

TEORIA DAS FORMAS IMAGÉTICAS

Ensaio sobre arte, estética, tecnologia

JOAQUIM BRAGA



GRÁCIO
EDITOR

TEORIA DAS FORMAS IMAGÉTICAS

Ensaio sobre arte, estética, tecnologia

JOAQUIM BRAGA



GRÁCIO
EDITOR

FICHA TÉCNICA

Título:

Teoria das Formas Imagéticas.
Ensaios sobre arte, estética, tecnologia

Autor:

Joaquim Braga
Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Filosóficos (IEF)
Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação

Coordenação editorial:

Mafalda Lalanda

Capa:

Grácio Editor

Design gráfico:

Grácio Editor

Impressão e acabamento:

Lousanense — Artes Gráficas

1ª Edição: julho de 2020

ISBN: 978-989-54697-2-7

Dep. Legal:

© Grácio Editor

Travessa da Vila União, n.º 16, 7.º drt

3030-217 COIMBRA

Telef.: 239 084 370

e-mail: editor@ruigracio.com

sítio: www.ruigracio.com

Reservados todos os direitos.

INTRODUÇÃO

Longos foram os séculos – com uma marca apoteótica nos séculos dezassete e dezoito, em virtude dos discursos ideológicos da *society of manners* e da *polite sensibility* – em que a produção e a recepção artísticas se encontravam codificadas pela moral, a religião e a política, não havendo, por isso, no seu âmago, nenhum processo de individuação que as separasse dos outros domínios socioculturais. À custa disso, a categorização estética da arte girou em torno apenas do conceito de “representação”; conceito esse que, por causa da sua filiação inteiramente linguística, tendeu a uniformizar os processos de simbolização envolvidos na arte, bem como a favorecer a comunicação sobre a arte de acordo com certas normas de gosto impostas convencionalmente. A uniformização do gosto sempre se mostrou assaz eficaz na tentativa de fazer da arte um exemplo do ideal e bom funcionamento da sociedade: a redução da sensibilidade à esfera da representação funcionava como pressuposto comunicativo para a sua educação – o “belo” deixava-se representar pelo “bem” (e vice-versa), fechando-se, assim, numa redoma circular, o universo estético-artístico. A esse respeito, tal como Shaftesbury defendia em relação à arte pictural, tudo o que a sensibilidade acusa em excesso e tudo o que extravasa os limites dos cânones da representação, devem ser suprimidos pela mão do artista. À arte exigia-se um ideal de transparência, que mais não era do que um campo limitado de possibilidades de sentido e cuja teleologia convergia com as pretensas formas de educação superiores do ser humano. Na verdade, é pouco correcto falar aqui de objectos artísticos, visto que estes, ainda desprovidos de uma reconhecida autonomia material, eram concebidos como modelos da representação ideal, como representações da representação. Mas, com a gradual diferenciação da

arte perante as outras formas simbólicas, ela vai tornar-se, precisamente, o oposto daquilo que até então tinha sido, a saber: um campo ilimitado de possibilidades de sentido, por intermédio do qual criador e espectador podem partilhar, ainda que potencialmente, da mesma condição estética autónoma.

Um dos maiores efeitos teóricos da uniformização do gosto estético redundou no esbatimento das relações multimodais engendradas pelos processos de mediação e, por extensão, na ausência de reflexão sobre uma ideia de *medium*, aglutinadora das dimensões contrastantes e convergentes que permeiam esses processos. Enquanto característica comum a todos os símbolos, a medialidade assinala uma articulação simbólica entre indivíduo e realidade, entre objectividade e conhecimento, que se reflecte tanto nos esquemas convencionais da cultura como nos domínios da percepção e na esfera íntima das emoções do ser humano. A imagem, enquanto artefacto sensível, faz parte do espectro cultural que constitui essa articulação e, como acontece com outros símbolos, abarca manifestações e elementos estruturantes que lhe dão uma dinâmica semiótica que não se deixa meramente reduzir à sua esfera artística. Devido ao pensamento estético-artístico predominar na análise da imagem e as categorias que utilizamos serem marcadas, como nos diz Hans Belting, pela *Ära der Kunst*¹, tendemos a interpretar a imagem a partir do seu substrato visual e, esquecendo o seu amplo espectro simbólico, caímos, muitas das vezes, numa uniformização da sua produção e recepção. Tendência essa que, ao considerar apenas os aspectos materiais e técnicos da representação, elimina os elementos simbólicos que formam a imagem não como um símbolo somente marcado e suportado pelo visual, mas, também, pelos sentidos que é capaz de mediar. Além disso – e tal prática não é menos corrente –, tende-se a criar um fosso teórico entre os suportes visuais da imagem e os seus conteúdos representativos; o mesmo é dizer: somos levados a dissociar os procedimentos técnicos da mediação das operações simbólicas que elas permitem. A

¹ Belting, Hans, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München: Verlag C. H. Beck, 2004, p. 9.

relação de ambos não implica, necessariamente, a perda dos conceitos que os definem, nem tão-pouco sugere que as diferenças que os caracterizam sejam um entrave à relação. Pelo contrário, a especificidade de cada um requer um confronto entre ambos.

Todavia, para dar exequibilidade teórica a essa tarefa, torna-se necessário pensar o conceito de “imagem” dentro do vasto universo das formas de mediação. Uma *teoria das formas imagéticas* deve servir esse escopo, na medida em que, intentando ultrapassar os limites de uma ontologia da imagem e a sua reificação e exemplificação por meio dos objectos artísticos, for capaz de trazer à expressão as múltiplas formações e metamorfoses que ocorrem no âmago dos processos de mediação, quer estes articulem (ou não) imagens com outros símbolos extra-imagéticos, explícita ou implícitamente. Não há um objecto, único e último, a que possamos chamar “imagem”. A formação de cada médium obedece a processos de configuração – tanto materiais quanto cognitivos –, cuja essência abarca as relações que são geradas com os demais. A imagem é um médium. Um médium, ainda que necessariamente provido de materialidade, é um *objecto para a percepção*. A questão é, pois, sempre dupla: saber como são *gerados para* e *geridos pela* nossa percepção os meios simbólicos e o respectivo universo simbólico a que pertencem. Para sustentar, teoricamente, uma análise dessa dupla questão, no âmbito da evolução semântica dos principais princípios estéticos que se inscreveram no pensamento ocidental, torna-se, por isso, imperioso introduzir uma distinção seminal entre *objectos da percepção* e *objectos para a percepção*, que nos permitirá analisar e compreender o modo como as formas imagéticas artísticas expõem e transpõem os regimes estéticos (cap. 1).

Não sendo um simples artefacto, mas, acima de tudo, um símbolo que suporta e integra processos de objectivação das vivências e consciências colectivas, as razões que transformam a imagem num complexo artefacto de articulações simbólicas são, como nos sugere o domínio mítico-religioso, sempre acompanhadas por uma transformação do perfil semiósico de cada forma de mediação, assim como por uma ordem performativa que é capaz de englobar modalidades sensoriais distintas. Essa transformação não se deixa

reduzir à esfera estética da representação. O carácter expressivo da imagem mostra-nos que a percepção é sempre acompanhada por uma dinâmica afectiva que, dependendo da relação que enceta com o sensível e o imaginário, tanto pode enriquecer a representação como empobrecê-la. A experiência estética mediada pela obra de arte tende a ultrapassar essa ambiguidade. Os processos de individuação estética da expressividade, que decorrem da crescente emancipação semiótica da obra de arte, são condições categóricas para a reflexão das formas imagéticas artísticas. Mas, mais do que categorizar o conceito de “expressividade” e ceder à tentação analítica da sua funcionalidade universal, urge mostrar as dinâmicas de transformação pictóricas que alavacam e incrementam a individuação da expressividade ante o vasto fenómeno da expressão (cap. 3). A melhor forma de dar corpo à pregnância expressiva da imagem é traçada pelo registo *fisiognómico* da percepção. O conceito de “fisiognómico” é, ainda hoje, trespassado por uma grande ambiguidade semântica, a ponto de, não raras vezes, ser excluído da reflexão sobre o estético em geral. Uma das razões da exclusão reside, sobretudo, na sua genealogia ideológica, que, como se verá (cap. 4), se confunde com a sua genealogia estética. Há, porém, um percurso individuante do fisiognómico, tanto na esfera artística quanto na esfera teórica, cujas marcas se inscrevem na descoberta da autonomia da sensibilidade estético-artística, bem como na redefinição teórica da natureza dos processos semióticos.

No entanto, a imagem – tal como a palavra – sofre outros processos de simbolização que ultrapassam a anunciada e tentada emancipação movida pela arte. Embora o campo do simbólico seja vasto, torna-se necessário questionar e compreender as múltiplas aplicações que ele mantém com a medialidade, seja esta suportada pela imagem, pela palavra ou, até mesmo, pelo corpo. De igual modo – e dada a crescente proliferação de novas tecnologias imagéticas –, torna-se necessário submeter esse trabalho crítico a uma análise das formas de articulação que tecem as relações interpessoais e a formação da consciência subjectiva do ser humano. O mito é uma dessas formas. Embora sendo um fenómeno cultural, ele não pode ser pensado como um mero fenómeno estanque na

história da humanidade. (A ideia de fenómeno remete já à sua complexidade e não, apenas, à sua factualidade histórica.) A articulação mitológica da imagem ultrapassa os seus próprios conteúdos, os seus valores e as suas crenças – estrutura o mostrar e o ver da imagem. É, nesse sentido, que o ver, como diria Ludwig Wittgenstein, requer igualmente aprendizagem.

Ainda que actos interligados por um registo semântico óptico, *ver* e *mostrar* transcendem a esfera do visual. A redução do cultural ao visual parece, hoje, sustentar uma crítica negativa da imagem. Crítica essa que, ancorada na ideia de uma pretensa impotência da palavra perante a ascensão das formas imagéticas, tende a assumir um carácter iconofóbico. Dois dos fundamentos que servem comumente para justificar tal primado medial das formas imagéticas sobre as formas discursivas podem ser enumerados do seguinte modo: a medialidade imagética é marcada por um perfil transcultural invariável, não dependendo, consequentemente, da configuração cultural dos actos perceptivos; as estruturas visuais que tornam possível essa invariabilidade possuem uma autonomia em relação às estruturas linguísticas das formas discursivas. A reflexão que se impõe apresentar (cap. 2) deverá ter como principal escopo o questionamento do conteúdo desses dois fundamentos, apontando, por sua vez, para modelos de interpretação alternativos, capazes de dar resposta à relação cultural das formas imagéticas com as formas discursivas.

Os nexos de “convergência-divergência” entre formas imagéticas e formas discursivas são estruturantes da tensão estética que permeia os processos de mediação. Eles podem ser, igualmente, vislumbrados no âmbito da distinção entre objectos artísticos e objectos não-artísticos, assim como no da sua pretensa erosão. Com o intento de marcar e reactualizar tal distinção, um dos maiores desafios que, desde sempre, à arte se colocam, reside na reinvenção das dinâmicas dialógicas entre criador, obra e espectador. Podemos denominar essa relação triádica por intermédio do conceito de *enderejamento estético*, se quisermos, paralelamente, acentuar a ideia de objecto artístico como “proposta sensível”. Contudo, perante a multiplicidade e a diversidade das propostas sensíveis que, na

actualidade, sobrevém das esferas não-artísticas – como é o caso, por exemplo, do objecto publicitário –, impõe-se questionar as novas formas de inclusão da sensibilidade no artístico (e vice-versa) e mostrar como as formas imagéticas artísticas criam dispositivos estéticos que reproduzem o binómio artístico/não-artístico (cap. 5 e cap. 6).

Uma reflexão sobre a imagem será, ainda, incompleta e equívoca, se omitir, quanto à constituição das suas diferentes superfícies de inscrição, o papel activo do corpo. O debate em torno das novas interfaces tecnológicas veio, sobremaneira, trazer à expressão a relevância das dimensões somáticas no seio dos processos de mediação, recorrendo quer aos predicados analógicos da chamada *imagem-interactiva* quer à aplicação destes à relação triádica “criador-obra-espectador” (cap. 7). A pergunta fundamental que aqui se impõe formular é a de saber se, neste e noutros contextos explicitamente tecnológicos, o envolvimento do corpo se encontra, meramente, encerrado na sua vocação figurativa. Desde longa data que subsistem dois nexos temáticos que animam o pensamento filosófico ocidental, a saber: a representação imagética do corpo e as suas potencialidades simbólicas discursivas. Tendo em vista a articulação conceptual de ambas e no quadro geral de uma teoria estética da sensibilidade afecta aos novos meios tecnológicos, o conceito de “convergência figurativa” (cap. 8) presta-se à dupla tarefa de repensar as dinâmicas emergentes da representação do corpo e as diferenças que o médium digital impõe à própria ideia de representação. Mais do que ver na relação entre médium e corpo um liame puramente contingente e ancorado, única e exclusivamente, na representação do segundo pelo primeiro, trata-se, inversamente, de inquirir como é que ambos desencadeiam dinâmicas estruturais de complementaridade, quer estas sejam relativas aos domínios da figuração ou aos domínios da constituição material dos processos de mediação. Para que, teórica e conceptualmente, possam ser escrutinadas, tais dinâmicas exigem uma reformulação do modo como se tem habitualmente compreendido a figuração do corpo pelos *media*, como, por exemplo, no caso paradigmático das obras pictóricas artísticas. De igual modo, tal como acontece

no universo estético da arte, a ideia de convergência figurativa deve, também, tornar evidente as formas da sua supressão, nomeadamente aquelas que atribuem ao corpo um estatuto pós-figurativo.

A íntima relação do corpo com a configuração material das novas superfícies de inscrição exige, por sua vez, uma ampla reformulação das teses clássicas da filosofia da técnica. É, com esse desígnio, que se deve compreender e analisar como cada médium redefine e transforma as funções biológicas do corpo humano, ao mesmo tempo que dele se serve para suportar as suas operações. Desse fenómeno – que designamos de *importação somática* (cap. 9) – resultam não só novas formas de conceber a relação tecnológica entre corpo e médium, como, igualmente, novas aproximações filosóficas para uma teoria das chamadas “tecno-fantasias”. Ora, quando considerados sob o prisma da materialidade, os artefactos digitais vêm alargar e, em alguns casos, a pôr em causa muitas das concepções que suportam a reflexão sobre o conceito de *medium*. As formas imagéticas, na sua inscrição digital e imensamente potenciadas pelas superfícies digitais tácteis, abalam o paradigma óptico afecto à teoria da imagem e à própria filosofia da arte (cap. 10). Partindo, para o efeito, do exemplo provido pela taticidade digital, uma teoria das formas imagéticas deverá gerar elementos conceptuais que lhe permitam repensar as relações entre visualidade e taticidade, sensibilidade e corporeidade, mesmo quando estas são dadas para lá do horizonte de equilíbrio orgânico a que quase sempre esteve votada a conexão do corpo com os artefactos e procedimentos tecnológicos.

Lisboa, 18 de Março de 2020
Joaquim Braga

ÍNDICE GERAL

Introdução	5
-------------------------	---

PARTE I: IMAGEM, ESTÉTICA, MEDIALIDADE	17
---	----

1. Conceitos estéticos e teoria da imagem	19
1.1. Apreciação e sensibilidade	20
1.2. Objectos da percepção e objectos para a percepção ..	23
1.3. Expressão e negação	29
1.4. Estético e artístico	33
2. Formas imagéticas e formas discursivas	37
2.1. Imagem, fenómeno, signo	38
2.1.1. A imagem-fenómeno: o primado da similaridade	39
2.1.2. A imagem-signo: o primado da convencionalidade	42
2.2. Percepção, articulação, cultura	44
2.3. Medialidade e materialidade	50
2.4. Materialidade e articulabilidade	53
2.5. Forma e configuração	57
2.5.1. Configuração e correspondência: o <i>ver através</i> da imagem	57
2.5.2. Configuração e imanência: o <i>ver da</i> imagem ..	60
2.5.3. Visualidade e legibilidade: a conversão textual ..	63

3. Expressividade pictórica	67
3.1. Expressão, emoção, imagem	68
3.2. Expressão e presentificação	72
3.2.1. O dispositivo mítico-religioso	73
3.2.2. Repetição e articulação performativa	77
3.3. Da figuração à diferenciação expressiva	81
3.3.1. Intencionalidade e inferencialidade	81
3.3.2. Diferenciação e expressividade	84
3.4. Médiun e representação	88
3.5. Expressividade e individualidade	92
3.6. Individualidade e construção discursiva	94
3.6.1. A questão ecfrástica	94
3.6.2. A resposta metafórica	98
4. Atmosférico e fisiognómico	103
4.1. Percepção e bipolarização	105
4.2. Transparência e determinação	107
4.3. Opacidade e indeterminação	111
4.4. Acoplamentos atmosféricos	115
4.5. Do imersivo no atmosférico	117
5. Arte e endereçamento estético	121
5.1. Criação e observação	122
5.2. A obra como proposta sensível	126
5.3. Endereçamento e sobre-endereçamento estéticos	132
5.4. Imaginação e preenchimento sensorial	134
6. Dispositivo iconoclástico	139
6.1. Reinvenção da arte e limites do dispositivo ilusionístico	140
6.2. Dispositivo iconoclástico – primeira abordagem	142
6.2.1. Diferenciação paradoxal	143
6.2.2. Abertura contextual	144
6.3. Nadificação e reificação	147
6.4. Dispositivo iconoclástico – segunda abordagem	151
6.5. Auto-reflexividade e teoria	151

PARTE II:
MEDIALIDADE, TECNOLOGIA, IMAGINAÇÃO ...155

7. Mediação e exemplificação157
7.1. Objecto e processo158
7.2. Percepção e comunicação161
7.3. Do discurso da interactividade165
7.4. Descrições e imaginário168

8. Convergência figurativa173
8.1. Corpo e médium175
8.2. Motivos icónicos e inscrição179
8.3. Digitalidade e excesso de representação181
8.4. Sublimação e dissimulação187

9. Importação somática191
9.1. Extensão e *mimesis*192
9.2. Médium e importação196
9.3. Imaginação e *ekphrasis*201

10. Tactilidade e invisualidade207
10.1. Imagem e regime da distância: o *espaço-entre*208
10.2. O óptico e o háptico211
10.3. Tactilidade digital217
10.4. Ver e tocar220
10.4.1. Corporeidade e medialidade220
10.4.2. Medialidade e sugestividade223
10.5. Da invisualidade na visualidade225

Conclusão229

Índices

Índice temático239

Índice onomástico249

Origem dos textos253

PARTE I

IMAGEM, ESTÉTICA, MEDIALIDADE

CONCEITOS ESTÉTICOS E TEORIA DA IMAGEM

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*, suportada e potenciada mais pela percepção do que pela expressão, entendida esta como expressão criadora? As respostas da arte a esta pergunta 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 com que a imagem deixe de poder ser pensada como mera entidade ontológica, desprovida dos seus dispositivos de produção e recepção. 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 individuação do universo imagético. Estes são, em traços gerais, os objectivos a que esta reflexão se propõe. Para o efeito, serve-nos de referência analítica a distinção seminal entre *objectos da percepção* e *objectos para a percepção*, por meio 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.

1.1. Apreciação e sensibilidade

A estética constituiu-se, desde o século dezoito, como gramática cultural do gosto, como encenação de uma percepção colectiva, em que o belo e as suas extensões conceptuais determinam as suas principais regras. Muito devido a esse facto, poucos traços reflexivos de uma teoria da imagem chegaram até nós; e, nesse aspecto, deixam de poder parecer excessivas as palavras de Barnett Newman, quando afirma, de forma assaz assertiva, que a estética está para a arte como a ornitologia, para os pássaros¹. 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 *facto estético* a descoberta de um hiato estrutural entre a esfera da percepção e a esfera da co-

¹ Newman, Barnett, *Selected writings and interviews*, Edited by John P. O'Neill, Berkley: University of California Press, 1992, p. 136.

municação, tornada possível graças à exportação, reconhecida pela estética, das vivências sensíveis do indivíduo para um universo de objectos criados. O que por intermédio desse *locus* artificial é vivenciado e tornado visível, concerne à autarquia sistémica 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 objectos 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 binómio “aprovação-censura” – o qual deriva, em grande parte, da modalização moral entre acções virtuosas e acções viciosas –, a programação do gosto deve, segundo o filósofo, obedecer a todas aquelas operações mentais que não manifestam nenhum traço de arbitrariedade. Para Hume, e ao contrário das formulações que, posteriormente, Immanuel Kant irá efectuar 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 gosto², 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

² 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. Noutro ensaio, acrescenta Hume 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.” Hume, David, “Of the delicacy of taste and passion”, In: *David Hume, Essays and treatises on several subjects: essays, moral, political, and literary*, Vol. 1, Edinburgh: Printed for Bell & Bradfute, 1825, pp. 3-7, p. 6. A explicação do elitismo é aventada pelo filósofo em termos psicológicos: quanto menor o círculo de socialização, maior a constância das suas paixões distintas.

obra e exercitar a faculdade de comparar as partes com o todo, bem como a obra actual 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 contacto com as obras de arte. “Na primeira percepção de qualquer obra” 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”³. 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 afinidade mais aprimorada e permanente com o mundo da arte, ou seja, quer isto 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 objectos, mesmo quando essa consciência implica uma projecção cognitiva da arte na natureza, tal como acontece em Kant. Ao abarcar quer as obras de arte, quer as obras da natureza (fenómenos naturais desprovidos de intervenção humana), o conceito estético é penetrado por uma

³ Hume, David, “Of the standard of taste”, In: *David Hume, Essays and treatises on several subjects, op. cit.*, pp. 221-246, p. 233-234.

