamento interno das significações e a forma da observação desse encadeamento em reenvios R-O-I (relacionando o *representamen* - R, os objetos - O e os interpretantes - I). Na medida em que os signos para produzirem efeitos em outros signos não requerem atos de

consciência mas “interpretantes”, a *semiosis* não tem de estar forçosamente ligada a sistemas psíquicos determinados para produzir efeitos, embora possa ser psiquicamente representada e modulada. A *semiosis* pode assim dar conta da relativa independência da história dos efeitos da significação frente aos sistemas psíquicos singularizados e frente à representação no sentido psíquico do termo. Partindo desta autonomia se pode sustentar que a *semiosis* mostra como a observação pode ser retomada na comunicação a partir da consciência e na consciência a partir da comunicação. Além disso, a observação produz efeitos semióticos na medida em que é retomada num lado e no outro.

57. Uma teoria filosófica da “Arte contemporânea” supõe o entendimento da observação da Arte como um processo orientado para propostas de reorganização da aparência, que recorre a meios em que formas da percepção e formas da comunicação se sobrepõem. Entendida como um conjunto de propostas para reorganizar a aparência, a “Arte contemporânea” enfraquece as fronteiras entre sensação e conceito e, também por isso, o que define o sentido estético associado não é já aquela condição emocional definida como o “agradável” segundo um certo momento na evolução dos sentimentos estéticos, característico da cultura do gosto.

58. A “Arte contemporânea” desenvolve esse meio semiótico da observação nas suas retomadas psíquica e comunicativa como um meio precário, gerador de instabilidade, no qual a percepção não causa canonicamente o sentimento interno e a comunicação não está garantida na forma universalizável desse sentimento. A “Arte contemporânea” dá a ver possibilidades de sentido que não têm de corresponder a estados emocionais antecipáveis nem a efeitos comunicativos decorrentes de uma percepção canónica. Deste modo, o que ela induz é a produtividade semiótica da diferença entre comunicação e consciência. Como a Arte não existe sem materialização a efetivação desta produtividade é sempre novamente articulada nas singularizações materiais da Arte, como uma individuação dessa diferença.

Referências

- Balsemão Pires, E. (2014). A Arte da Estética. *Biblos*, XI (2014). No prelo.
- Balsemão Pires, E. (2006). Second-order Observation and the Observation of Art. In F. G. Costa (Org.), *Theory of Systems. Through Literature and Art. Act 13*, 37-59. Lisboa: Colibri.

- Baumgarten, A. G. (1750). *Aesthetica*. Impres. Joannis Christiani Kleyb.
- Bense, M. (1971). *Pequena Estética*. São Paulo: EDUSP.
- Berkeley, G. (2002). *An Essay towards a new Theory of Vision*. Dublin: David R. Wilkins ed..
- Condillac, E. B. de (1792). *Traité des Sensations, a Madame la Comtesse de Vassé, suivi du Traité des Animaux*. Paris: chez les Libraires Associés.
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis/ Cambridge: Hackett Publishing Company Inc..
- Kant, I. (1957). *Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie*. In Idem, *Immanuel Kant Werke in Sechs Bänden*, Bd. 5. Wiesbaden: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kittler, F. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press.
- Lessing, G. E. (1870). *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart: G. J. Göschen'sche Verlagshandlung.
- Maturana, H. (1990). The Biological Foundations of Self Consciousness and the Physical Domain of Existence. In AA. VV., *Beobachter. Konvergenz der Erkenntnistheorien?* 47-118. München: Fink Verlag.
- Schlegel, F. (1991). *Transcendentalphilosophie*. Hamburg: Felix Meiner.
- Spencer-Brown, G. (1997). *Laws of Form/ Gesetze der Form*. Internationale Ausgabe. Lübeck: Bohmeier Verlag.

¹ **Societas et Sensibilia – A brief Axiomatic of Aesthetics**

² Doutor.

Universidade de Coimbra (Portugal).

Email: edbalsemao@me.com