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 hodiernidade, 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 médiums⁴ envolvidos. Para o pensamento reflexivo, a obra de arte deixou de servir, apenas, como mero facto ilustrativo, gozando, agora, de um verdadeiro estatuto seminal para muitas das suas questões, formulações e interpretações.

1.2. Objectos da percepção e objectos para a percepção

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 objectos extra-somáticos, 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 facto 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 ime-

⁴ 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 comunicacional.

diata e directa com aquilo que, por meio dele, é visualizado. Daí crer Dubos que a pintura supera a poesia no arrebatamento da alma humana. Embora artes da imitação, por causa do 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 platónico, este é, em rigor, um facto fundamental para a reformulação do belo a partir da sensibilidade. Tal como os artificios 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 objecto representado está desprovida de qualquer força causal, uma vez que o pintor apenas consegue captar a aparência do real – que, no léxico platónico, 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 que procura apresentar princípios de diferenciação das artes pictural e poética, radicaliza, com maior veemência, o *pathos* visual da imitação. Segundo Burke, da plena conformidade entre imaginação e sentidos advém o prazer da imitação, que, podendo ser experienciado na pintura, não tem nenhum 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 objectos poderem ser equiparados – e, à mente humana, apenas a diferenciação sobrevém, a imaginação deixa, também, de poder fomentar prazer⁵. 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. Dos factos aventados por Burke se pode, então, primeiramente in-

⁵ Burke, Edmund, *A philosophical inquiry into the origins of our ideas of the sublime and beautiful: with an introductory discourse concerning taste*, Baltimore: William & Joseph Neal, 1833.

ferir 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 objectos. Ainda associadas às implicações dos mesmos factos, encontram-se as principais diferenças que apartam a imagem da palavra poética. Se o prazer é concebido na duplicação visual do objecto representado, na simulação do natural por meio do artificial, a poesia – 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 que a imitação tem uma génese próxima da da simpatia, pois a ideia de prazer mimético é traçada em plena conformidade com o princípio de simulação da mente alheia; princípio esse, por sua vez, que é totalmente independente da acção das faculdades racionais.

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 projecção antropomórfica na reprodução imagética da natureza, em virtude de ser o prazer gerado pela simulação psíquica que justifica a formação dos dispositivos miméticos artísticos.

Não é, somente, o facto de o génio e o gosto estarem dependentes da imitação da natureza que, nesse contexto, impossibilita a diferenciação das formas imagéticas perante outros médiums 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, com 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 princípios. (Ainda hoje, na apreciação poética, a iconicidade da metáfora tende a prevalecer sobre os demais artificios estilísticos.) Além disso, 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. Como consta no subtítulo da obra, a intenção do autor é a de homogeneizar as diversas ideias que subsistem sobre o conceito de gosto⁶. A “linha da beleza” é o arquifenómeno 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 invoca para descrever as qualidades estéticas da linha da beleza. Mormente devido à ênfase que é dada ao movimento, figura e corpo acabam por formar, ao nível da representação, uma osmose sugestiva, capaz de esbater os limites empíricos do somático e do extra-somático (isto é, o corpo do espectador e a superfície de inscrição da imagem). Logo, representação e percepção não se diferenciam cabalmente, porque se encontram ancoradas 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 fenómenos sensíveis, sejam estas 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 registo discursivo ocidental, uma linha de demarcação clara entre *objectos da percepção* – todos aqueles que são destituídos de uma intencionalidade criativa – e *objectos para a percepção* – desta feita, os que, na sua génese, acusam uma inscrição poética (exposta ou, como no caso exemplificativo dos *ready-made* de Marcel Duchamp⁷, imposta). Todavia, é mediante essa diferença que podemos reconhecer o duplo registo de observação que caracteriza os ob-

⁶ Hogarth, William, *The Analysis of Beauty. Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste*, Edited with an Introduction and Notes by Ronald Paulson, New Haven & London: Yale University Press, 1997.

⁷ Duchamp, Marcel, *Pierre Cabanne: Dialogues with Marcel Duchamp*, New York: Da Capo Press, 2009.

jectos artísticos. Estes tanto se revestem da referência a si próprios (auto-observação) – registo 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 objectos para a percepção.

Os objectos 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 estético⁸ 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 objecto, 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 acolhe⁹ o observador muito antes de este se poder achar nessa condição. Comparados com os objectos da nossa percepção quotidiana e as suas repercussões cognitivas, é mister asseverar que os objectos artísticos intensificam e expandem os processos de formação de sentido; processos esses que, fruto das sucessivas actualizações dos fenómenos 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 blasfémia. 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 absoluto das configurações, somos capazes de as compreender, por assim dizer, como se fossem versões abreviadas.

⁸ O conceito de “endereçamento estético” será desenvolvido no cap. 5.

⁹ A natureza do “acolhimento” está dependente do grau de determinação que o objecto pode infligir ao observador. No caso das imagens publicitárias, por exemplo, a antecipação transporta já a determinação das reacções, sensações e sentimentos dos potenciais consumidores por elas visados.

Possuindo um 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.”¹⁰

A inexistência de uma demarcação inequívoca entre as duas formas de objectos anteriormente introduzidas (objectos da percepção e objectos para a percepção) em muito se deveu ao facto de o conceito de *medium* não possuir nem consistência nem ressonância teóricas relevantes, susceptíveis de ser importadas pelos conceitos estéticos e pelas próprias teorias que ajudam a dar corpo. Ora, 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 médiums simbólicos quanto a relação endógena entre formas de articulação imagéticas e formas de articulação extra-imagéticas deixaram de poder ser consideradas positivamente. A caracterização da sociedade contemporânea por intermédio 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”. Inversamente ao que sucedeu noutros domínios estéticos, a interpretação filosófica das formas imagéticas é animada, ainda hoje, pelo pretensível carácter deceptivo dos objectos icónicos. Embora muitas teorias contemporâneas tenham abandonado a tese da relação de similitude visual entre representante e representado, a natureza psicológica das afecções provocadas pelas imagens tende a ser sustentada em plena conformidade com a herança semântica traçada pelo conceito de semelhança.

¹⁰ Fry, Roger, *Vision and design*, London: Chatto and Windus, 1929, p. 47.

1.3. Expressão e negação

Há uma crítica negativa do mundo sensorial que acompanha todo o trajecto 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 artefactos de mediação. A principal diferença entre as duas heranças filosóficas reside no facto de o método cartesiano conceber, de forma positiva, os meios artificiais – como, por exemplo, as lentes ópticas – como efectivos dispositivos de aperfeiçoamento dos órgãos sensoriais. Contudo, a concepção que dessa 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 quanto 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 objectos da ciência¹¹, mas estes carecem, ainda, da discrepância entre o dado e o criado. Um dos pontos de distinção mais relevantes entre objectos da percepção e objectos para a percepção surge com a intercalação do conceito de “expressão”, embora, 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 facto acabou por interferir na própria constituição pictórica

¹¹ Schefer, Jean-Louis, *The enigmatic body: essays on the arts*, Ed. and transl. by P. Smith, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 6.

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”¹². Porque ainda fiel a essa herança aristotélica, não é de estranhar que, para Jean-Jacques Rousseau, é o desenho, não as cores, que tem supremacia na convocação dos afectos e sentimentos. “Desenho” significa, aqui, contornos gráficos dos objectos representados mimeticamente pela pintura. Desprovido da relevância da cor, o significante imagético encontra-se refém do significante linguístico. Logo, segundo Rousseau, “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”¹³. Os traços assemelham-se, pois, a caracteres – e, na superfície de inscrição da imagem, formam uma verdadeira *caligrafia* dos objectos por eles representados. De facto, essa irrelevância da cor ante a figura pode ser interpretada, como formula Jean-Louis Schefer, como uma *forma de repressão* exercida sobre a esfera do significante¹⁴.

No mundo da arte, a articulação da sensibilidade com os fenómenos 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 actualizam ante novas propostas de produção e recepção artísticas. No âmbito da criação, 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 percurso, como nos diz o

¹² Fiedler, Konrad, *Schriften über Kunst*, Erster Band, Hrsg. von Hermann Konnerth, München: R. Piper & Co., 1913, pp. 288-289.

¹³ Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München: Hugo Bruckmann, 1915.

¹⁴ Schefer, Jean-Louis, *The enigmatic body: essays on the arts*, Ed. and transl. by P. Smith, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 6.

autor, a arte e a actividade artística começam, verdadeiramente, quando as relações visuais com o mundo natural são suplantadas por relações de expressão¹⁵. 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 moderna¹⁶. Em Wölfflin, a *Sichtbarkeit* do pictórico representa já, duplamente, a negação da condição mimética e a afirmação auto-suficiente 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, em perfeita harmonia 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 acto criativo e as disrupções 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 surpreendido à chegada do novo peixe./ O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde*

¹⁵ Fiedler, Konrad, *Schriften über Kunst*, Erster Band, Hrsg. von Hermann Konnerth, München: R. Piper & Co., 1913, pp. 288-289.

¹⁶ Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München: Hugo Bruckmann, 1915.

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 amarelo¹⁷. 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 recriação (mimética) – tão típica das correntes objectivistas do século dezanove – 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 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 objecto criado.

A relação do visual com a sua recriação expressiva deve, pois, ser entendida como um facto *sui generis*, uma vez que introduz uma espécie de liame paradoxal nos nossos mecanismos sensoriais – convida-nos, por assim dizer, para uma reciprocidade activa na ocupação do espaço de percepção do objecto. É nesse sentido que é mister afirmar que os objectos para a percepção reservam para si a possibilidade de se afirmarem *contra* as estruturas e os mecanismos perceptuais ou, noutros casos, marcados por uma génese mimética, de buscarem uma continuidade simbiótica entre obra e percepção. Re-

¹⁷ Helder, Herberto, “Teoria das cores”, In: *Os passos em volta*, 6ª ed., Lisboa: Assírio & Alvim, 1996, pp. 22-23

lativamente a essas duas possibilidades, Frank Stella dá ênfase à questão no interior da esfera artística, quando assevera 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”¹⁸. Dentro do mesmo contexto teórico, poder-se-á afirmar 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.

1.4. Estético e artístico

Com efeito, a codificação do belo a partir do binómio “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 – disso são exemplo os “objectos encontrados” de Marcel Duchamp. 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 auto-referencialidade 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 *Análítica do Sublime*, formula Immanuel Kant o único conceito que pode inverter a ordem estética da ideia de belo. O sublime apresenta-se como *espaço não-marcado*

¹⁸ Stella, Frank, *Working space*, Cambridge: Harvard University Press, 1986, p. 65.

da forma, como momento de indeterminabilidade de todos aqueles fenómenos 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 redundam, segundo a síntese interpretativa de Schiller, a liberdade induzida pelo sublime: as operações mentais ganham uma autonomia perante as informações sensoriais, o que vem conjuntamente provar 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 registo 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 afectar 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 perceptual e o do comunicacional.

Mais do que meras ilustrações do *facto estético*, os objectos da arte da sociedade moderna – em particular, os exercícios vanguardistas que surgiram na segunda metade do século vinte – trouxeram à expressão a cabal incorporação do desencontro da apresentação com a apreciação – a obra faz-se, simultaneamente, tema e teoria da sensibilidade que intenta despertar. Tal como Barnett Newman, que considerava que “o artista e o esteta são termos mutuamente excludentes”¹⁹, vê-se Joseph Kosuth obrigado a estabelecer uma separação seminal entre estética e arte, para sustentar as suas formulações teóricas sobre a *arte conceptual*. A principal razão 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*²⁰. Kosuth equipara as obras de arte a proposições analíticas, já que, abandonada a imposição do gosto estético, elas ostentam uma auto-suficiência 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 suplantar as qualidades definitivas dos objectos – autênticos pontos de referência para a normatização do gosto – e impor o primado da indeterminabilidade dos actos 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 “objectos-encontrados” corresponde a imposição de “uma indiferença visual”, sempre acompanhada por “uma total ausência

¹⁹ Newman, Barnett, *Selected writings and interviews*, op. cit., p. 242.

²⁰ Kosuth, Joseph, “Art after philosophy”, In: *Theories and documents of contemporary art. A sourcebook of artists’ writings*, 2th ed., Ed. by K. Stiles, & P. Selz, Berkeley: University of California Press, 2012, pp. 976-982, pp. 976-979.

de bom ou mau gosto”²¹. A aparência sensível dos objectos 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 objecto da percepção num médium formado por objectos para a percepção? A obra sugere uma transição do objecto da percepção – neste caso, a cadeira – para o objecto para a percepção – a representação imagética e gráfica da cadeira. Entre as duas tipologias de objectos, há vários nexos estéticos que se complementam. O objecto empírico “cadeira” ilustra copiosamente a estética da imitação, a força causal do modelo e da referência extra-imagética; 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, somente, como muitas vezes se assevera, de incluir o não-artístico no artístico, de gerar uma espécie de tensão ontológica entre o *dado* e o *criado*. Trata-se, similarmemente, de inscrever na arte e nos seus objectos formas prolépticas 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, justamente, uma nova aproximação à relação entre estético e artístico, que, neste caso, passa pela supremacia do segundo ante o primeiro. 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 *aísthesis* – a da obra e, sem sair desta, a do mundo. Há, por isso, uma reflexão estética abrangente que certas obras tendem a promover, no exacto momento em que, não se apresentando apenas como objectos artísticos, nem centrando as dimensões estéticas nesses objectos, permitem exportar as vivências despertadas pela obra para a articulação da nossa percepção quotidiana.

²¹ Duchamp, Marcel, *Pierre Cabanne: Dialogues with Marcel Duchamp*, op. cit., p. 48.

FORMAS IMAGÉTICAS E FORMAS DISCURSIVAS

A relação entre imagem e cultura tende a ser pensada a partir de um pressuposto ontológico que opõe o visual ao discursivo. Porém, se é certo que um e outro possuem estruturas específicas, também é certo que uma diferenciação depende, em rigor, do modo como ambos são configurados culturalmente. Podemos ver já nisso – na diferença dada pelas estruturas das formas de mediação – o despontar da complexidade social, da diversidade cultural e, ao mesmo tempo, da subjectividade do ser humano. A reflexão sobre a questão da alteridade passa, nessa exacta medida, pela inclusão da questão da medialidade como ponto de partida fundamental. Inclusão essa que não tem sido ignorada pela filosofia. Pelo contrário. A medialidade tornou-se, actualmente, uma das temáticas mais inquiridas, acentuando-se, com isso, uma verdadeira transformação dos objectos e métodos da própria filosofia.

A importância que a imagem tem vindo a despertar nos estudos das ciências da cultura é, em grande parte, uma consequência dessa transformação. O *pictorial turn*¹ e o *iconic turn*² – dois dos paradigmas que ganharam maior destaque na reflexão sobre a medialidade imagética – designam uma *mudança cultural* provocada pela vasta oferta de conteúdos visuais mediados pelas novas tecnologias de informação e comunicação. Ambos também designam uma *mudança paradigmática* no seio das ciências da cultura, quer

¹ Mitchell, W. J. T., “The pictorial turn”, In: *Picture Theory. Essays on verbal and visual representation*, Chicago & London: Chicago University Press, 1994, pp. 11-34.

² Boehm, G., “Die Wiederkehr der Bilder”, In: *Was ist ein Bild?*, Hrg. von Gottfried Boehm, München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, pp. 11-38.

em relação ao abandono de uma concepção exclusivamente logocêntrica do objecto cultural quer na afirmação do primado da imagem como objecto de estudo – o que seria, neste segundo sentido do *turn*, uma resposta ao *linguistic turn* popularizado por Richard Rorty³. Se, para Rorty, as ciências da linguagem – como a linguística, a semiótica e a retórica – formam uma língua franca para a interpretação das formas culturais, o principal escopo de uma mudança paradigmática estaria em privilegiar não apenas a textualidade e discursividade dos modelos linguísticos, como, conjuntamente, as próprias lógicas visuais inerentes aos sistemas simbólicos não-linguísticos. A história da arte, segundo John Mitchell e outros autores dos *Visual Studies*⁴, não consegue responder às exigências de um primado do visual nas nossas culturas. Para Mitchell, as respostas pretendidas manifestam, sobretudo, uma necessidade histórico-cultural, dada a história da cultura estar, no seu entender, já marcada por uma tensão inultrapassável entre símbolos linguísticos e símbolos picturais⁵. A questão que aqui se coloca – a questão fundamental deste capítulo – é saber até que ponto tal relação cultural entre formas imagéticas e formas discursivas corresponde a um pretenso primado do visual. Ou, sob forma de pergunta: *deixar-se-á o imagético reduzir às categorias do visual?*

2.1. Imagem, fenómeno, signo

Ora, a tensão entre formas imagéticas e formas discursivas, indicada por Mitchell, não tem sido enfatizada nas reflexões sobre a filosofia da imagem, pois as atenções teóricas têm vindo a ser principalmente centradas no estatuto ontológico da imagem. A questão basilar que tem orientado o debate pode ser enunciada da

³ Rorty, R. M., *The linguistic turn: Recent essays in philosophical method*, Chicago & London: Chicago University Press, 1967.

⁴ Para uma introdução às temáticas do *Visual Studies* e ao pensamento de alguns dos seus autores principais, vide Dikovitskaya, Margaret, *Visual Culture: The study of the visual after the cultural turn*, Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 2006.

⁵ Mitchell, W. J. T., *Iconology: image, text, ideology*, Chicago & London: Chicago University Press, 1986, p. 43.

seguinte forma: o que é que distingue as formas imagéticas das formas discursivas? – ou, como sugere o título de uma obra editada por Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?* (O que é uma imagem?). Como respostas a essa questão, destacam-se duas concepções teóricas divergentes: a *concepção fenomenológica*, que, na sua génese husserliana, remete a imagem à esfera de uma visualidade pura, cuja natureza não se deixa subtrair aos processos de significação; e a *concepção semiótica*, que, ao aplicar os mesmos métodos utilizados na análise da linguagem, concebe a imagem unicamente a partir das suas estruturas sógnicas.

Começemos por introduzir na nossa reflexão algumas das linhas mestras que tecem as diferenças entre a ideia de uma “imagem-signo” e a de uma “imagem-fenómeno”.

2.1.1. A imagem-fenómeno: o primado da similaridade

Para a concepção fenomenológica, a natureza da imagem revela-se, particularmente, com o seu carácter visual presentativo. Ao contrário do seu carácter representativo, a visualidade que a presença da imagem transporta não é redutível às funções sógnicas da linguagem, mas antes fomenta uma incompatibilidade entre signo e percepção, imaginação e significação que não obedece a nenhum critério simbólico representacional. É nesse sentido que Lambert Wiesing, um dos maiores defensores da imagem-fenómeno, pode afirmar que cada forma imagética torna visível algo – real ou imaginário – que de outra maneira não poderia ser visto; afirmação que remete, por extensão, à tradicional dicotomia entre “presença” e “ausência”, ou seja, “cada imagem revela uma antinomia visível entre presença e ausência”⁶. Algo que é tornado presente é algo que não é representado, mas antes *presentificado*. Daí também a inevitável conclusão a que Wiesing chega: a imagem não precisa de ser

⁶ Wiesing, Lambert, *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2008, p. 15. Tal antinomia, porém, não faz jus àqueles contextos de exibição em que a imagem mostra algo que não está ausente, como, por exemplo, quando *x* (= imagem do orador de uma conferência) reforça ou ilustra simultaneamente a presença física de *y* (= o orador).

signo (imagem-signo) para poder ser imagem, já que, antes de poder ser signo, tem de mostrar algo que possa ser utilizado como signo⁷.

A génese da formulação proposta por Wiesing encontra-se na filosofia de Edmund Husserl. O filósofo dividiu a imagem-fenómeno em três elementos estruturantes: o suporte material da imagem (*Bildding*); o objecto pictórico que aparece na superfície física da imagem (*Bildobjekt*); e, por fim, o objecto representado pelo objecto pictórico (*Bildsujet*)⁸. Não é a presença do *Bildobjekt*, mas, sim, como refere Wiesing, a “presença artificial”⁹ do *Bildsujet* por intermédio do *Bildobjekt* que proporciona o carácter intencional da representação e a sua natureza imagética. A representação é, nessa exacta medida, vista a partir de uma pretensa causalidade natural entre presença e ausência, objecto representante e objecto representado. O objecto-imagem tem a função de mostrar, de *tornar presente* – presentificar – o objecto ausente que o sujeito-imagem evoca. É por causa dessa evocação que, segundo Husserl, a imagem vai entrar em conflito (*Widerstreit*) com o momento actual em que é percebida, dado que algo ausente é percebido como algo presente na imagem¹⁰. Da impossibilidade de a imagem poder importar todas as características configuracionais dos objectos que mostra – se a importação fosse total, a imagem redundaria em ilusão –, surge o “conflito” ontológico entre representação e realidade e, com este, a desilusão de uma osmose perfeita.

A *epoché* fenomenológica, embora sendo marcada por uma redução eidética, não pretende, porém, negar o carácter cultural da imagem. Husserl reconhece o seu sentido simbólico¹¹. No entanto, e partindo da distinção entre *conhecimento simbólico* e *conhecimento intuitivo* proposta por Gottfried Wilhelm Leibniz¹²,

⁷ *Idem*, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005, p. 55.

⁸ Husserl, Edmund, *Phantasie und Bildbewusstsein*, Hrsg. von Eduard Marbach, Text nach Husserliana, Band XXIII, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2006, p. 21.

⁹ Wiesing, Lambert, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰ Husserl, Edmund, *op. cit.*, p. 49.

¹¹ *Idem*, *Phänomenologische Psychologie*, Hrsg. von Dieter Lohmar, Text nach Husserliana, Band IX, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2003, pp. 110-118.

Husserl vai conceber a imagem em conformidade com uma “consciência de imagem intuitiva” que, ao contrário das representações simbólicas, é marcada por uma visualidade imanente¹³: entre imagem e objecto representado há uma adequação imediata (*adaequatio imaginis ad rem*); adequação essa que é típica do conhecimento intuitivo – como já Leibniz defendia – e que faz com que a imagem, ainda desprovida de atributos sgnicos, se mostre de forma absoluta, isto é, na sua visualidade pura.

Por conseguinte, a imagem, ao invés do signo (*Zeichen*), mantém uma relação de similaridade (*Ähnlichkeit*) com o objecto representado. Partindo da ideia de que há uma similaridade entre os dois, de que uma imagem só é verdadeiramente imagem quando ocorre uma congruência (*Deckung*) entre objecto representante e objecto representado¹⁴ – o que excluiria as formas imagéticas abstractas –, Husserl relega a consciência de imagem para a esfera de um processo ontológico de negação do real. A imagem, dado o conflito que vem provocar com o presente, acaba por se transformar numa presença desprovida de ser. O objecto representado – objecto ausente – determina, nessa exacta medida, a ausência ontológica, o nada, o fictício que se presentifica artificialmente. Se inexistir relação de semelhança da imagem com o objecto, segundo a conclusão de Husserl nas *Logische Untersuchungen*, não estamos perante uma imagem¹⁵. Tal relação de similaridade permanece como vínculo análogo à das “imagens naturais”, visto que a super-

¹² Leibniz, G. W., *Meditationes de Cognitione, Veritate et Ideis – Betrachtungen über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen*, in: Philosophische Schriften, Band I, Kleine Schriften zur Metaphysik, Hrsg. und Übers. von Hans Heinz Holz, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, pp. 25-47, p. 33. A linha de demarcação entre “intuitivo” e “simbólico” não é seguida por Immanuel Kant. Para o filósofo de Königsberg, a esfera do simbólico – conhecimento mediado por analogia – é, juntamente com as formas esquemáticas mediadas por demonstração, uma parte integrante do conhecimento intuitivo. Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag: 1974, § 59, pp. 294-299.

¹³ Husserl, Edmund, *Phantasie und Bildbewusstsein*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁴ *Ibidem*, p. 33.

¹⁵ Husserl, Edmund, *Elemente einer phänomenologischen Aufklärung der Erkenntnis II/2*, in: *Logische Untersuchungen*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993, p. 54. A mesma ideia é defendida por Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus – Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003, 2.16-2.161, p. 15.

fície física da imagem, qual fenómeno óptico, tem um carácter de projecção que permite a intuição do objecto representado por intermédio do objecto pictórico. Daí que, como aliás defende Eugen Fink, as “imagens naturais” tenham de ser sempre um ponto de partida fenomenológico para a análise da visualidade pura das “imagens artificiais”¹⁶.

2.1.2. A imagem-signo: o primado da convencionalidade

O primeiro momento da mediação – momento originário, assim concebido – em que se forma a identidade causal entre representante e representado reclamada pelas teorias da semelhança, é, igualmente, assinalado por Charles Sanders Peirce como uma característica essencial dos signos icónicos. A coexistência mental simultânea do representante e do representado faz parte do perfil semiótico da iconicidade¹⁷. Não se trata aqui, como adverte Umberto Eco, de uma mera imitação dos atributos hápticos do objecto designado – que tanto pode ser visual como acústico ou táctil –, mas, antes, de uma adequação puramente mental entre as “propriedades *configuracionais* do objecto que é representado pelo ícone” e as formas materiais que configuram a iconicidade do signo¹⁸.

Apesar de a semiótica peirceana contemplar a teoria da similitude, os argumentos que tecem as novas correntes da semiótica têm vindo a destacar a compatibilidade entre signo e percepção, independentemente do grau de iconicidade entre representante e representado. A semiótica encontra nas estruturas sgnicas da ima-

¹⁶ Fink, Eugen, *Studien zur Phänomenologie 1930-1939*, Den Haag: Martinus Nijhoff, 1966, p. 73. Tal ideia é, contudo, negada por Lambert Wiesing. Para o filósofo da imagem, as características visuais de um médium não podem ser comparadas às dos fenómenos físicos (naturais ou artificiais), visto que, em cada processo de mediação, o médium torna visível algo que não depende da sua natureza material, algo que, ao contrário das ditas “imagens naturais” – designação essa que, em rigor, tende a obscurecer a questão da medialidade –, não pressupõe uma explicação baseada em leis da física. Wiesing, Lambert, *op. cit.*, pp. 159-161.

¹⁷ Peirce, Charles S., *Semiotische Schriften*, Band I, Hrsg. und übers. von Christian Kloese und Helmut Pape, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986, p. 226.

¹⁸ Eco, Umberto, *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Übers. von Günter Memmert, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977, 139-140.

gem a possibilidade de esta ser interpretada de forma análoga à das estruturas sógnicas da linguagem. Se a produção e a recepção de uma imagem fazem parte de “um processo de comunicação visual”, então isso significa, paralelamente, que a imagem “comunica algo”¹⁹. O *comunicar algo* passa a constituir a mensagem visual da imagem, sendo, por conseguinte, o seu carácter sógnico aquele que proporciona a mediação da mensagem.

Ancorada em pressupostos liminarmente comunicacionais, a base de argumentação da teoria semiótica remete à tese da convencionalidade. Nelson Goodman, o autor que mais tem inspirado os defensores da imagem-sígnico, concebe a relação entre imagem e representação segundo os sistemas de referência convencionais; sendo, por sua vez, as modalidades de denotação – presentes em imagens que denotam objectos ou acontecimentos com uma extensão real, como, por exemplo, a fotografia de uma pessoa – as formas de simbolização que mais se manifestam nas representações imagéticas. A teoria do símbolo, em Goodman, é suportada por uma gramática visual da imagem. A referencialidade das formas imagéticas é o critério por ele utilizado para pensar a relação entre símbolo e simbolizado²⁰: “A denotação é o cerne da representação e não depende de similaridade”²¹. Daí que a denotação seja dada por convenção e não por uma causalidade natural entre imagem e objecto representado.

A regra da convenção aplica-se, identicamente, ao estatuto ontológico da imagem equanto obra de arte. Goodman prefere questionar a arte não em razão da sua idealidade – *o que é arte?* –,

¹⁹ Nöth, Winfried, “Warum Bilder Zeichen sind”, In: *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*, Hrsg. von Stefan Majetschak, München: Wilhelm Fink Verlag, 2005, pp. 49-61, p. 60.

²⁰ Goodman, Nelson, *Vom Denken und anderen Dingen*, Übers. von Bernd Philipp, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1987, p. 86.

²¹ *Idem*, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Übers. von Bernd Philipp, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1998, p. 17. Convém realçar, aqui, que, segundo Goodman, as imagens fictícias – como, por exemplo, a imagem que representa um unicórnio – não têm um carácter denotacional. A denotação implica sempre um referente com existência factual. A mesma regra encontra-se já na semiótica de Morris, Charles W., *Grundlagen der Zeichentheorie*, Übers. von Roland Posner, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1988, p. 47.

mas, antes, em virtude dos contextos de exibição das obras – *quando é arte?*. Assim, segundo o filósofo americano, uma obra só é verdadeiramente obra de arte *quando* está inserida num espaço artístico convencional (museu, galeria)²². A materialidade de uma imagem (ou de uma estátua) só se dá como obra e como símbolo se for contextualizada dentro de um espaço reservado a objectos artísticos. Na linguagem de Goodman, a conceptualização do contexto pode ter a tradução seguinte: o processo normal de denotação é invertido; o estatuto da imagem é “exemplificado” pela referência ontológica imposta pelo contexto.

No entanto, e ainda que Goodman aplique os modelos da semiótica da linguagem aos da semiótica da imagem, não se encontra nas suas teses nucleares uma alusão clara a momentos em que as próprias formas discursivas articulam processos de mediação imagéticos. A razão principal que pode justificar tal ausência teórica encontra-se na distinção basilar que Goodman estabelece entre formas linguísticas e formas não-linguísticas. A imagem é-nos antes descrita como símbolo que, mantendo uma independência em relação às estruturas sógnicas da linguagem, não possui nenhum perfil de articulabilidade, pois os sistemas de representação imagéticos são marcados por uma “densidade” simbólica que lhes não permite ter “disjuntividade” sintáctica e semântica²³. O conceito de “articulação” é, nesse sentido, utilizado por Goodman somente como sinónimo da “diferenciação” que qualifica as estruturas gramaticais da linguagem falada e escrita, nunca contemplando, por extensão, a ambiguidade semântica e a densidade pictórica da imagem.

2.2. Percepção, articulação, cultura

Com efeito, o esgrimir de posições teóricas entre os defensores da imagem-signo e os da imagem-fenómeno tem deixado um parco lugar de reflexão para a relação das formas imagéticas com

²² Goodman, Nelson, *Weisen der Welterzeugung*, Übers. von Max Looser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990, p. 87.

²³ *Idem*, *Sprachen der Kunst*, op. cit., pp. 209-210.

as formas discursivas. As principais causas que determinam tal insuficiência reflexiva, parecem ser bastante claras: a concepção de imagem-signo, conforme as propostas aduzidas pela semiótica, não privilegia o papel da percepção nem o substrato sensível da imagem nos processos de mediação – a percepção, estando ligada a sistemas de referência convencionais, nunca cria obstáculos epistemológicos à mediação imagética, ou seja, a imagem emerge como *medium* transparente; a concepção de imagem-fenómeno, inversamente, tem vindo a acentuar a autonomia do visual em detrimento dos processos de mediação sógnicos – a mediação, ostentando, única e exclusivamente, a função de tornar algo visível, encontra-se subjugada à intencionalidade atinente aos actos perceptivos puros.

Desde a *Philosophie der symbolischen Formen*, de Ernst Cassirer, que sabemos que a imagem é um signo sensível cuja materialidade lhe permite ser objecto cultural e, conseqüentemente, símbolo²⁴. Erwin Panofsky, seguindo as reflexões propostas por Cassirer, vai determinar a “perspectiva” como forma simbólica, abandonando, com o novo enquadramento teórico, as ancestrais ideias de um olhar neutro e de uma percepção pura desprovidos de articulação cultural²⁵. A nossa percepção, sendo articulada – e, por extensão, sujeita à variabilidade cultural –, não apreende os fenómenos como *materia nuda*, mas é já marcada por estruturas de compreensão colectivas, por formas culturais que tecem a sua “pregnância simbólica” (*symbolische Prägnanz*)²⁶, como diria Cas-

²⁴ Cassirer, Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen*. Zeitter Teil: *Das mythische Denken*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, pp. 279-311; *Idem*, *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, pp. 187-191. Hans Belting vai seguir a mesma ideia traçada por Cassirer. Para Belting, a imagem é uma “unidade simbólica” (*symbolische Einheit*) que resulta do facto de o ser humano ter a capacidade de isolar e articular a sua actividade visual. Daí que a percepção imagética – “um acto de animação” pelo qual a imagem ganha a sua dinâmica sensível – seja “uma acção simbólica” que varia de cultura para cultura. A imagem como “acção simbólica” está, nesse sentido, ligada à mediação do corpo. Na opinião de Belting, o acto perceptivo imagético, sendo um acto dado no e por meio do corpo, confere ao próprio corpo o estatuto de verdadeiro “lugar das imagens” (*Ort der Bilder*). Belting, Hans, *Bild-Anthropologie*, 3. Auflage, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, pp. 11-13.

²⁵ Panofsky, Erwin, “Die Perspektive als ‘symbolische Form’”, In: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Hrsg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin: Verlag Bruno Hessling, 1974, pp. 99-167, p. 108.

sirer. Ora, essa articulação só é exequível graças às estruturas signílicas internas da imagem. A estrutura signílica de cada configuração imagética começa por ser estrutura interna, pois os elementos sensíveis que a definem como artefacto – linhas, pontos, cores, etc. – obedecem as relações entre si dentro do espaço da superfície pictórica²⁷. Sem esta coerência interna – como, aliás, tende a acontecer em certos casos patológicos de agnosia visual –, ser-nos-ia impossível de configurar qualquer motivo imagético (figurativo ou abstracto).

Ultrapassar a incompatibilidade das estruturas signílicas com as estruturas sensíveis da imagem é, em primeiro lugar, pôr em causa a própria questão da similaridade entre imagem e objecto, e, em segundo, questionar as diversas modalidades por intermédio das quais imagem e palavra simbolizam os seus conteúdos. A distinção entre formas imagéticas e formas discursivas encerra, na sua fundamentação teórica, uma dicotomização entre cultura e natureza, *mimesis* e convenção. Associadas à visualidade da imagem, encontramos quer uma pretensa adequação natural entre visual e visível quer uma congruência entre os objectos da representação – objecto representado e objecto representante. Adequação e congruência são, nesse aspecto, dois momentos capitais que estruturam o conceito de imagem como *signo natural*, mais concretamente, como fenómeno desprovido de articulação simbólica. Daí resulta uma caracterização da imagem sustentada na ideia de transparência, como se pode, por exemplo, deduzir da distinção entre “belo” e “sublime” proposta por Edmund Burke: o su-

²⁶ Cassirer, Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen*, Dritter Teil: *Phänomenologie der Erkenntnis*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, pp. 222-237. O conceito de “pregnância simbólica” refere-se, essencialmente, ao sentido não-intuitivo que acompanha e estrutura o modo como as nossas vivências sensíveis são articuladas. É por intermédio dessa articulação que os fenómenos sensíveis são configurados e diferenciados, tornando-se assim possível que as formas simbólicas – míticas, religiosas, artísticas, científicas – sejam compreendidas e diferenciadas quando materialmente fixadas em formas sensíveis.

²⁷ Uma ideia que está já presente nos escritos de Leon Battista Alberti, quando o autor descreve os elementos pictóricos que preenchem a superfície da imagem e a relação entre estes como signos. Alberti, Leon Battista, *Della Pittura – Über die Malkunst*, Hrsg. und übers. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, 2. Auflage, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007, pp. 66-67.

blime, porque inerente ao desprazer e à obscuridade, só se manifesta pela mediação das formas discursivas na sua expressão propriamente lírica; o belo, porque inerente ao prazer e à transparência, torna-se visível pela correspondência mimética desencadeada pelas formas imagéticas²⁸.

Se, na distinção alvitada por Burke, há uma caracteriologia da imagem alicerçada numa lógica hedonista – um legado, em parte, transmitido pela visão da imagem associada ao célebre mito de Narciso –, já em formulações posteriores tal caracteriologia tende a ganhar um perfil essencialmente naturalista, agudizando-se, assim, a distância intransponível entre imagem (natureza) e palavra (cultura). As teorias da semelhança vieram dar relevância a essa distância, procurando interpretar a imagem segundo uma lógica da representação baseada numa congruência óptica entre as qualidades pictóricas da imagem e as qualidades visuais do objecto representado – o que redundaria, neste caso específico, numa indiferenciação entre visibilidade e visualidade. A ideia de um primado do visual nas nossas culturas resulta, em parte, de tal indiferenciação. Isto porque se parte do princípio de que há uma continuidade natural entre aquilo que é *visível* na imagem – o objecto representante – e aquilo que pode ser *visualizado* por intermédio da representação – o objecto representado. Tal princípio levar-nos-ia a vislumbrar na imagem quer a capacidade de despertar uma pretensa imediaticidade originária da nossa percepção – as teorias do “olhar inocente” – quer a capacidade de fomentar uma relação osmótica entre real e imaginário.

Encontramos o mesmo fundamento mimético na óptica ecológica de James J. Gibson. O autor estabelece uma distinção entre imagem e palavra, mas baseada no critério de denotação: um objecto representado por um nome e um objecto representado por uma imagem. Na sua concepção, o objecto e o nome têm uma “relação extrínseca” (*extrinsic relation*); e o objecto e a imagem, pelo

²⁸ Burke, Edmund, *A philosophical inquiry into the origins of our ideas of the sublime and beautiful*, op. cit., pp. 67-72.

contrário, uma “relação intrínseca” (*intrinsic relation*)²⁹. A percepção imagética aproxima-se da percepção não-convencional, não estando, por isso, sujeita a mediação verbal, já que também não requer uma grande capacidade de associação mental, como no caso do discurso, mas antes permite uma síntese das informações ópticas que são comuns ou semelhantes ao objecto e à imagem.³⁰ Ernst Gombrich, apesar de se insurgir contra a ideia do olhar inocente, vai utilizar muitas das formulações de Gibson para sustentar a sua teoria da ilusão: a imagem consegue “iludir” a nossa percepção, nomeadamente quando o objecto bidimensional da imagem se transforma em objecto tridimensional³¹. Gombrich, seguindo os modelos cognitivos da óptica ecológica, concebe um hiato estrutural entre percepção e mediação, que, como acontece nas teorias da semelhança, surge graças a uma simetria mental entre imagem e objecto representado.

Com efeito, o facto de poder haver modelos cognitivos invariáveis, como defende Gibson na sua óptica ecológica, não põe em causa os fundamentos teóricos de uma óptica cultural. Pelo contrário. A principal falácia inerente às abordagens da teoria da ilusão e dos seus pressupostos ecológicos reside na ideia de que a relação entre imagem e percepção não está sujeita a aprendizagem, pressupondo-se, dessa forma, que os modelos invariáveis não dependem dos modos como a imagem é vista e compreendida nem da formação de uma memória imagética. As nossas experiências com imagens – o nosso *passado imagético* – revelar-se-iam, assim, insuficientes para modificar e concrecionar os modos de ver, uma vez

²⁹ Gibson, James J., “A theory of pictorial perception”, In: *Audio-Visual Communication Review*, 1954, pp. 3-23, p. 11.

³⁰ Idêntica posição é defendida pelo neurobiólogo Wolf Singer. Para o cientista alemão, a imagem aproxima-se mais de uma percepção pouco articulada, isto é, de uma percepção que funciona independentemente dos códigos simbólicos da linguagem. A distância que a imagem não consegue criar em relação à percepção é, segundo Singer, alcançada pela linguagem. Singer, Wolf, “Das Bild in uns – Vom Bild zur Wahrnehmung”, In: *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Hrsg. von Christa Maar und Hubert Burda, Köln: Dumont, 2004, pp. 56-76, pp. 56-57.

³¹ Gombrich, E. H., *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, Oxford: Phaidon Press, 1990; *Idem, The image and the eye. Further studies in the psychology of pictorial representation*, Oxford: Phaidon Press, 1986.

que as conexões de similaridade da imagem com o objecto representado fomentariam uma pretensa transparência cognitiva independente dos processos de mediação.

Uma imagem que representa um objecto ou uma cena não nos devolve, por extensão, a visibilidade do objecto ou da cena representados. Tal visibilidade – inerente às propriedades tridimensionais dos objectos no espaço – é suspensa pela superfície bidimensional da imagem a favor do seu próprio carácter visual. Uma superfície potencialmente imagética só se torna imagem e, por sua vez, configuração simbólica sensível, se ultrapassar o mero vínculo congruente da visibilidade com a visualidade. (A indicação de superação é o que pode distinguir a *imagem-símbolo* da *imagem-simulacrum*, porque a última, na sua indiferença sensível perante a representação, nunca chega a quebrar a total conformidade que mantém com o objecto que mostra. Bem pelo contrário – e daí também o facto de uma *imagem-simulacrum* não ser, propriamente, uma imagem³² –, tal indiferença é a condição necessária para que a mediação seja reduzida a simulação, ou melhor, para que a mediação seja suspensa).

Não se trata, aqui, somente, de contra-argumentar com a fórmula de uma inversão da ordem da referência – x pode estar para y , mas não y para x –, como aquela que Nelson Goodman utiliza para criticar as teorias da semelhança e sustentar a tese de um convencionalismo arbitrário dos critérios denotacionais³³. Duas imagens distintas, assim como dois objectos presentes na nossa vida quotidiana, podem partilhar semelhanças, tanto em relação ao tema da representação como em relação ao estilo pictórico que apresentam. Ora, já tal não se verifica com um objecto representado por uma imagem. Reconhecer numa fotografia a representação de um rosto que nos é familiar é mais do que uma mera capacidade filogenética, mas antes requer, como sobrevém da articulação das formas discursivas, uma aprendizagem da relação sim-

³² Sobre isso, vide Seel, Martin, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003, pp. 287-288.

³³ Goodman, Nelson, *op. cit.*, pp. 15-17.

bólica que nos permite dizer que esse rosto fotografado é uma representação da pessoa que temos em mente. Jan Deregowski mostra-nos, precisamente, que, em certas sociedades, esse processo de reconhecimento não é linear. Segundo o autor, há sociedades em que não existe uma consciência de imagem, sendo, por isso, impossível para os seus membros identificar ou reconhecer objectos e pessoas por intermédio de símbolos imagéticos. Daí que Deregowski, ao colocar a questão sobre uma hipotética universalidade do reconhecimento por intermédio de imagens, defenda uma posição contrária, pois o “reconhecimento pictural” depende sempre de processos de aprendizagem³⁴.

2.3. Medialidade e materialidade

O facto de a imagem ser um símbolo – e considerando a questão da compatibilidade das estruturas sensíveis com as estruturas signicas – obriga-nos a encontrar já na sua própria materialidade um ponto de partida para se poder compreender os processos de mediação. Porém, tal parece não acontecer, quando se reduz a mediação a um simples processo semiótico por intermédio do qual a imagem adquire um significado. Nesse sentido, a concepção de uma pretensa transparência dos processos imagéticos estende-se para lá do horizonte fenomenológico das teorias da semelhança. Ela surge, igualmente, na semiótica, nomeadamente na concepção e compreensão dos nexos entre imagem e significado. Como convém aqui reiterar, ela surge porque entre imagem e significado há um primado da referência que enlaça e relega a percepção e a materialidade do signo para uma esfera secundária. Muitas das vezes, tende-se a interpretar a imagem como uma configuração proveniente de uma representação mental. A língua inglesa reserva-nos o termo *image* para as representações mentais e o termo *picture* para as representações materiais. A questão coloca-se, como bem adverte Richard Wollheim, quando se supõe um hipotético pri-

³⁴ Deregowski, Jan B., “Pictorial Perception and Culture”, In: *Image, Object, and Illusion*, Scientific American, 1974, pp. 79-85, p. 79.

mado da *image* sobre a *picture*³⁵, ou, dito de outro modo, quando se pensa a representação sem a presença sensível do símbolo.

A inclusão do papel activo da percepção nos processos de mediação imagéticos nem sempre foi (nem continua a ser), como já vimos, uma exigência teórica assumida pela filosofia da imagem. Nesse aspecto, há do ponto de vista teórico uma continuidade reiterada entre formas discursivas e formas imagéticas que, tanto em relação à esfera da percepção como em relação à esfera da materialidade, não é posta em causa – o melhor seria dizer, *em diferença* – tendo em conta a articulação específica de ambas. O conceito de representação estender-se-ia, por conseguinte, a ambas as formas, sem que isso implicasse, contudo, uma redefinição do seu alcance teórico perante a natureza medial que cada uma delas encerra. A passagem do material ao medial – o fenómeno que tece a natureza da articulação simbólica – assentaria, única e exclusivamente, nas estruturas endógenas da representação, sendo, dessa maneira, as estruturas materiais das configurações culturais remetidas a uma passividade instrumental (*meios para fins*), não penetrando nem influenciando, directamente, os processos de articulação.

Todavia, se se aceitar a premissa de que todas as configurações imagéticas requerem uma transformação dos seus substratos materiais em estruturas mediais, também se torna de igual forma plausível reconhecer o lugar efectivo que a materialidade ocupa na formação dos processos de articulação. A passagem do material ao medial é um momento capital de qualquer articulação simbólica, sobretudo no que à sua expressividade e às suas implicações afectivas diz respeito. Uma omissão do substrato material da imagem conduziria a uma perda irreparável da tensão imanente que ocorre quer na sua produção quer na sua recepção. O material é, porém, mais do que uma *conditio sine qua non* do medial. O material dá à forma a sua própria estrutura, ou, como sintetiza Henri Focillon, “a matéria impõe a sua própria forma à forma”³⁶. A forma é sempre

³⁵ Wollheim, Richard, *Art and its objects*, 2nd Edition, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 42-43.

³⁶ Focillon, Henri, *Vie des Formes*, Paris: Presses Universitaires de France, 1947, p. 52.

o resultado de processos de incorporação. Se, por um lado, há um *impulso* sugestivo provocado pelos meios materiais, por outro, há uma *resistência* que se opõe à criação de quem concebe e mostra, bem como à articulação de quem vê. Henri Matisse diz-nos que a materialidade do médium – como, por exemplo, as dimensões da superfície pictórica – não possibilita apenas condições essenciais para a configuração sensível da imagem, como também impõe as suas estruturas à própria configuração³⁷.

A expressão artística é realizada mediante esse duplo trabalho do material: impulso e resistência. Jackson Pollock, nos seus *Drip Paintings*, vai utilizar a conjugação das duas dinâmicas dadas pela materialidade da superfície pictórica para criar a sua técnica. O que o leva a dizer que, quando está a pintar uma tela, “não é consciente daquilo que faz”, já que, ao ter um contacto mais próximo com a superfície pictórica, deixa de poder ter qualquer distância em relação ao processo criativo. Há, aqui, aquilo que ele designa de “congruência entre dar e receber” – o material passa a ter um papel activo no próprio acto performativo e o pintor acaba por “receber” a resistência da superfície material aos seus gestos configuradores³⁸.

As dinâmicas da materialidade – impulso e resistência, segundo a nossa síntese – são, por sua vez, condições fundamentais para a dinâmica cultural dos processos de simbolização imagéticos, espelhando-se tanto na própria forma dos artefactos quanto na forma de interiorização das possibilidades de articulação que eles permitem. Sem esta dupla influência da materialidade no âmbito

³⁷ Matisse, Henri, *Écrits et propos sur l'art*, Texte, notes et index établis par Dominique Fourcade, Paris: Hermann, 2005, p. 43.

³⁸ Pollock, Jackson, “My Painting”, In: *American Artists on Art. From 1940 to 1980*, Edited by Ellen H. Johnson, New York: Icon Editions, 1982, p. 4. Mark Rothko, um dos fundadores do expressionismo abstracto, encontra, também, nas dimensões materiais da imagem uma relação específica entre obra e criador: “Pintar uma imagem pequena é colocarmo-nos fora da própria experiência de pintar”. Daí que, segundo o pintor, as telas com maior dimensão sejam aquelas que tendem a oferecer ao artista uma maior proximidade, capaz de o colocar dentro da própria imagem. Tal como Pollock, também partilha da ideia (e da experiência) de que o artista, quando confrontado com uma superfície pictórica grande, deixa de poder ter um controlo absoluto sobre os processos de configuração. Rothko, Mark, *Writings on Art*, Edited by Miguel López-Remiro, New Haven and London: Yale University Press, 2006, p. 74.

das configurações imagéticas, ser-nos-ia mais difícil distinguir a representação na imagem da presença da imagem.³⁹ Logo, a materialidade acciona e acompanha, *ab initio*, a nossa consciência dos processos de simbolização – na sua forma elementar, a diferença entre símbolo e simbolizado.

2.4. Materialidade e articulabilidade

A questão da materialidade reflecte-se, identicamente, no carácter espaço-temporal que a imagem assume, quando articulada pela nossa percepção. A tese que, desde o *Laokoon*, de Gotthold Ephraim Lessing, acabou por se tornar paradigma, associa a imagem – a pintura – ao domínio de uma percepção dada no espaço e articulada segundo uma ordem simultânea, sendo, por sua vez, uma percepção dada no tempo, segundo uma ordem sucessiva, exclusiva das formas discursivas – a poesia. A distinção de Lessing – uma resposta crítica à célebre fórmula horaciana da *ut pictura poesis* – está ancorada, principalmente, na ideia de movimento: a pintura, designada como arte espacial, é incapaz de ilustrar ou sugerir o movimento inerente às formas poéticas⁴⁰. Tempo e espaço, discurso e imagem aparecem, consequentemente, como categorias e formas antitéticas.

As ideias traçadas por Lessing são utilizadas por Susanne Langer, para estabelecer uma distinção seminal entre formas discursivas (*discursive forms*) e formas não-discursivas (*presentational forms*, na linguagem da autora). Langer, inspirada pelas obras de Ernst Cassirer e Alfred North Whitehead, reconhece que as formas visuais são providas de articulabilidade. No entanto, “as leis que go-

³⁹ Sobre a temática da materialidade e, mais precisamente, em relação à importância da moldura das superfícies pictóricas, *vide*, por exemplo, Simmel, Georg, “Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch”, In: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Band I, Hrsg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995, pp. 101-108; Schapiro, Meyer, “On some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs”, In: *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, New York: George Braziller, 1994, pp. 1-32.

⁴⁰ Lessing, G. E., *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, In: *Laokoon, Briefe, antiquarischen Inhalts*, Hrsg. von Wilfried Barner, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2007, p. 116.

vernham essa articulabilidade são diferentes das da sintaxe que governam a linguagem. A diferença capital reside no facto de que as formas visuais não são discursivas. Elas não apresentam os seus elementos estruturantes sucessivamente, mas, sim, simultaneamente; razão pela qual é possível apreender as relações que determinam uma estrutura visual em um único acto de visão⁴¹. Apesar da distinção estabelecida, Langer também admite que uma grande parte das formas visuais possa ser articulada discursivamente, em particular todas as formas que se prestam a representações geométricas ou esquemáticas, pois estas “expressam factos para uma compreensão discursiva e o seu conteúdo, ao *poder ser verbalizado*, fica sujeito a leis de vocabulário e sintaxe”⁴².

Mas, será que, como pretende Langer, nos é possível apreender uma imagem “em um único acto de visão”?

Em primeiro lugar, as formas marcadamente espaciais e as formas temporais não são antagónicas. Pelo contrário. Tempo e espaço dão à articulação das formas imagéticas e às discursivas um carácter peculiar. Além disso – e este é um dos momentos capitais que marca a nossa experiência quando iniciamos a leitura de um texto –, as formas discursivas textuais requerem sempre uma configuração visual, que nos permite transformar a espacialidade dos seus elementos gráficos numa ordem temporal sucessiva. Quando lido, contudo, a ordem espacial nunca se deixa reduzir plenamente à legibilidade do texto. O carácter fisiognómico da configuração de um texto – o sentido da sua atmosfera gráfica – gera, ao nível da percepção, vínculos semiósicos com o seu conteúdo. A atmosfera gráfica de um poema não é a mesma da de um texto com um perfil

⁴¹ Langer, Susanne, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1957, p. 93. As formas visuais, ao contrário das discursivas, têm uma estrutura simbólica que lhes permite expressar conteúdos que não são articuláveis discursivamente. Langer nomeia esses conteúdos por meio do termo *feeling*; mas *feeling* não é, aqui, apenas sinónimo de sentimento ou de emoção – o termo remete a todos os conteúdos da percepção desprovidos da necessidade de articulação discursiva. *Ibidem*, p. 87. Um aprofundamento das teses de Langer encontra-se na sua obra *Feeling and Form. A theory of art developed from Philosophy in a New Key*, New York: Charles Scribner's Sons, 1953.

⁴² *Idem*, *Philosophy in a New Key*, *op. cit.*, p. 260.

científico. Se a deste último alimenta o seu rigor conceptual, a sua objectividade interna, já a do primeiro tende a contribuir para a sua expressividade lírica, para a sua própria individualidade estética. Em *Les deux vertus d'un livre*, Paul Valery mostra-nos que a legibilidade de um texto – “o texto *lido*” – é sempre acompanhada por “uma impressão total” e por uma ordem “imediate e simultânea” dadas pela visualidade do texto – “o texto *visto*”. Enquanto elementos tipográficos, a cor negra dos caracteres e o fundo branco da página acabam por conferir ao texto um carácter imagético. Nesse sentido, como sintetiza o escritor, “uma página é uma imagem”⁴³.

Com efeito, o facto de uma superfície pictórica possuir uma existência material dada no espaço, isso não pressupõe, contudo, que o carácter da sua articulação seja apenas marcado por uma ordem simultânea. A presença material de um médium – *este* quadro, *esta* estátua, como habitualmente pensamos e dizemos – é animada por vários nexos sensorio-motores e, por essa via, transformada durante os processos de mediação. Tanto a observação de uma estátua como a de uma imagem, como bem reparou Friedrich Schleiermacher, implicam uma articulação sequencial, assim como a audição de um trecho musical – pese embora a sua existência material ser dada no tempo – requer uma ordem simultânea por intermédio da qual nos é possível ter uma impressão conjunta das suas diferentes tonalidades⁴⁴. Para que uma imagem possa ser vista na sua totalidade, são necessárias “mais fixações” das que um único olhar consegue abarcar. As fixações podem ser rápidas e, nesse aspecto, levar o observador a acreditar que, na verdade, ele percepçiona a imagem em um único acto de visão. Mas, em rigor, não é aquilo que tende a acontecer. São as sequências de fixações – fixações que apresentam diferentes nuances pictóricas – que, depois de articuladas e integradas, nos permitem ter uma visão global – simultânea – da imagem⁴⁵. Sob proposta de

⁴³ Valery, Paul, “Les deux vertus d'un livre”, In: *Pièces sur l'art*, Paris: Gallimard, 1962, pp. 17-24, pp. 17-19.

⁴⁴ Schleiermacher, Friedrich, *Ästhetik (1819/1825), Über den Begriff der Kunst (1831/32)*, Hrsg. von Thomas Lehnerer, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1984, pp. 45-46.

⁴⁵ Götz, Karl Otto, Götz, Karin, *Probleme der Bildästhetik. Eine Einführung in die Grundlagen des anschaulichen Denkens*, Düsseldorf: Concept Verlag, 1972, pp. 25-26.

definição, poder-se-á dizer que a simultaneidade é o resultado de um processo sequencial complexo, por meio do qual várias fixações sensíveis são parcialmente integradas.

Além disso, convém acrescentar outros fundamentos que podem melhor ilustrar tal unidade entre tempo e espaço imagéticos. Refiro-me, mais concretamente, à estrutura iconográfica de certas obras artísticas. No caso de representações bidimensionais, como as da arte pictural, as modalidades do tempo medeiam não só o próprio processo perceptual, como, igualmente, podem articular a própria estrutura iconográfica de obras com um perfil essencialmente narrativo. Luca Giuliani, na sua obra *Bild und Mythos*, mostra-nos que uma parte significativa da iconografia mitológica grega – como a dos vasos cerâmicos dos séculos seis e cinco – é governada por uma “pregnância narrativa”⁴⁶. Essa pregnância acentuaria o carácter discursivo da imagem em detrimento da sua natureza pictórica, visto que os seus conteúdos serviriam formas de transmissão culturais com uma função mnemotécnica assente na oralidade⁴⁷. Além do mais, temos o caso da pintura de paisagem, que, na sua vertente mais clássica, apresenta configurações pictóricas baseadas numa complementaridade plástica da unidade simultânea com a separação sucessiva dos principais elementos que entram na composição iconográfica da imagem – um “conflito irresolúvel” entre espaço e tempo, como o caracteriza Max Imdahl na sua análise sobre algumas das obras de Domenichino, Claude Lorrain e Jan Frans van Bloemen⁴⁸. Outras afinidades entre imagem e linguagem, espaço e tempo podem ser também encontradas na pintura chinesa clássica, que é, na opinião de Herbert Read,

⁴⁶ Giuliani, Luca, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München: Verlag C. H. Beck, 2003, p. 248.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 245-246. Sobre as questões da função mnemotécnica atribuída à imagem e da relação entre imagem e escrita, *vide*, por exemplo, o detalhado estudo sobre a iconografia medieval efectuado por Wenzel, Horst, *Hören und Sehen, Schrift und Bild: Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München: C. H. Beck, 1995.

⁴⁸ Imdahl, Max, “Baumstellung und Raumwirkung. Zu verwandten Landschaftsbildern von Domenichino, Claude Lorrain und Jan Frans van Bloemen”, In: *Zur Kunst der Tradition, Gesammelte Schriften*, Band 2, Hrsg. von Gundolf Winter, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996, pp. 280-326, p. 289.

“uma extensão da caligrafia chinesa”⁴⁹, porque escrever e pintar teriam o mesmo valor performativo.

2.5. Forma e configuração

Ora, como nos mostrou a análise da sua dimensão espaço-temporal, a relação entre formas imagéticas e formas discursivas tem de ser igualmente vista a partir da relação entre *médium* e *forma*, cujo perfil teórico é irredutível às modalidades de representação. O substrato material da imagem, como já tínhamos notado, não tem uma estrutura autotélica, mas antes aberta às formas da percepção. É por causa dessa abertura que o *médium* pode ser configurado culturalmente e, nesse sentido, adquirir e determinar formas de sentido variáveis, isto é, dificilmente absolutas. Uma absolutização do *médium* reforçaria, ainda mais, a dicotomização clássica entre matéria e forma. Os elementos materiais da imagem não têm, conseqüentemente, uma função passiva, indiferente à própria forma e às estruturas e modos cognitivos. Desse pressuposto resultam duas considerações essenciais para os nossos próximos passos: a questão da imagem, ao ser reduzida às modalidades de representação – imagem e objecto ou signo e significado –, deixa de poder incluir o papel activo da materialidade do *médium* nos processos de simbolização; se se aceitar a ideia da preponderância da materialidade, então fará sentido pensar a relação das formas imagéticas com as formas discursivas a partir do modo como ambas se concretizam materialmente.

2.5.1. Configuração e correspondência: o *ver através da imagem*

A passagem do material ao medial – por intermédio da qual, na verdade, forma e matéria, imagem e *médium* se fundem simbolicamente – revela sempre características distintas, dependendo das formas simbólicas a que as configurações imagéticas estão li-

⁴⁹ Read, Herbert, *The meaning of art*, Bungay/Suffolk: Penguin Books, 1949, p. 78.

gadas. Sem que seja aqui o lugar para podermos enunciar e caracterizar todas essas formas, bem como todas as relações que têm com os processos de formação da imagem, podemos, no entanto, estabelecer uma diferença teórica que envolve a natureza material da maior parte das formas de mediação. Refiro-me, mais concretamente, ao carácter da sua articulação, cujo cardeal perfil pode ser traçado do modo seguinte: *configurações imagéticas que implicam uma articulação simbólica marcada pela correspondência*⁵⁰ – como, por exemplo, *aquelas utilizadas pela ciência, técnica, meios de informação, formas publicitárias* – apresentam um maior grau de contingência em relação à materialidade sensível que lhes dá suporte.

As configurações imagéticas que possuem um perfil de correspondência podem ser reproduzidas em vários e diferentes suportes materiais. O seu substrato material é variável, ou seja, uma imagem – como a representação esquemática de uma experiência científica – pode ser reproduzida independentemente do médium de reprodução utilizado, sem que com isso haja uma modificação do seu sentido operativo. O encadeamento contingente entre forma e médium é um dos factos que mais concorrem para a constituição de uma aproximação das formas imagéticas com perfil de correspondência às formas discursivas. Tal como um texto, também elas podem ser reproduzidas e, posteriormente, sujeitas a modalidades de verbalização.

Comum a todas as formas com perfil de correspondência é a conexão basilar que fomentam entre mediação e percepção. Embora não tendo todas a mesma estrutura de representação, o modo como a própria dinâmica da visualidade é assegurada, apresenta, em cada processo de mediação, as mesmas características. Dinâmica essa que pressupõe uma relação circular da imagem com o objecto representado, pois estamos perante processos de mediação que exigem um maior grau de referencialidade, não sendo esta, contudo, exclusiva da esfera denotativa. (A referencialidade não implica a exis-

⁵⁰ Com o termo “correspondência”, pretende-se nomear a relação entre símbolo e simbolizado, cuja forma, não dependendo exclusivamente da individualidade física do primeiro, torna possível a reprodução e transmissão do segundo.

tência de objectos com uma extensão real; objectos imaginários podem ser, de igual modo, articulados.) Logo, o conceito de “correspondência” sugere-nos a ideia de um *ver através*. A formação semiótica do *ver através* – cuja natureza, todavia, não acarreta, necessariamente, uma consciência de imagem, como acontece no caso do olhar mítico ou mitificado – pressupõe uma articulabilidade que se não limita às estruturas pictóricas que formam materialmente a configuração da imagem. A multiplicidade semiótica que por intermédio dela é articulada, dá-se de forma contingente em relação às suas estruturas sógnicas internas. Desprovidas de uma autonomia imagética, dependendo, antes, dos objectos que representam, essas estruturas encontram-se subordinadas e são validadas pelos nexos de remissão. A imagem, ao *remeter* a algo que está fora de si, submete-se à contingência das estruturas sógnicas externas; o que implica que o seu estatuto ôntico (a sua individualidade física) seja, por assim dizer, suspenso a favor da sua articulabilidade simbólica.

Tal empobrecimento do substrato sensível da imagem é, muitas das vezes, feito em plena concordância com critérios discursivos. Apesar de poderem assumir várias subtilezas pictóricas e cinemáticas baseadas em critérios estéticos de selecção e configuração, o esquematismo das formas imagéticas científicas⁵¹ está ancorado em lógicas de articulação alfanuméricas cuja aplicabilidade teórico-prática não está dependente dos elementos sensíveis que suportam materialmente a própria articulação. A linearidade convencional que a imagem na ciência sofre, é, nesse aspecto, tanto o resultado ineludível quanto o predicado imprescindível dos procedimentos de esquematização. Em suma, a linearidade deixa-se apreender, neste caso, como forma tornada sensível da *economia do olhar científico*.⁵²

⁵¹ Sobre o perfil simbólico das imagens na ciência, *vide* Kemp, Martin, *Bilderwissen. Die Anschaulichkeit naturwissenschaftlicher Phänomene*, Übers. von Jürgen Blasius, Köln: Dumont Verlag, 2003.

⁵² Uma explicação técnica dos processos de mediação imagéticos na ciência pode ser encontrada em Beyer, Andreas, Lohoff, Markus (Hrsg.), *Bild und Erkenntnis. Formen und Funktionen des Bildes in Wissenschaft und Technik*, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2005.

2.5.2. Configuração e imanência: o *ver da imagem*

Compreender a redução pictural operada pelas configurações imagéticas que possuem um perfil de correspondência é uma tarefa teórica que exige critérios de diferenciação cuja normatividade só pode ser extraída da crescente emancipação das formas culturais propriamente artísticas. “Compreender” é, nesse sentido, colocar a arte como referência normativa, mais especificamente, a idealizada autonomia estética de que gozam as configurações imagéticas artísticas. Se se conceber a imagem enquanto obra de arte – quer na sua produção quer na sua recepção – como o momento capital em que a imagem se afirma e consolida culturalmente segundo a sua idiosincrasia estética, a sua individualidade física e a sua abertura interpretativa, então fará sentido ver nesse mesmo momento uma invocação normativa dos elementos que tecem a *diferença específica* da imagem. A normatividade não nos aproxima, somente, de uma ordem estética, mas já, de igual modo, de uma ordem ética que envolve o ideal de emancipação da arte como forma simbólica.

Formulemos, agora, a pergunta: qual é a diferença específica que a imagem, interpretada como obra de arte, impõe aos processos de simbolização?

A arte vem pôr em causa o perfil de correspondência das formas imagéticas. As estruturas sgnicas internas da imagem são aquelas que, processualmente, ditam o seu estatuto ôntico e a sua idiosincrasia estética, assim como a sua potencialidade expressiva como obra de arte. Mesmo no chamado “realismo” – expressão essa que, na verdade, manifesta mais um convencionalismo iconográfico do que, propriamente, uma visão assente nas condições, possibilidades e limites da percepção humana – há elementos pictóricos que transgridem os princípios de submissão a uma estética de correspondência. Os elementos pictóricos que tecem a materialidade das formas imagéticas artísticas são elementos constitutivos dos processos de produção e recepção, não estando, por isso, sujeitos à mesma contingência configurativa que marca os processos de mediação suportados pelas formas imagéticas convencionais. Do ponto de vista da diferença específica que introduzem no universo da medialidade, as formas imagéticas propriamente artísticas

preservam uma irredutibilidade intrínseca perante as técnicas de reprodução. Forma e médium criam, no contexto da arte, uma *homogeneidade estética*, ou, como bem repara Niklas Luhmann, o médium torna-se forma⁵³.

Enquanto obra de arte, sustentada pela sua presença individual, a imagem gera um novo vínculo espaço-temporal com os contextos de exibição (museus, galerias, etc.), que lhe permite, por sua vez, assegurar, acentuar e reactualizar a sua identidade física perante a materialidade de objectos não-artísticos. A individualidade óptica da imagem assinala, por assim dizer, uma descontinuidade material em relação aos elementos sensíveis que lhe são exteriores. Esse valor de cessação com o mundo físico não pode ser integralmente experienciado fora dos contextos de exibição, nomeadamente quando a imagem é apartada da sua materialidade genésica e, por motivos de reprodução, se dá a ver “através” de um médium (livro, catálogo, plataformas electrónicas, etc.) que não o seu médium de origem.

É nesse sentido que os procedimentos de reprodução impõem à obra de arte o perfil de correspondência – o *ver através* – que qualifica as formas imagéticas convencionais. O facto da reproduzibilidade acusa ampla evidência, claro está, se não dissociarmos, como bem defende Walter Benjamin, a experiência estética mediada pela reprodução da mediada pela obra de origem. Não se pretende asseverar que o estatuto óptico deve ser, única e exclusivamente, um fenómeno *hic et nunc*, potenciado por uma pretensa “aura” da obra de arte. A preocupação de Benjamin é assaz legítima. Ela insere-se no pressuposto epistemológico – com um cariz histórico-cultural – de não produzir um hiato intransponível entre mediação e percepção, representação e presença. No entanto, um *presentismo* espacial e temporal é, ainda, incapaz de assegurar quer a individualidade física quer a natureza expressiva da imagem como

⁵³ Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997, p. 176. No caso do cinema, como refere Walter Benjamin, a reprodução faz parte da própria natureza técnica do médium. Benjamin, Walter, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, In: *Medienästhetische Schriften*, Ausw. von Detlev Schöttker, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002, pp. 351-383, p. 359.

obra de arte. Além disso, uma abordagem histórico-cultural do conceito de obra requer, equitativamente, que as estruturas da percepção sejam interpretadas tendo em conta o grau de contingência da sua articulação cultural. O misticismo que envolve o presentismo aurático resulta, em grande parte, de uma categorização tanscendental do espaço e do tempo como formas puras da sensibilidade. A questão da reprodutibilidade técnica não vem *per se* pôr em causa a individualidade física da imagem. Os procedimentos de reprodução suplantarão as suas dimensões e implicações técnicas, no preciso momento em que as estruturas simbólicas da obra sejam permeadas pelos efeitos comunicativos da própria reprodução. Ao aumentar a complexidade discursiva em torno da obra (fragmentada em imagens), a reprodução tende, assim, a enfraquecer a complexidade pictórica que lhe é inerente.⁵⁴

Subordinada a uma lógica puramente semiótica, a articulação entre signo e significado adquire, na arte, um novo contorno simbólico, que se distingue radicalmente daquele que é marcado pelas formas imagéticas convencionais, a saber: a imagem, enquanto obra de arte, vem inaugurar um vínculo de imanência do signo com o significado, da materialidade com os modos de formação do sentido. O *ver através da imagem*, característico das formas convencionais, dá lugar a um *ver da imagem*, a modalidades de observação que transpõem os limites impostos pelas lógicas de correspondência e que, nesse sentido, potenciam a articulação da imagem em função da própria imagem e já não em função de uma referencialidade exógena.

É por causa dessa inversão das lógicas de simbolização⁵⁵ que a imagem, interpretada segundo a sua concreção artística, se revela capaz de fomentar um retorno à ampla esfera do sensível. A ima-

⁵⁴ Uma posição contrária a esta encontra-se, por exemplo, em Ullrich, Wolfgang, *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen*, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2009. Para Ullrich, a reprodução acaba por contribuir para o aperfeiçoamento da obra, dando-lhe um carácter estético que lhe faltava inicialmente. Além de serem omitidos os efeitos comunicativos da reprodutibilidade, o estético, assim interpretado, é reduzido ao idealismo da forma, em detrimento do papel constitutivo do médium material.

⁵⁵ Sobre a inversão simbólica operada pela arte, vide Schwemmer, Oswald, *Kulturphilosophie. Eine medientheoretische Grundlegung*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2005, pp. 157-200.

nência que especializa o seu perfil simbólico faz com que ela se dê e, ao mesmo tempo, se negue como símbolo, visto que este último, compreendido a partir dos princípios da sua abertura estética, não se deixa reduzir aos meandros da significação. O signo estético transcende as possibilidades e os limites do significado, antecipando-se e multiplicando-se muito para lá do horizonte traçado pelas teorias semióticas. Essa paradoxalidade sgnica das formas artísticas é um dos factores que, segundo Susanne Langer, mais contribuem para a complexidade semiósica da obra de arte. Ao não poderem ser “abstraídas das obras que as exibem”, as formas artísticas criam uma “congruência” tão estreita entre símbolo e simbolizado, a ponto de ambos se consagrarem “como uma única realidade”⁵⁶. Inversamente à que marca o olhar mítico, a redução desse *hiatus* operada pela arte, materializa-se, por sua vez, em reflexão e consciência, diferença e sentido – todos eles elementos e estruturas integrantes das principais operações reflexivas protagonizadas pela mente humana.⁵⁷

2.5.3. Visibilidade e legibilidade: a conversão textual

A anterior asserção é invertida pelas formas imagéticas convencionais: o signo é subtraído pela significação. Há, como já tínhamos visto, uma certa contiguidade semiósica entre a articulabilidade das formas imagéticas convencionais e a das for-

⁵⁶ Langer, Susanne, *Problems of Art*, London: Routledge & Kegan Paul, 1957, pp. 25-26. A inversão simbólica criada pela arte é, por sua vez, uma possibilidade que sustenta não só a sua auto-reflexividade, como, também, a reflexividade sobre os próprios processos de simbolização culturais. Esse é um dos factores que mais contribuem para que a arte possa ser considerada uma forma de conhecimento.

⁵⁷ Podemos ver nessa redução consciente a possibilidade de a obra de arte contribuir culturalmente para a redução de complexidade social. Da individualidade física da imagem como obra de arte advém, por assim dizer, uma autêntica pedagogia do sensível, isto é, uma forma de consciência de presença que, aplicada a outras formas culturais, como a linguagem, se torna indispensável para preparar e solidificar mecanismos de concentração, expressão e criatividade. Sobre essa temática, *vide* Read, Herbert, “Education through Art”, In: *Selected Writings of Herbert Read*, London: Faber and Faber, 1963, pp. 361-375; *Idem*, *Icon and Idea. The Function of Art in the Development of Human Consciousness*, London: Faber and Faber, 1955.

mas discursivas. Tal proximidade não se consagra, apenas, por intermédio de lógicas de representação comuns, mas resulta, identicamente, de a imagem perder a sua individualidade física e passar a ser materialmente articulada segundo modelos *sígnicos* próximos dos da linguagem. A evolução da linguagem, escrita e falada, mostra-nos, justamente, o processo inverso: a linguagem teve de perder ou enfraquecer a sua génese imagética para se edificar como forma simbólica autónoma; o signo teve de suprimir os seus traços pictográficos e ideográficos – o *signo-imagem* – para se determinar e identificar como *signo-palavra*. A linearização da linguagem escrita, embora tenha provido uma “unificação do processo expressivo”, contribuiu, simultaneamente, para um “empobrecimento” da expressividade imagética do símbolo⁵⁸.

A relação de contiguidade entre imagem e palavra, como é descortinável, por exemplo, na medialidade publicitária, tende a depauperar a natureza multimodal do imagético já na sua configuração sensível. Estando reduzida a uma funcionalidade informativa, a configuração sensível da imagem passa a exibir uma articulação esquemática, que lhe permite, por sua vez, tornar-se legível e, no âmbito da comunicação, dar-se como discurso. A visualidade da imagem, ao dissipar as suas dimensões propriamente imagéticas, transforma-se, pois, na *legibilidade do signo*. Nesse sentido, é legítimo falar, aqui, da formação de uma complexidade não-imagética, uma vez que as modalidades *sígnicas* internas da imagem passam a ser organizadas em função de uma referencialidade que lhe é imposta e que pode migrar para outros artefactos e formas de mediação. É esse carácter de legibilidade que, em muitos casos, determina os focos de atenção visual e, conseqüentemente, o próprio campo visual. Na sua metamorfose em signo discursivo e potenciada pelos nexos íntimos da legibilidade com a visualidade, a imagem obriga as suas dimensões sensíveis à configuração esquemática – acto esse que lhe é, somente, possível graças a uma depauperação da sua configuração pictórica.

⁵⁸ Leroi-Gourhan, André, *Le geste et la parole. I. Technique et langage*, Paris: Éditions Albin Michel, 1964, p. 293.

Um dos melhores exemplos que ilustram o empobrecimento do imagético pode ser encontrado nas tecnologias digitais. Estas vêm capitalizar, antes de tudo, a questão da transformação da materialidade do médium tradicional, antes de serem confrontadas com as questões relativas aos conteúdos mediados. As estruturas do médium tradicional sofrem um processo de hibridização. O computador, por exemplo, passa a ser o médium por intermédio do qual todas as formas – imagéticas e discursivas – são configuradas virtualmente. Dessa configuração indiferenciada, redundam novos nexos semiósicos da visualidade com a textualidade, da imagem com a palavra: o imagético é, sobremaneira, submetido a uma *conversão textual*. Trata-se, na verdade, de um processo de conversão suportado por uma configuração triádica. No caso da conversão textual de uma imagem digital, essa tríade pode apresentar a seguinte ordem: *imagem-texto-imagem*. A imagem é mediada e filtrada pelas estruturas textuais, em virtude de o próprio médium tecnológico (o computador) possuir uma superfície de inscrição análoga às operações visuais envolvidas na percepção sequencial de um texto.

Além disso, como anteriormente referido, a articulação simbólica mostra-nos que os processos de mediação não logram ser pensados sem a inclusão do papel activo da percepção. Se se aplicar esse pressuposto às novas formas imagéticas, em particular àquelas utilizadas pelos *mass media*, torna-se-á evidente a existência de uma maior tensão semiósica entre mediação e percepção – o que nalguns casos, como em determinadas sequências cinematográficas publicitárias, redundam mesmo em conflito. O que essa tensão semiósica indicia, é, sobretudo, um primado da mediação sobre as estruturas e os processos perceptuais, uma vez que estes últimos revelam-se insuficientes para articular todos os conteúdos visuais expressos pela imagem. Com o desfasamento entre mediação e percepção e a impossibilidade de os conteúdos serem integralmente articulados, as afecções que daí resultam assemelham-se mais a verdadeiras reacções do que propriamente de respostas conscientes a sugestões informativas. Sequências imagéticas cinematográficas – como as de um filme publicitário – que exibem um perfil de correspondência são,

em muitos casos, apenas percepcionáveis graças a uma estruturação discursiva que permeia a articulação sequencial das imagens. A interferência discursiva vai potenciar a organização e intelecção de informações que, em rigor, nunca se tornarão inteiramente visíveis para o espectador. O sentido da articulação passa, por conseguinte, a ser desprovido de uma concatenação manifesta com a visualidade, acentuando-se o conteúdo da informação, ao mesmo tempo que a imagetividade das formas é enfraquecida.

EXPRESSIVIDADE PICTÓRICA

As reflexões teóricas sobre a imagem – e a arte em geral – têm favorecido as temáticas em torno do conceito de “representação”, tanto na sua aceitação como na sua negação enquanto conceito nuclear da estética imagética. Tal como fora norma remeter as considerações sobre as articulações temporais à música (ou à poesia), restando à pintura a pretensa categoria espacial do *punctum temporis*, o mesmo tende a acontecer em relação à questão da expressividade, que, a avaliar pelas obras e investigações publicadas até hoje, tem sido das matérias mais tratadas nas reflexões sobre a estética musical. As razões que têm inibido a importância da inclusão da expressividade no estudo das formas imagéticas são muitas e diversas, mas parecem ter como principal alavanca o património semântico gerado à custa da dicotomização entre os conceitos de representação e expressão. A dicotomização torna-se exequível mormente graças a uma transferência da natureza bipolar da representação – *representans* e *representandum* – para a construção semiótica da expressão, que passa, assim, a ser concebida dentro dos limites da relação *expressans-expressandum*. À bipolaridade de ambas, acrescentou-se o contraste epistemológico marcado pelo perfil objectivo da primeira e o perfil subjectivo da segunda, assaz visível na categorização de estilos pictóricos artísticos e ancorada na contraposição dos modelos expressionistas ante a tradição representacionista, bem como, no âmbito das teorias estéticas, na querela entre os defensores das teses emotivistas e os das teses cognitivistas.

Ainda que de forma elementar, poder-se-á dizer que a dicotomização não faz da expressão uma categoria autónoma, mas, antes, faz dela uma categoria sucedânea da representação – a *ex-*

pressão como representação –, garantindo os objectos de ambas as formas (*expressandum* e *representandum*) o único critério para a sua diferenciação. “O quê” sobrepõe-se, aqui, ao “como” da distinção. Tal concepção é excludente. Se a expressão for definida pelo objecto, pelo produto do acto – aquilo que é expresso –, isso facilmente redonda na ideia vertiginosa de que nem todas as obras de arte são expressivas¹, o que faria, por conseguinte, do conceito de expressão, tal como sucede com o conceito de representação, uma categoria estética relativa. A redução do expressivo ao emotivo é, nesse aspecto, um sucedâneo da redução do representativo ao figurativo. Um dos entraves à reflexão sobre a imagem encontra-se, paradoxalmente, no facto epistémico que a remete unicamente ao domínio da visualidade. Depressa o primado do visual se transforma em paradigma ocular, levando a análise teórica a encontrar nele o arquétipo das suas principais categorias.

Aliada ao paradigma ocular, a visão teórica da expressão é marcada por uma projecção antropomórfica, que transfere o fenómeno da expressão dado pelas manifestações somáticas para as manifestações proporcionadas pela obra artística. Mas, será que a expressividade estética pode ser, única e exclusivamente, fundamentada segundo os modelos analógicos dessa transferência? Creio que não. A questão que aqui se coloca será, então, a de saber como é que do amplo fenómeno da expressão se consegue individuar, estética e artisticamente, a categoria da expressividade.

3.1. Expressão, emoção, imagem

É assaz comum associar a expressão a um *processo* por intermédio do qual um estado psíquico é dado à percepção. Sendo vista como oposta à função da representação, que, trazendo à mente o

¹ Na linguagem e nas observações quotidianas, há, porventura, uma tendência para qualificarmos certas experiências estético-artísticas mediante a supressão dos seus elementos estruturantes – como, por exemplo, “a música *x* não tem ritmo” –, mas isso em nada contradiz o valor fundador desses elementos, apenas, por vezes, se impõe como única forma de nos referirmos à *intensidade* da própria experiência.

objecto percebido ou o referente linguístico, denota um certo movimento passivo da actividade psíquica, a função da expressão revelaria, ainda no seguimento dessa ideia, a faculdade de tornar visível a vida psíquica da mente. E essa será, provavelmente, a base usual que serve de pressuposto teórico a muitas abordagens filosóficas e extrafilosóficas sobre o fenómeno da expressão, destacando-se aqui – e na sua maior parte – aquelas que intentam ligar certos estados psíquicos aos seus correlatos afectivos. Na sua acepção tradicional – que ainda hoje vigora –, o processo inerente à expressão envolve apenas a manifestação de sentimentos, a ponto de muitos autores defenderem que a função basilar das formas imagéticas é a exemplificação desse processo. O debate em torno das dimensões bioculturais da expressão – quer na defesa de invariantes universais² quer na defesa de diferenças regionais³ – tem animado muitos dos estudos da psicologia da expressão facial da emoção. No entanto, os diversos estudos sobre as emoções tendem a omitir a relevância do fenómeno da expressão, reservando-lhe, escassamente, um papel secundário na articulação dos sentimentos. Além disso, o primado dos mecanismos psíquicos e dos seus correlatos neurais sobre as formas de expressão sociais – como tende a acontecer na neurobiologia das emoções – tem contribuído para o estudo dos processos expressivos por meio da objectivação de estados emocionais. Poder-se-á ver nessa tendência e nos modelos internalistas que a suportam uma tentativa clara de se harmonizar os processos racionais com os processos afectivos e, dessa maneira, ultrapassar a cisão clássica da racionalidade com a afectividade.

A relação entre expressão e sentimento ganhou uma importância capital. Insira-se nessa tomada de consciência o contributo significativo dado por William James, que, na sua psicologia dos sentimentos, fundamenta o primado das manifestações somáticas sobre os estados afectivos, mais concretamente a importância da função fisiológica das primeiras para a constituição psíquica dos

² Ekman, Paul, *Gesichtsausdruck und Gefühl. 20 Jahre Forschung*, Paderborn: Junfermann, 1988.

³ Mead, Margaret, “Review of Darwin and Facial Expression”, *Journal of Communication*, 25 (1975), pp. 209-213.

últimos⁴. Além de acentuar o papel activo da expressão, essa inversão operada por James vem alertar para a necessidade de os sentimentos serem pensados dentro do âmbito da sociabilidade humana, quebrando-se assim a ideia, comumente difundida, de uma mera transposição mecânica do sentimento para as esferas da sua manifestação sensível.

Porém, no que ao estudo das relações pictóricas entre expressão e emoções diz respeito, as tendências que precederam as investigações de James foram quase sempre guiadas pela ideia da transposição mecânica. Por exemplo, segundo Charles LeBrun, a expressão desfruta de uma semelhança natural e ingénua com os fenómenos que são representados. A teoria de LeBrun, como tantas outras, é baseada numa *concepção gestual* da expressão das emoções. Daí que o pintor – tal como o orador – tenha a capital tarefa de gerar uma reacção empática no observador, levando este a participar emocionalmente no *pathos* dos objectos representados pela imagem – ou seja, há uma ligação da arte pictural à *ars oratoria* mediante a função retórica concebida às emoções, particularmente à sua pretensa eloquência. Se as emoções contêm propriedades retóricas implícitas, então será por intermédio da *ars oratoria* que elas podem ser trazidas à expressão e, com isso, deixar a sua marca nas nossas afecções. Trata-se, em rigor, de uma competência técnica e não de uma inteligência propriamente estética.

Idêntica concepção gestual da expressão se repercutiu, também, nos intentos de Charles Bell. O fisiologista e anatomista escocês, que aplica o termo “anatomia” ao estudo das artes figurativas para se referir à natureza da expressão das emoções inscrita nas obras de arte, considera que o pintor é um observador com as tarefas de desvendar e distinguir aquilo que é verdadeiramente expressão (“estado de alma”) dos outros movimentos musculares do corpo humano. Nessa acepção, pintar seria sinónimo de individuar sentimentos de forma figurativa: “The noblest aim of painting unquestionably is to reach the mind which can be accomplished only

⁴ James, William, *The Principles of Psychology*, Vol. Two, New York: Dover Publications, 1950, pp. 442-485.

by the representation of sentiment and passion: of the emotions of the mind, as indicated by the figure and in the countenance”⁵. Implícita a essa ideia de Bell está a visão da expressão como representação mimética dos sentimentos. Uma ideia, porém, que não é nova. Defende Aristóteles, na sua *Retórica*, que o uso dos signos linguísticos é apropriado à eloquência das paixões quando há uma clara correspondência da expressão com o sentimento. O legado aristotélico teve ramificações em vários domínios artísticos. No que concerne à temática da expressão dos sentimentos, o célebre *Tratado da pintura*, de Leonardo da Vinci, abraça, ainda, as concepções do Estagirita e Jacques Lacombe, no seu *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*, utiliza mesmo o termo “representação” para se referir à relação pictórica entre expressão e paixões da alma (expressão = “la représentation des mouvements de l’ame, & de ses passions”)⁶.

Como se pode facilmente depreender das formulações enunciadas, o primado das emoções tende a conduzir a um primado do figurativo.

Aliada à pressuposição de que a pintura – e a arte em geral – é capaz de expressar conteúdos afectivos específicos, encontra-se a ideia de que as formas linguísticas se mostram insuficientes para desempenhar tal tarefa. A pintura, por exemplo, devia trazer à expressão uma iconicidade sugestiva, causando no espectador os mesmos efeitos que os sentimentos provocam na vida quotidiana. Nesse sentido, o mimetismo figurativo garante um mimetismo *estímulo-reacção* das emoções; mimetismo esse que, na opinião do ensaísta britânico Arthur Clutton-Brock, acaba por ser um parâmetro de distinção artístico. As imagens e os livros desprovidos de

⁵ Bell, Charles, *Essays on the anatomy of expression in painting*, London: Printed for Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1806, p. 7. Uma ideia, aliás, que parece ter tido repercussão nas célebres experiências de Guillaume Benjamin Duchenne. Duchenne tentou retratar fotograficamente – um processo que o neurologista francês denominou *électro-physiologie photographique* – o *muscle expressif* a que corresponde cada emoção ditada pela alma. Duchenne, G. B., *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l’expression des passions*, Paris: Jules Renouard, 1862.

⁶ Lacombe, Jacques, *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts, ou abrégé de ce qui concerne l’architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique*, Nouvelle édition, Paris: Chez Jean-Th. Hérissant [et] les frères Estienne, 1759, p. 245.

expressão das emoções não são “works of art”, mas, sim, “works of utility”⁷, obedecendo, no caso da imagem, o processo de transmissão das emoções a um duplo processo ocular projectivo: as emoções transmitidas pelo pintor “are communicated to him through the eye, and he communicates them through the eye to others”⁸.

3.2. Expressão e presentificação

Além do desígnio comunicativo, a concepção emotivista de Clutton-Brock evidencia, sobremaneira, uma circularidade mágica, pela qual se torna possível desenhar uma linha transparente entre um ponto de emissão e um ponto de recepção. Ainda que refém da crença e dos poderes invisíveis, a mesma circularidade mágica pode ser encontrada na medialidade governada pela acção dos rituais. No mundo mítico-religioso, a imagem parece gozar de uma predominância em relação a outras formas de expressão. É a imagem, como comumente é aceite, que governa a mediação, a formação e a transmissão do simbólico.⁹ Uma das razões que melhor podem explicar tal predominância, advém do vínculo peculiar que os crentes mantêm com o substrato material da realidade. A organização da experiência sensível sugere, aqui, uma imediaticidade paradoxal que transforma o “visto do presente” – seja este o da imagem ou o do objecto-entre-objectos – num fenómeno semiótico materialmente indistinto¹⁰. A autenticidade do fenómeno está, para a consciência mítico-religiosa, intrinsecamente ligada à sua

⁷ Clutton-Brock, A. “The Function of Emotion in Painting”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 12, 55 (1907) Oct., pp. 23-26, p. 23.

⁸ *Ibidem*, p. 26.

⁹ Alguns historiadores defendem mesmo que o culto da imagem está na génese de certas narrativas mitológicas gregas (por exemplo, que alguns dos seus motivos foram inspirados pela observação e transmissão da iconografia fenícia). É o caso de Salomon Reinach, que aventa a hipótese de que o estudo da imagética pré-clássica oferece uma chave importante para a descodificação do simbolismo de algumas mitologias. Reinach, Salomon, “De l’influence des images sur la formation des mythes”, In: *Cultes, Mythes et Religions*, Édition établie, présentée et annotée par Hervé Duchêne, Paris: Éditions Robert Laffont, 2000, pp. 705-715.

¹⁰ Simon, Gérard, *Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik* [Mit einem Anhang: *Die Wissenschaft vom Sehen und die Darstellung des Sichtbaren*], übers. von Heinz Jatho, München: Wilhelm Fink Verlag, 1992, p. 245.

aparição sensível. Nesse sentido, e propondo como exemplo as técnicas visuais egípcias, a dinâmica temporal é superada por um temporalidade estática que fixa, por intermédio de formas imagéticas, plásticas e arquitectónicas, a existência do contingente e do efêmero. A crença na incorruptibilidade da forma – e na consequente identidade simétrica entre simbolização e materialização –, redundando num fortalecimento do impacto da visualidade. Daí que possamos falar mais de uma medialidade assente no visual do que, propriamente, de uma medialidade suportada pela representação – é o visual e a sua repercussão nos domínios perceptivo e afectivo que começam por gerar as possibilidades de conexão do observador com o observado. O desempenho conferido à mediação do visual pressupõe, nesse aspecto, uma identidade constante entre *forma e função* – é mediante a sua correspondência inabalável que os elementos imagéticos mitológicos se apropriam às práticas religiosas e aos rituais mágicos. Por isso, acopladas, forma e função transformam a imagem num verdadeiro instrumento, que, como qualquer outro, implica uma série de normas técnicas relativamente ao seu uso. Quando falamos de “normas técnicas”, queremos referir-nos ao processo de articulação que permite e potencia a correspondência mitológica do *ver* com o *mostrar* da imagem.

3.2.1. O dispositivo mítico-religioso

Em termos representacionais, a medialidade pressupõe uma articulação simbólica do sentido do objecto da representação com o portador material da representação. No caso específico da imagem, por se tratar de um símbolo não-verbal, essa articulação envolve dois momentos que, embora distintos, são simultâneos ao acto perceptivo: a percepção de algo presente (o objecto físico), que tanto implica o objecto intencional da imagem como o *medium* material que suporta a sua visualidade; a imaginação de algo real ou imaginário que, embora não estando presente, se supõe como modelo ou sugestão do objecto associado à representação. O carácter lógico da articulação resulta da consciência de ambos os momentos – ou seja, quando percepção e imaginação, mantendo a especifici-

dade dos seus objectos, asseguram a consciência do fenómeno provocado pela imagem. Se aplicarmos os dois momentos à articulação mitológica da imagem, somos confrontados com uma radical osmose entre percepção e imaginação. Quer o objecto presente (o objecto físico, percebido) quer o imaginado são contemporâneos. Porque, para a consciência mítico-religiosa, o objecto que a imagem representa não se distingue totalmente da sua existência sensível, do seu substrato material.¹¹ Pelo contrário, é pela sua representação que o objecto alcança a sua verdadeira realidade – essa realidade é a da inscrição (observado) incorporada (observador).

O primado visual da imagem sobre o objecto justifica-se, em parte, pela *função de presentificação* que é conferida ao símbolo.¹² Tornar presente uma entidade imaginária ou real, utilizando quer a imagem quer outros artefactos visuais como seus portadores sen-

¹¹ Os elementos fundamentais que caracterizam a imagem mitológica só se tornam compreensíveis se interpretarmos o mito como uma forma de compreender o mundo, que assenta em práticas sociais e culturais típicas de uma forma de vida. Isolar o fenómeno do mito da sua repercussão sociocultural, dando-lhe, única e exclusivamente, um carácter meramente narrativo, seria a mesma coisa que a reduzir o fenómeno religioso da crença à dogmática teológica ou, num sentido mais geral, reduzir o simbólico ao pensamento reflexivo. O mito, tal como o interpreta Ernst Cassirer, é uma “forma simbólica” (*symbolische Form*) que começou por influenciar todo o conhecimento religioso, artístico e científico. Cassirer, Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen*, Zweiter Teil: *Das mythische Denken*, *op. cit.* Logo, longe de ser, como foi entendido até ao tempo da Renascença ou até Francis Bacon, uma mera forma alegórica do imaginário humano baseada em construções irracionais, o mito é, segundo Cassirer, uma formação e objectivação da experiência que, não obedecendo ainda a nenhum “sistema dogmático”, mas, sim, a uma “unidade do sentir”, tanto abarca a dimensão cultural do ser como a sua dimensão antropológica, principalmente aquela que rege a “solidariedade da vida” dentro de contextos sociais marcados ainda pela acção colectiva. Cassirer, Ernst, *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*, Aus dem Englischen übers. von Reinhard Kaiser, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1996, pp. 126-131. Apesar das inúmeras indiferenças que marcam o pensamento mítico – como aquelas entre vida e morte, realidade e imaginário, partes e todo –, a forma simbólica do mito caracteriza-se por ser um esquema de orientação no mundo que pressupõe já modos e instrumentos específicos de acção.

¹² Idêntica função pode ser encontrada nos signos pictográficos, de carácter naturalista ou subnaturalista. O seu carácter medial está ainda ligado ao princípio mimético da representação, ao grau de semelhança que o objecto da representação tem em relação ao objecto representado. Daí que, como adverte Johannes Friedrich, a transição de técnicas rudimentares de comunicação – como, por exemplo, a técnica da *Gegenstandsschrift* – para a pictografia assinala, somente, uma evolução inerente à materialidade dos suportes usados e não tanto em relação aos modos de perceber os conteúdos representados. Friedrich, Johannes, *Geschichte der Schrift. Unter Besonderer Berücksichtigung ihrer geistigen Entwicklung*, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1966, p. 19.

síveis, é uma das principais funções mediais que, no mito, se concede à representação. Platão, por exemplo, foi um dos primeiros pensadores que mais se insurgiu contra essa tendência. Na sua reformulação política do estado, a imagem é intensamente criticada, não porque Platão, como às vezes se afirma, fosse um verdadeiro iconoclasta, mas, sim, porque a sua crítica insurge-se contra a adoração do *eidolon*, isto é, da imagem-*simulacrum*. O que melhor caracteriza a imagem-ídolo, assim como o que a pode distinguir da imagem-ícone, é, nas palavras de Jean-Luc Marion, a abolição da “distância” que o ídolo provoca em relação à representação do divino¹³. A veneração do ícone bizantino, pese embora o seu legado mitológico, demonstra já uma certa distância intransponível que separa a materialidade dos artefactos representativos da irrepresentabilidade do próprio Deus. Essa diferença não é, contudo, linear. Se é certo que o surgimento das grandes religiões monoteístas veio em muito colocar em causa a adoração da imagem, submetendo-a, por sua vez, aos dogmas teológicos ou à crítica iconoclasta, também é certo que a recepção dos ícones e a linguagem metafórica do discurso religioso apresentam uma dinâmica expressiva ainda marcada por motivos mitológicos. A metáfora da “distância” só poderá ser profícua e consequente se, por meio dela, quisermos vislumbrar o contributo que a expressão confere à imagem.

O estatuto osmótico da imagética mitológica parece abrir um hiato inultrapassável entre o medial e o simbólico. Daí a inevitabilidade da seguinte pergunta: como encontrar, então, o núcleo simbólico do mito, quando este carece, ainda, de uma consciência de representação? Uma primeira aproximação (teórica) a essa inquirição remete-nos ao fenómeno da expressão e, neste caso específico, à força expressiva que envolve os momentos, que já havíamos enunciado, da percepção e da imaginação. O que melhor pode caracterizar a expressão é a tensão que impõe ao carácter ontológico dos fenómenos. Há uma orientação fenoménica que, ainda não sendo intelectual ou puramente reflexiva, faz com que os eventos da expressão nasçam de uma radical concrecência do objectivo com o emotivo, do *factum*

¹³ Marion, Jean-Luc, *L'idole et la Distance*, Paris: Grasset, 1977, pp. 11-27.

com o *factum*. Essa discrepância lógica seria, no entanto, incompreensível, se já não houvesse uma acentuação simbólica em cada momento expressivo. A expressão organiza as formas sensíveis da imagem tanto a partir do seu espectro representativo como a partir do efeito que este provoca no acto perceptivo. Ela é uma primeira aproximação às formas e qualidades sensíveis da imagem, que fornece, por sua vez, à percepção visual uma ordem afectiva. Longe de ser uma mera reacção ou um estado regressivo da mente humana, a expressão estrutura a própria dinâmica do olhar, dando-lhe um sentido, uma orientação perceptiva. Enquanto carácter originário da percepção, ela está presente não só na consciência mítico-religiosa ou na própria esfera estética da arte, mas, similarmente, na nossa percepção quotidiana do mundo. As categorias espaciais e temporais da representação, como as formas constantes da cor, da extensão e do movimento possuem momentos constitutivos da expressão.

Com efeito, para se acoplar aos processos de mediação, a expressão esbate os limites ontológicos que separam o representante do representado. A articulação indiferenciada da percepção com a imaginação faz com que o fenómeno imagético adquira uma *ressonância afectiva*. Para a consciência mítico-religiosa, essa ressonância parece recriar um cosmos paralelo e autónomo, a ponto de se gerar uma fusão integral dos objectos da representação e, deixando de haver qualquer linha de demarcação ontológica, o poder mágico transitar quer do representante para o representado quer do segundo para o primeiro. Daí resulta não só o enfraquecimento do carácter representativo da imagem, como, também, o reforço da sua expressividade (mágica). Sob a forma de proposição, podemos ilustrar esse fenómeno da seguinte maneira: quanto menor for a linha de separação entre percepção e imaginação, tanto maior pode ser a ressonância afectiva da representação.¹⁴ Logo, os víncu-

¹⁴ O uso de imagens na ciência passa, precisamente, por inverter a ordem da proposição. No entanto, isso não significa a negação do papel produtivo da imaginação e da subjectividade para o labor científico. Sobre isso, *vide* Schickore, Jutta, "Fixierung mikroskopischer Beobachtungen: Zeichnung, Dauerpräparat, Mikrofotografie". In: *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Hrsg. von Peter Geimer, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002, pp. 285-310.

los osmóticos que resultam da fusão da percepção com a imaginação, conferem à imagem uma *expressividade originária* que acompanha todo e qualquer modo de simbolização. Aquilo que a distingue da *expressividade original* inerente à imagem como obra de arte é, no âmbito mítico-religioso, a dinâmica simbólica que governa a formação do seu sentido. A forma primordial pela qual a imagem ganha um sentido expressivo mitológico advém das modalidades de projecção e não, como nos sugerem os elementos e os momentos estéticos que definem a obra de arte, das modalidades de criação – quer de quem mostra quer de quem vê. Com efeito, é uma expressividade que, sendo imposta, começa por ser exterior à própria imagem; e, como tal, pode ser transferida para outros artefactos imagéticos, independentemente da especificidade pictórica (os traços originais da composição visual) dos motivos que lhes são comuns. Por outras palavras, a transferência da expressão não põe o seu sentido em causa. O que em muitos casos se constata – como nas pinturas de areia realizadas durante alguns rituais de cura dos índios Navaho – é que essa transferência obedece a determinados parâmetros miméticos de execução e exibição que salvaguardam o sentido e o sucesso da mediação. Se a relação da medialidade com o simbólico mitológico tece, em grande parte, um liame empático do indivíduo com a sociedade, é porque o visual inaugura e fortalece os momentos de interacção afectiva. É, precisamente, da vivificação intersubjectiva do símbolo que podemos esboçar uma segunda aproximação à questão sobre as dimensões expressivas (mitológicas) das formas imagéticas e conceber o dispositivo mítico-religioso como um legítimo *dispositivo performativo*.

3.2.2. Repetição e articulação performativa

Com o reconhecimento do carácter expressivo da imagem e da sua ontologia mitológica, torna-se agora possível situar e relacionar o fenómeno simbólico da expressão com o espectro social da medialidade. Uma das dimensões mais relevantes desse espectro é dada pelo culto. A força colectiva dos rituais que envolvem o culto começa por ser uma aliança perfeita dos processos de simbo-

lização com a intensificação da própria experiência dos indivíduos. Além dos conteúdos religiosos que abarca, o ritual tem um âmbito dominado pelo culto do símbolo, que transcende a função da imagem enquanto mero suporte técnico. A imagética expressiva do ritual não se presta, por isso, somente à mediação, mas, concomitantemente, à adoração. O ritual, mágico ou litúrgico, envolve quase sempre uma interação performativa dos crentes com os objectos que representam as crenças, podendo, assim, ser interpretado sociologicamente como uma forma de participação e integração do indivíduo numa determinada comunidade de crenças, ou, nas palavras de Susanne Langer, como “uma transformação simbólica de experiências que mais nenhum outro *medium* pode adequadamente expressar”¹⁵. A repetição é uma dessas formas de transformação. Enquanto elemento decisivo do processo de socialização, a repetição, sob os efeitos de uma constante reactualização, potencia a instauração de uma memória colectiva, ao mesmo tempo que dá uma coerência morfológica ao grupo onde o indivíduo está inserido.

Associada a essas formas de repetição encontra-se o carácter *multimedial* da experiência performativa. O fenómeno visual da imagem, confrontado com outras formas de representação, como a linguagem falada e a mímica, vai sofrer, aqui, uma acentuação do seu espectro expressivo. De igual modo, e não de menor importância, aquilo que pode sustentar o reforço da expressão não implica que tenha as mesmas qualidades sensíveis do visual, nem que esteja em plena concordância com os motivos figurativos simbolizados na imagem. O que, mitologicamente, une a imagem a outros meios de simbolização e comunicação, resulta da encenação, da energia dramática que as técnicas visuais acrescentam à forma e à acção programadas pelo culto. Por outras palavras, o efeito mimético das formas figurativas não deriva, meramente, da sua projecção visual, mas, sobretudo, do modo – e lugar – como elas são percebidas. Relacionar os modos de perceber com os modos de simbolizar significa, neste âmbito específico, reconhecer a transformação que a experiência sensível sofre com a sua articulação per-

¹⁵ Langer, Susanne K., *Philosophy in a New Key*, op. cit., p. 49.

formativa. Da encenação multimedial que suporta o culto advém não só o exemplo da interactividade originária do símbolo, como, também, a sua fundação multissensorial. Tanto percepção como imaginação, ao serem submetidas ao acto configurante do ritual – e aceitando a premissa de que “nenhum sentido opera isoladamente”¹⁶ –, passam a ser enlaçadas pelo amplo espectro sensorial que resulta da expressão transmitida pelos movimentos gestuais, a pulsão da música, a recitação da palavra.

O ritual, enquanto forma de acção, tem uma função mnemotécnica provinda da reiteração do símbolo. Como a sua força dramática consegue abarcar tanto os domínios da percepção como os da afectividade, os processos de ritualização fazem dessa função uma autêntica *memória somática*. Mais do que uma moldura de um quadro, o corpo é aqui uma condição de integração e ritualização da imagem no espaço e no tempo – ou seja, é uma memória viva. Estando intimamente acoplado por uma fusão sensível do orgânico com o simbólico, o espectro visual da imagem não se vê, por isso, somente por meio da sua materialidade correspondente. O ritual tem essa capacidade de propagar as dimensões visuais da imagem por intermédio das expressões fisionómicas dos crentes. Podemos dizer, neste caso específico, que a imagem vê-se *por intermédio do olhar do outro*. Ao contrário da escuridão das salas de cinema ou do espaço geométrico dos museus, a percepção visual ganha, no contexto cerimonial, uma dimensão expressiva fisionómica, provinda da transmissão de um olhar e de um corpo colectivos. Ver a imagem estruturada pelo culto significa, pois, ver o outro – ver no outro a repercussão afectiva do imaginário religioso. A articulação performativa transforma o olhar do quotidiano num olhar cinestésico, que, sendo dado exclusivamente pelo culto, apenas se forma e deforma no contexto espaço-temporal do ritual. Para algumas comunidades tribais da Amazónia, como a dos índios Kashinawa, o olhar imposto pelos rituais – olhar despertado pelos efeitos de imagens ornamentais – pode mesmo, fora das práticas

¹⁶ McLuhan, Marshall & Carpenter, Edmund, *Explorations in Communication. An Anthology*, Boston: Beacon Paperback 218, 1966, p. 125.

colectivas, provocar a morte¹⁷. Em suma, o performativo é já uma imposição normativa – tanto em relação aos modos de mostrar como em relação aos modos de ver.

Os elementos que encontramos para caracterizar a medialidade mitológica mostraram-nos, acima de tudo, que a imagem não possui, verdadeiramente, uma autonomia simbólica, nem tão-pouco um impulso individuante. O dispositivo performativo, tal como se apresenta exemplarmente na esfera mítico-religiosa, impõe à imagem uma ordem semiótica externa provinda do ritual. A medialidade vive do efeito colectivo engendrado pelo culto e do efeito que a liga à presentificação do divino ou do demoníaco sobrenatural. Ambos os efeitos sugerem uma conformidade inabalável do conteúdo simbólico da crença com os artefactos mediais que proporcionam a sua transmissão. Medial e simbólico, expressão e representação, percepção e imaginação são pares que permanecem ainda indistintos, formando, nessa indiferença que os une, uma metamorfose dinâmica e ininterrupta do sensível.¹⁸ Essa indiferença transcende a sua aplicabilidade à função medial da imagem. A perda de autonomia do símbolo reflecte-se, por sua vez, na própria construção da personalidade do indivíduo, nomeadamente na esfera da sua subjectividade. Daí que o espectro emocional ligado ao culto comece por ser, antes de tudo, não uma vivificação de sentimentos que preenchem a subjectividade dos crentes, mas, antes, uma exteriorização imediata de sentimentos que unem cada indivíduo à comunidade da qual faz parte. (Sentimentos que se intensificam e fragmentam, gerando, por extensão, uma insuficiência reflexiva perante a imagem e, ao mesmo tempo, contribuindo para a crença do seu poder mágico e divino).

¹⁷ Keifenheim, Barbara, *Wege der Sinne. Wahrnehmung und Kunst bei den Kashinawa-Indianern Amazoniens*, Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2000, pp. 186-187.

¹⁸ O facto de a moldura ser um fenómeno estranho à iconografia mitológica, evidencia bem a alternância e a rivalidade que as formas figurativas alimentavam em relação ao real. Além disso, a indefinição dos limites materiais da imagem conduz, na maior parte dos casos, a uma diminuição do seu carácter representativo e a um considerável incremento do seu carácter expressivo. Sobre o tema em questão, *vide* Schapiro, Meyer, “Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild-Zeichen”, In: *Was ist ein Bild?*, *op. cit.*, pp. 253- 274.

A solidariedade e a simpatia pelo “outro” formam aqui uma alteridade paradoxal, já que o conhecimento do outro é mediado por uma espécie de projecção colectiva do “eu”. Quer isso dizer que o outro é compreendido como um *outro de si*. Não existe, com efeito, uma verdadeira relação intersubjectiva sustentada pelos símbolos, visto que estes, ao invés de proporcionarem um equilíbrio tangível entre os sentimentos sociais e os pessoais, relegam a consciência do ser para a indefinição (ou mistério) da máscara trágica do destino. Apesar de a imagem inaugurar uma nova relação com as formas de expressão, a consciência mítico-religiosa encontra-se dissolvida no anonimato dos medos e desejos do ser humano. A incomunicabilidade resultante da falta de autonomia do símbolo conduz a um reforço acríptico da crença e, paralelamente, concorre para a reiteração do “carácter estranho e impessoal”¹⁹ que caracteriza o modo de ser da consciência mergulhada no mito – o mesmo é dizer: a opacidade da medialidade potencia a privação de transparência do ser. Poder-se-á ver nisso, isto é, na *des-subjectivação* do ser, uma consequência da violência exercida pelo simbólico e, neste caso, pela imagem. Todavia, convém aqui distinguir duas manifestações dessa violência mediada pela imagem: primeiro, a violência suscitada pelo conteúdo visual que as formas representam; segundo, a violência suscitada pela forma como a imagem é percebida. A violência mitológica da imagem parece estar mais confinada a esse segundo modo e não, propriamente, como veio a acontecer com alguma iconografia religiosa, aos motivos da representação.

3.3. Da figuração à diferenciação expressiva

3.3.1. Intencionalidade e inferencialidade

A medialidade mítico-religiosa põe em evidência um facto que tende a ser olvidado pelas teorias psicológicas da expressão, a saber: o liame psico-somático da expressão com o estatuto sensível das representações imagéticas. Se atendermos, apenas, à relação entre “ex-

¹⁹ Cassirer, Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen*, Dritter Teil: *Phänomenologie der Erkenntnis*, op. cit., p. 84.

pressão” e “intencionalidade”, há um legado filosófico que se tornou paradigma dominante e que, em parte, justifica o papel secundário que é atribuído à expressão pelas ciências da natureza: a expressão é considerada segundo uma relação bipolar entre forma verbal (ou não-verbal) e sentimento revelado, entre *expressans* e *expressandum*. Essa lógica conduz, por consequência, à seguinte premissa: se os processos expressivos – como, por exemplo, a expressão facial da emoção – forem processos simulados, não podem corresponder, verdadeiramente, a actos de expressão, já que, como defende David Finn, “não há nenhum sentimento que é expresso”²⁰.

A redução dos processos expressivos à bipolaridade é, pois, uma consequência da primazia que é dada ao conceito de intencionalidade.

Segundo Alan Tormey, a expressão só pode ser concebida como expressão de sentimentos, não abarcando – como já tinha sido estabelecido desde a publicação de *The expression of the emotions in man and animals*, de Charles Darwin – outras dimensões possíveis. Segundo o filósofo, a expressão de um determinado sentimento revela a objectivação de um estado intencional correspondente – a “intencionalidade é a condição necessária para haver expressão”²¹. Daí que, ainda seguindo a argumentação de Tormey, o conceito de expressão seja o conceito logicamente mais apropriado para se assinalar todas aquelas relações psíquico-físicas que envolvem uma congruência entre ações e estados mentais, entre comportamentos e afectos²². Tal concepção encara os processos expressivos como processos lineares, dependendo o seu grau de transparência das implicações inferenciais que permitem o reconhecimento e a individualização dos estados afectivos.

A base comunicacional inerente à dicotomia *intencionalidade-inferencialidade* mostra-se indiferente à especificidade de cada forma de mediação. Apesar disso, convém alertar para a genealogia imagética dessa dicotomia, pois ela não descende exclu-

²⁰ Finn, David R., “Expression”, *Mind*, New Series, 84, 334 (1975), pp.192-209, p. 201.

²¹ Tormey, Alan, *The Concept of Expression. A study in philosophical psychology and aesthetics*, Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 1971, p. 17.

²² *Ibidem*, p. 32.

sivamente das formas discursivas. A pintura clássica está repleta de figuras gestuais, que tendem a mostrar, nesse sentido, uma ligação estreita entre arte e comunicação *face-to-face*, como se fosse intento do pintor “dar voz” aos corpos icónicos por intermédio da linguagem gestual por eles exibida. A figuração sugere a elocução – tal poderia ser a premissa. Mas, o valor dessa elocução visual não reside, meramente, no seu significado sugestivo, no seu *als ob*. Ela tem um valor psicológico que trespassa a percepção da obra por parte do espectador, conferindo à própria percepção uma indexicalidade gestual imediata – ou seja, um gesto (*e-moção*) que causa outro gesto (*emoção*).

Uma radicalização dessa concepção gestual da expressão foi efectuada, de modo assaz claro, por Wassily Kandinsky. Crê o pintor que, por intermédio de uma enigmática “vibração”²³ animada pelos sentimentos, a vida emocional do artista consegue penetrar directamente na vida emocional do espectador, gerando-se, assim, uma simetria empática das duas esferas psíquicas. O lugar da obra de arte representaria, segundo o esquema traçado por Kandinsky (“emoção – sentimento – obra – sentimento – emoção”)²⁴, um ponto de intercessão de ambas as esferas, mais exactamente o ponto que tornaria exequível a conversão imaculada dos sentimentos do artista nos do espectador. Tal concepção, que se pode aplicar a muitas das teorias estéticas sobre a arte, vê, na relação entre expressão (criador) e recepção (espectador), uma dependência puramente causal. Cabe ao criador ter o engenho de exercer sobre o espectador a violência necessária, para que este último se renda à evidência do génio e da obra. A obra deixa, assim, de conceder sentido ao desempenho criativo do espectador, pois, em rigor, não há um espaço de participação aberto; o espaço é, previamente, ocupado pela intenção do autor, que é a única via de acesso à obra. Logo, a visão do espectador não se deixa diferenciar da visão do criador, gerando-se, dessa forma, a ilusão sugestiva de uma comu-

²³ Kandinsky, Wassily, *Essays über Kunst und Künstler*, 2. Aufl., Hrsg. und kommentiert von Max Bill, Bern: Benteli-Verlag, 1963, p. 63.

²⁴ *Ibidem*, p. 63.

nicação empática entre as duas esferas psíquicas.

Com efeito, a dicotomia intencionalidade-inferencialidade mostra-se insuficiente para abraçar o conceito de uma expressividade ampla – apenas serve o conceito de expressão sustentado pela referencialidade gestual.

Quando passamos para o domínio estético-artístico, é-nos difícil conservar a distinção entre *works of art* e *works of utility*, alvitada por Clutton-Brock, se o âmago da distinção, como é o caso, estiver ancorado na actividade intencional do artista e na passividade inferencial do espectador. Não estaríamos a falar propriamente de obra de arte, mas, antes, de um mero artefacto “utilitário” cuja recepção seria garantida por uma lógica típica do aliciamento publicitário, se o papel do espectador estivesse subordinado à descodificação de uma mensagem emotiva e o valor estético da obra dependesse do sucesso dessa descodificação. Interpretada a partir das suas propriedades sensíveis – sejam estas configuradas em composições figurativas ou não-figurativas –, a obra de arte não se deixa categorizar e dividir segundo índices cognitivos e índices emotivos. Tanto os juízos estéticos que guarnecem a apreensão intelectual da obra quanto as respostas afectivas que por ela são estimuladas, não podem ser dissociados de uma experiência que começa por ser construída por meio de uma presença que se dá à significação dentro do contexto da sua própria aparição. É o contexto de aparição que inibe, por assim dizer, uma mera relação inferencial com os elementos que tecem a expressividade da obra, bem como todas aquelas respostas e reacções que organizam a nossa vida quotidiana.

3.3.2. Diferenciação e expressividade

Da mesma maneira que devemos evitar de ver no conceito de expressão um antónimo para o conceito de comunicação, também não será legítimo fazer o mesmo relativamente à natureza do vínculo semiósico dos conceitos de expressão e expressividade. A expressividade não é uma simples casualidade da expressão. Ela é, pelo contrário, uma forma de consciência elevada do amplo espectro da

expressão. Não se trata aqui, porém, de pensar processos expressivos sem a implicação da sua constituição afectiva. Todavia, o facto de a teorização das formas imagéticas estar intimamente ligada ao conceito de representação, dificulta ainda mais essa tarefa, pois a bipolaridade inerente ao conceito de representação tende a ser transferida para o domínio dos processos expressivos imagéticos. Ainda que enunciada de forma sumária, a importância dessa questão reflecte-se no alcance teórico do próprio conceito de expressividade, contribuindo, de igual modo, para o apuramento da individualização estética dos processos expressivos dentro da esfera artística.

Portanto, com o conceito de expressividade pretende-se assinalar e caracterizar a transformação simbólica da expressão, nomeadamente a sua inclusão nos processos semiósicos extra-somáticos. É, também, nesse aspecto, que a intencionalidade – entendida como magna categoria dos actos de expressão – perde o seu primado analítico, visto que o fenómeno da medialidade apresenta-se irreduzível a uma pura consciência intencional. Ou, como se pode ler nas duas primeiras quadras do poema *Autopsicografia*, de Fernando Pessoa: O poeta é um fingidor./ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente./ E os que lêem o que escreve,/ Na dor lida sentem bem,/ Não as duas que ele teve,/ Mas só a que eles não têm. O “desencontro” da esfera psíquica do escritor com a do leitor indica a autonomização do texto a partir da sua textura poética. É, nesse âmago diferencial, que a própria experiência estético-artística se evidencia e se faz luz sobre a impossibilidade de o carácter processual atribuído à expressão ser desvinculado da articulação das formas sensíveis que entrelaçam a superfície de inscrição da obra de arte. Por conseguinte, quando falamos de expressividade artística, referimo-nos aos fenómenos da expressão que abarcam, impreterivelmente, os vínculos semiósicos com as dimensões sensíveis do médium. Sendo um processo ligado à percepção – o amplo espectro da *aísthesis* no cosmos artístico –, a expressividade apresenta um carácter aberto, capaz de guarnecer os impulsos vivenciais e sociais que se geram em torno da obra.

Que se deva à crescente autonomização sistémica da arte a introdução dessa divergência entre expressão e expressividade, parece ser um facto muitas vezes ignorado. Muitos autores que se debatem com a questão da expressão na arte tendem a partir de um pressuposto analógico: na arte, tal como na vida quotidiana, o espectador tem acesso a determinadas emoções que são expressas pelos objectos estéticos; a tristeza de um rosto, por exemplo, pode ter um equivalente artístico. Aquilo que releva dessas teorias é a aparente não distinção entre expressão e expressividade. O carácter processual da expressividade estético-artística não se distingue do carácter processual da expressão em sentido lato apenas pelo grau de intencionalidade. A inferência de uma emoção por intermédio de um movimento facial não requer que este tenha uma dimensão expressiva acentuada. Alguém pode expressar os seus sentimentos sem que a superfície de inscrição – o corpo, nesse caso – acuse o processo de forma explícita. É óbvio que, nessas situações da vida quotidiana, o acoplamento da expressão e da expressividade pode proporcionar uma inferencialidade mais completa da esfera psíquica do *outro*, tornando-se assaz estreita a relação entre os sentimentos expressos e os estados afectivos correspondentes (tal nem sempre implica, claro está, uma verdadeira transparência entre o que é expresso e o que é expressivo, pois este último pode ser uma mera simulação do primeiro).²⁵

Tratando-se de uma forma que permeia a percepção – e não, propriamente, de uma substância que possa ser, unicamente, imputada a determinados objectos –, a expressividade possui, ao nível cognitivo, uma função de selecção ante as informações sensoriais que acompanham a apreensão da obra de arte. Na observação de uma pintura, por exemplo, certas propriedades pictóricas do médium são destacadas e, por via disso, sujeitas ao espectro signifiicante da obra.²⁶ Sendo um resultado da selecção, o que é visto

²⁵ Sobre o fenómeno da simulação, no âmbito das relações sociais, *vide*, por exemplo, o texto de Mauss, Marcel, “L’expression obligatoire des sentiments”, In: *Essais de sociologie*, Paris: Minit, 1968, pp. 81-88.

²⁶ Esta concepção distingue-se do pressuposto neurofisiológico segundo o qual conceito de expressividade indica, apenas, a conexão das propriedades sensíveis do médium com

requer o que não é visto. Por isso, como sucede habitualmente, a identificação de certas propriedades sensíveis do médium como sendo particularmente expressivas, é uma predicação que não atende ao processo de selecção, mas, antes, aos seus efeitos – porque é o processo que é expressivo. Tal predicação iguala as inferências que podem ser feitas da representação de uma emoção inerente a uma configuração icónica. Se o semblante enigmático da *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, coloca o espectador perante a incerteza do estado psicológico representado, isso nada revela da expressividade que envolve a apreensão estética da obra. Não se trata, como muitas vezes é defendido, de reenviar as *qualidades expressivas* para as configurações imagéticas não-figurativas e as *qualidades emotivas* para as configurações imagéticas figurativas. A obra não é mais expressiva se representar, de forma explícita, uma emoção particular. A agitação sentimental desencadeada por uma configuração pictórica, como naqueles casos em que o espectador se compadece com a figuração de um rosto triste – ou, tratando-se de imagens cinemáticas, de uma cena dramática repleta de sequências filmicas violentas –, torna-se possível graças a um empobrecimento do carácter expressivo da própria imagem. Ainda repercutindo essa ideia, a distinção entre géneros dramáticos, entre trágico e cómico, é, em si, uma classificação equívoca, que não nos deve levar a confundir-la nem com o acto de execução nem com a experiência estética confinada à recepção da obra – aqui, convém distinguir “expressividade” de “sentimentalidade”.

Há, no entanto, um sintoma generalizado na direcção que a reflexão sobre a expressividade tem atingindo. Na verdade, o que nos mostram muitos dos estudos teóricos são várias perspectivas sobre as relações da expressão com a emoção, descurando-se, porém, a especificidade criativa de cada forma artística. As formas artísticas servem, em muitos desses estudos, somente como exem-

certos estados afectivos, tal como se infere, por exemplo, da definição proposta por Harold Osborne: “By ‘Expressiveness’ I shall mean any combination of features in a work of art which has the effect of linking it to states of feeling or emotion”. Osborne, Harold, “Expressiveness in the Arts”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 41, 1 (1982) Autumn, pp.19-26, p. 19.

plos sugestivos do fenómeno da expressão em sentido lato e a expressividade, entendida segundo a concepção que temos vindo a expor, nunca chega a ser devidamente considerada.

3.4. Médium e representação

A arte moderna, reinventando a herança romântica, procedeu a uma autêntica reabilitação da esfera psíquica do artista. Entre a tradição impressionista e os novos movimentos expressionistas, há uma declaração de supremacia da individualidade do acto criativo sobre os motivos icónicos da imagem. Todavia, poderia ser cumprido o desafio – lançado, por exemplo, por Jackson Pollock – de uma total subjectivação da pintura moderna, quando, na imagem, não há nenhuma instância sígnica que lhe dê uma auto-referencialidade psíquica, quando a vida subjectiva do artista pressupõe sempre a mediação da superfície de inscrição e esta, ao contrário do corpo humano, não se manifesta como *sintoma*? É evidente que a “subjectivação” defendida por Pollock está longe de ser uma concepção sintomática da imagem; ela refere-se, acima de tudo, a uma regeneração do pictórico mediante a reinvenção do próprio acto de criação. A arte de Pollock é, nesse aspecto, exemplificativa de uma nova consciência estética sobre os processos de criação artísticos. Se quisermos contrapô-la à ideia, baseada na linguagem gestual, de uma transparência emocional do figurativo, poderemos ver nela uma emancipação do *gesto configurador* relativamente ao *gesto figurado*. A emancipação do gesto transpõe os limites do tradicional esquematismo psicológico “estímulo-reacção”, servindo, inversamente, a afirmação da individualidade sensível da imagem.

Da relevância atribuída à materialidade do médium, resulta a possibilidade de remeter o fenómeno da expressividade ao espectro sensível da mediação. No que às formas imagéticas artísticas diz respeito, trata-se, em rigor, de salientar a *Erscheinung* da imagem perante as suas modalidades de significação, pois a expressividade contende uma relação directa – porque sensível – com o médium

artístico.²⁷ Assinalada a íntima relação da expressividade com a superfície de inscrição, poder-se-á mesmo dizer que o expressivo pressupõe já o imersivo. Dado que a expressividade artística é indissociável das configurações sensíveis do médium, o imersivo não é, neste domínio específico, atribuível apenas às formas musicais ou ao *cyberspace* dos sistemas computacionais. (Convém, aqui, acautelar a diferença entre propriedades imersivas e experiências imersivas.) A percepção de uma presença individualizada – a obra de arte, neste caso – passa sempre pela resistência ao seu perfil de mediação, pela aparente suspensão da sua função de médium. Que a imersão contenda um eclipse da superfície de inscrição, isso não significa, porém, o seu total desaparecimento e, conseqüentemente, no caso da representação figurativa, uma total ilusão sensorial gizada entre objecto representante e objecto representado. Se quisermos ser precisos, podemos asseverar que as propriedades imersivas contribuem para o processo de incorporação do carácter sensível da obra na percepção do espectador – a arte pictural pós-figurativa mostra-nos como uma apropriação desse processo pode ser conduzida. Telas como as da série *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue*, de Barnett Newman, revelam-nos bem a consciência artística para a utilização e a potenciação das propriedades imersivas das formas imagéticas.

Ultrapassar o *hiatus* entre signo e sensibilidade, requer, nesse sentido, uma leitura da expressividade que reconduza a significação ao processamento da informação sensível contida no médium e no seu espaço de aparição, evitando-se, com isso, a leitura monológica da expressão provinda da dinâmica “emissor-receptor”.

²⁷ John Dewey reconhece o valor das emoções para o acto de expressão. Contudo, segundo o autor, a obra de arte não contém nenhuma emoção específica, como pretendem impor as concepções animistas. As emoções têm para a expressão um sentido operativo, isto é, acompanham a selecção e individuação dos processos estético-artísticos. Segundo Dewey, as emoções envolvidas no acto de expressão artístico – as “emoções estéticas”, tal como são usualmente designadas – são transformadas, porque estão sujeitas aos processos de inscrição do artista e à natureza material do médium que ele utiliza. A expressão artística, não sendo um acto instantâneo e absoluto, requer uma duração temporal articulada com a materialidade do *medium*. Dewey, John, *Art as Experience*, 23rd Impression, New York: Perigee Books, 1980, pp. 65-76.

Ainda que implicada nos domínios da percepção sensível, convém alertar para a importância do fenómeno da corporeidade na definição do conceito de expressividade. Os processos expressivos são vivências centradas no corpo. Enquanto pressuposto semiótico, contudo, o envolvimento do corpo não deve ser interpretado segundo uma mera lógica de adequação dos processos expressivos com os estados psicológicos, como acontece, por exemplo, na filosofia da expressão de Benedetto Croce e R. G. Collingwood. Tanto um quanto o outro concebem os processos expressivos como modos de regulação dos conteúdos emocionais que acompanham as actividades psíquico-físicas do ser humano. Linguagem e arte seriam, como ambos defendem, apenas formas de conversão intuitivas, que permitiriam, essencialmente, transformar tais actividades em estados de consciência constantes, isto é, estados (transparentes) de objectivação e particularização de sentimentos²⁸. A relevância da esfera sensível das formas de articulação – como o carácter material dos símbolos linguísticos e artísticos – para o fenómeno da expressividade impede-nos, por conseguinte, de seguir uma interpretação puramente intuicionista do fenómeno da expressão.

O papel da percepção nos processos expressivos implica que estes deixem de poder ser ponderados sem as suas superfícies de inscrição. A expressão, ao contrário da representação, não se deixa abstrair do seu médium material. Podemos afirmar que o conceito de expressividade não abarca, única e exclusivamente, o *acto de expressar algo*, mas já, também, o *acto de perceber algo*. Ao contrário do de expressividade, o conceito de expressão esteve quase sempre confinado ao mundo do artista. Como se pode deduzir da definição proposta por Jean-Jacques Rousseau, a expressão musical abarca duplamente a “composição” e a “execução” da obra²⁹. Em-

²⁸ Croce, Benedetto, *Estética como ciência dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Segunda edizione, A cura di Giuseppe Galasso, Milano: Adelphi Edizioni, 2005; Collingwood, R. G., *The Principles of Art*, London/New York: Oxford University Press, 1958.

²⁹ Rousseau, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Tome Premier, Paris: Chez la Veuve Deuchne, 1775, p. 333.

bora Rousseau destaque a função das dimensões sensíveis dos meios artísticos para o “refinamento” e o efeito da expressão, o primado desta recai, sempre, sobre a “energia” que o criador confere aos seus “sentimentos”³⁰. Nessa acepção, as emoções do espectador são meros produtos da expressão originária do criador. Todavia, tal como se depreende das etapas da análise teórica do fenómeno musical, o conceito de expressividade vai superar o mimetismo gestual das concepções tradicionais sobre a expressão, bem como a inércia cognitiva que daí decorria. O reconhecimento do carácter expressivo da percepção passou pela identificação da *percepção fisiognómica*, que, como nos mostram as reflexões de Heinz Werner³¹, Ernst Cassirer³² e Ernst Gombrich³³, tende a actualizar e individualizar, de forma holística, a nossa experiência imediata das informações sensíveis. (De facto, podemos falar, aqui, de um conhecimento ainda não sujeito a diferenciações categóricas, marcado, essencialmente, por uma articulação concreta, não integralmente abstractizante, dos fenómenos apreendidos.) A participação da observação é reforçada. Desse reconhecimento redundam, idênticamente, a descoberta das potencialidades expressivas do que era visto apenas como meio da figuração, ou seja, estão criadas as condições estéticas para que cor e linha se mostrem na sua afirmação individual; afirmação essa que incentiva a imaginação do observador a novas formas de apreensão do objecto artístico.

3.5. Expressividade e individualidade

³⁰ *Ibidem*, p. 334.

³¹ Werner, Heinz, *Grundfragen der Sprachphysiognomik*, Leipzig: Verlag von Johann Ambrosius Barth, 1932, pp. 1-9.

³² Cassirer, Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen*, Dritter Teil: *Phänomenologie der Erkenntnis*, *op. cit.*, pp. 51-121. Sobre a concepção cassireriana de *physiognomische Wahrnehmung*, vide Braga, Joaquim, *Die symbolische Prägnanz des Bildes. Zu einer Kritik des Bildbegriffs nach der Philosophie Ernst Cassirers*, Freiburg: Centaurus Verlag, 2012, pp. 113-119.

³³ Gombrich, Ernst, *Über physiognomische Wahrnehmung. In Meditationen über ein Steckpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*, Wien: Europaverlag, 1973, pp. 79-93.

Num artigo para o *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Robert Stecker traçou algumas reflexões sobre as subtilezas artísticas da expressão das emoções. A relevância do texto de Stecker não se encontra, porém, na singularidade do conteúdo das suas reflexões, mas, sim, na conclusão que delas o próprio autor retira. Depois de ter fundamentado, por exemplo, as ideias de que a representação icónica de um “rosto triste” não conduz necessariamente à observação da imagem como uma “imagem triste” e de que, no que há arte diz respeito, o fenómeno da expressão deve ser individualizado a partir de cada esfera artística, Stecker termina o seu texto com a confissão seguinte: “I will conclude with one reservation about my own approach and one qualification of my main thesis. *The reservation concerns the fact that I have confined the discussion to the expression of emotion.* This was the result of my strategy of trying to understand expression of emotion in the arts by first understanding what emotions are. One unfortunate consequence of this is that it leaves out of account entirely the many other things that are expressible in the arts. This raises the possibility that I failed to find a unified theory because my approach was too narrow. We looked for a theory of artistic expression of emotion while we should have looked for a theory of artistic expression. I am inclined to think that if we broaden our inquiry to include other things that art can express, the diversity of expressive phenomena will simply appear greater. But I have done and will do nothing to show this, and I do not consider the question closed”³⁴. O que este excerto nos deve levar a ter em conta é a asserção de que o conceito de “expressividade” não pode ser ponderado sem o conceito de “individualidade” (da obra de arte). A transformação, já por nós referida, da expressão em articulação expressiva entende, simultaneamente, uma consciência do carácter individual da obra, que, longe de ser perceptível apenas nas configurações estético-artísticas, vai contribuir, de igual forma, para a construção da individualidade da esfera psíquica do espectador.

³⁴ Stecker, Robert, “Expression of Emotion in (Some of) the Arts”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42, 4 (1984) Summer, pp. 409-418, p. 417.

O contributo da expressividade para a individualidade da obra de arte advém de vários factores, que podem ser depreendidos da sua própria constituição simbólica; constituição essa que se deixa vislumbrar em contraste com a constituição simbólica da representação. No âmago dos processos semiósicos, aquilo que muitas vezes é considerado como insuficiência simbólica da expressão – dada a articulação entre *expressans* e *expressandum* ser comparada à do binómio *representans-representandum* e, por via disso, ser desprovida do mesmo grau de diferenciação relacional –, é, inversamente, uma condição fundamental para a integridade individual da obra artística. Como nos diz Dewey, um *statement* é uma enunciação que pode ser aplicada a vários objectos do pensamento, usufruindo, por isso, de um carácter semântico geral. O mesmo não sobrevém do sentido dado por um objecto expressivo, que ostenta um carácter individual³⁵. Em poucas palavras: a opacidade semiósica gerada pela expressividade permite reforçar a individualidade do médium.

Henri Matisse, ao contrário de Kandinsky, alerta-nos para o facto de a expressão pictórica transcender a mera associação exclusiva da figuração com a fisionomia do objecto figurado. Segundo o artista, a expressão “est dans toute la disposition de mon tableau: la place qu’occupent les corps, les vides qui sont autour d’eux, les proportions, tout cela y a sa part”³⁶. Havendo nexos de acoplamento entre composição e expressão pictóricas, a própria materialidade da superfície de inscrição vai condicionar, ainda segundo Matisse, o acto de pintar e o seu valor estético-artístico³⁷. Facto esse que não é tido em conta, por exemplo, pelas teorias estéticas emotivistas, que relegam para um nível inferior a configuração sensível dos objectos pictóricos: “The important thing about a picture (...) is not how it is painted, but whether it provokes aesthetic emotion”, assim se pode ler na obra *Art*, de Clive Bell³⁸. O autor vai,

³⁵ Dewey, John, *Art as Experience*, *op. cit.*, p. 90.

³⁶ Matisse, Henri, *Écrits et propos sur l’art*, Texte, Notes et Index établis par Dominique Fourcade, Paris: Hermann, 2005, p. 42.

³⁷ *Ibidem*, p. 43.

³⁸ Bell, Clive, *Art*, London: Chatto & Windus, 1949, p. 45.

ainda, mais longe nas suas considerações, quando afirma o seguinte: “Even to copy a picture one needs, not to see as a trained observer, but to feel as an artist. To make the spectator feel, it seems that the creator must feel too”³⁹. Uma vez mais, é em plena analogia com os nexos de empatia que a transmissão dos sentimentos artísticos é gizada e sobrevalorizada perante a sensibilidade e as dimensões sensíveis do médium artístico.

3.6. Individualidade e construção discursiva

3.6.1. A questão ecfrástica

O que implica falar de uma imagem? Ou, ainda melhor: como pode um médium descrever as vivências dadas por outro médium?

Por vezes, a impossibilidade de uma obra de arte ser definida a partir de um único conteúdo psíquico leva-nos a encontrar, na expressividade, as suas propriedades singulares. O termo “expressivo” remete-nos não, somente, à singularidade das formas imagéticas artísticas, mas, paralelamente – visto que é um termo –, aos obstáculos semânticos traçados pelas insuficiências simbólicas do discurso. Tais limites tendem a ser uma preocupação anunciada pelo próprio criador. Atente-se, por exemplo, na forma lapidar com que o artista dadaísta Kurt Schwitters resume essa preocupação: “Cada linha, cor, forma, tem uma expressão singular. Cada combinação de linhas, cores, formas tem uma expressão singular. A expressão pode ser dada apenas a uma estrutura particular – não pode ser traduzida. A expressão de uma imagem não pode ser vertida em palavras, da mesma maneira que a expressão de uma palavra, como, por exemplo, a palavra ‘e’ (*und*), não pode ser pintada”⁴⁰. É certo que não há nenhum médium puro, desprovido de determinações impostas por outro médium. Mas, com a individualidade expressiva da imagem como obra de arte, coloca-se a questão da elevação das suas qualidades vivenciadas a formas de descrição.

³⁹ *Ibidem*, p. 61.

⁴⁰ Schwitters, Kurt, “Merz”, *Der Ararat: Glossen, Skizzen und Notizen zur neuen Kunst*, 2, 1 (1921), pp. 3-9, p. 5.

Além disso, também é certo que, na relação entre percepção e descrição, se desenha uma espécie de índole impositiva desta última, ou, como nos diz Michael Baxandall, “an extended description of a painting is committed by the structure of language to be a progressive violation of the pattern of perceiving a painting”⁴¹.

Torna-se evidente que os argumentos das teorias emotivistas desembocam quase sempre na tese da incomensurabilidade entre descrição e expressão, mais precisamente no que concerne à articulação da linguagem com o conteúdo das emoções. A esse respeito diz-nos Collingwood que a descrição tende para uma “generalização”, cuja natureza inviabiliza o carácter único da expressão. Se a expressão transporta uma “individualização”, como defende o autor, é porque por intermédio dela se particulariza uma emoção específica⁴². Collingwood transfere o domínio das emoções primárias para o domínio das emoções artísticas, deixando, assim, de subsistir qualquer diferença entre ambos. No entanto, a linguagem da descrição não se refere aqui à percepção do rosto do nosso interlocutor, mas, antes, à percepção que temos da obra. Algumas diferenças são óbvias: a primeira forma de percepção é acompanhada pela percepção do nosso interlocutor – isto é, trata-se de uma *alter*-percepção –, enquanto a segunda forma de percepção está centrada em si mesma; a primeira favorece a identificação, podendo conduzir a uma empatia emocional gerada pela tristeza ou alegria do nosso interlocutor; a segunda potencia a imaginação, já que a obra de arte dá-se à observação do espectador na condição de *objecto para a percepção*. Os objectos para a percepção distinguem-se dos *objectos da percepção*, na medida em que, ao não pressuporem uma *alter*-percepção e requererem um campo de observação individualizado, apelam a uma articulação propriamente estética, que tanto pode ser suscitada pela produção artística como, por exemplo, pelas indústrias do *design*, do entretenimento e da publicidade.⁴³

⁴¹ Baxandall, Max, “The Language of Art History”, *New Literary History*, 10, 3 (1979) Anniversary Issue: I, Spring, pp. 453-465, p. 460.

⁴² Collingwood, R. G., *The Principles of Art*, *op. cit.*, p. 112.

⁴³ É óbvio que, nas chamadas “artes do palco”, não se verifica uma total suspensão da *alter*-per-

Formulemos, agora, o conteúdo semântico da questão ecfástica. Por “questão ecfástica” entende-se o momento específico em que um conteúdo sensível pictórico é sujeito à articulação das estruturas discursivas da linguagem. Há, nesse sentido, uma transformação – ecfástica – que vai permitir o desabrochar da descrição. Trazer à expressão discursiva um conteúdo sensível não-linguístico é uma operação clássica da *ekphrasis*. Num primeiro sentido – no que se refere ao domínio da imagem –, pode-se vislumbrar, nas descrições ecfásticas, uma resposta à necessidade de colmatar as discrepâncias cognitivas entre dois médiuns distintos, entre formas imagéticas e formas discursivas. Opor a *ekphrasis* à interpretação, tal como sugere David Carrier, impede-nos de ver a complementaridade que se gera entre ambas. A distinção operada por Carrier é bastante rígida, porque obedece, como ele próprio salienta, a uma separação traçada por dois “termos técnicos contrastantes”⁴⁴; separação essa que parece ainda radicar nas dicotomias tradicionais da linguística. O primado do carácter proposicional da linguagem sobre os processos de percepção implicados nos actos discursivos tende a impedir a inclusão activa dos processos expressivos na articulação de sentidos mediados linguisticamente.

Embora os trabalhos de Karl Bühler, assim como os de Roman Jakobson, tenham acentuado a função expressiva (*Ausdrucksfunktion*) da linguagem, o primado saussureano da *langue* sobre a *parole* acabou por redundar numa concepção semiótica dos signos linguísticos que interpreta as dimensões sensíveis destes últimos como não constituintes das lógicas do discurso; e essa parece ser uma das razões para o desencontro da linguagem com a percepção. A mesma tendência manifesta-se na leitura da função ex-

cepção, uma vez que a interacção sensorial entre artista e espectador é difícil de anular. Poder-se-á ver nisso – no facto de esses objectos artísticos performativos serem penetrados por uma percepção recíproca –, um fundamento para a importância que a dimensão estética do *campo de observação individualizado* assume em cada arte do palco. Seja na arte teatral, seja na arte coreográfica, há uma distinção material entre artista e espectador, imposta pelo palco, da mesma maneira que, em certas configurações imagéticas, a moldura impõe uma diferenciação física do espaço da superfície pictórica perante o espaço circundante.

⁴⁴ Carrier, David, “Ekphrasis and Interpretation: Two Modes of Art History Writing”, *British Journal of Aesthetics*, 27, 1 (1987) Winter, pp. 20-31, p. 20.

pressiva a partir, somente, do conteúdo informativo de certas enunciações discursivas – formas de agradecimento, alusão a estados psicológicos individuais, descrição de eventos emotivos, etc. Assim como não há conteúdos discursivos puramente proposicionais, desprendidos de vínculos expressivos – sejam eles, por exemplo, os das ciências apoiadas na lógica dedutiva –, também não há descrições exegéticas de um objecto de arte desprovidas de qualquer dimensão efrástica. Como Carrier refere, a *ekphrasis* pode ser definida como uma “verbal recreation of a painting”⁴⁵. Porém, compete perguntar, o que seria da interpretação (*visão categorial*) se não houvesse tal recriação (*visão atmosférica*), se os traços sensíveis e expressivos da imagem não fossem, de algum modo, transformados em discurso.

É óbvio que a visão atmosférica tendeu a ser remetida para segundo plano. A preocupação de uma articulação transparente entre visualização e verbalização – típica dos críticos de arte de setecentos – leva, por exemplo, Denis Diderot à formulação seguinte: “Dans la description d’un tableau, j’indique d’abord le sujet; je passe au principal personnage, de la aux personnages subordonnés dans le meme groupe; aux groupes lies avec le premier, me laissant conduire par leur enchainement; aux expressions, aux caracteres, aux draperies, au colors, a la distribution des ombres et des lumieres, aux accessoires, enfin a l’impression de l’ensemble. Si je suis un autre ordre, c’est que ma description est mal faite, ou le tableau mal ordonné”⁴⁶. Atendendo ao primado da configuração semântica do objecto da imagem (o referente pictórico), Diderot intenta subordinar, de forma hierárquica, as linhas imagéticas às linhas gramaticais do discurso, remetendo a *impression de l’ensemble* para uma posição efrástica inferior. A construção de uma linguagem que obedeça a uma *referencialidade individual* – isto é, que consiga recriar a atmosfera singular da obra de arte –, mesmo quando se refere ao seu enquadramento dentro de um universo de

⁴⁵ *Ibidem*, p. 20.

⁴⁶ Diderot, Denis, *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l’Architecture et la poésie*, In: Oeuvres Complètes, IV, 1^{re} Partie, Paris: A. Belin, 1918, pp. 529-567, p. 545.

obras (estilo), evidencia, simultaneamente, uma auto-regeneração do discurso e das suas estruturas referenciais. Ao contrário da *referencialidade universal*, requer a referencialidade individual uma maior participação da percepção nas simbolizações discursivas. O mesmo é dizer: a consciência que acompanha a percepção sobre-põe-se ao carácter mais abstracto dos conceitos, das generalizações, do discurso.

3.6.2. A resposta metafórica

Tomando como princípio basilar a ideia de que não há uma tradução literal de um conteúdo pictórico artístico para um conteúdo discursivo, a questão ecfrástica implica, aqui, a natureza da resposta que possa ser dada pela linguagem. Os atributos expressivos mediante os quais a linguagem se refere à obra de arte – muitos deles alusivos a estados afectivos – mostram-nos a impossibilidade de a comunicação ter acesso directo às informações articuladas pela percepção. Como se pode depreender da teoria de Niklas Luhmann, tal impossibilidade caracteriza a arte como sistema social, estando, por sua vez, a distinção sistémica entre consciência e comunicação incorporada já no próprio objecto artístico⁴⁷. Embora a concepção de “distinção sistémica” seja, em todas as suas extensões teóricas, assaz questionável, o que importa reter do pensamento luhmanniano é a negação de uma total subordinação da percepção às estruturas e processos comunicacionais.

Quando a palavra se dirige à obra de arte pictural, há, porventura, um certo “mutismo” que se quebra e cuja natureza, se quiser-

⁴⁷ Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995, pp. 13-91. Aqui, convém salvaguardar a especificidade do conceito luhmanniano de “comunicação”, que, referido ao sistema social da arte, se distingue da “comunicação sobre arte” (*Kommunikation über Kunst*). A “comunicação por meio da arte” (*Kommunikation durch Kunst*) pode, de uma maneira geral, ser entendida como uma forma distinta de articular a relação entre percepção e comunicação, sendo o resultado dessa relação aquilo que é comunicado por intermédio da arte. Trata-se de uma tentativa, ainda que vã, de elevar a comunicação ao estatuto de percepção. Como a comunicação não *percepção* nem a percepção *comunica* – tal é a fórmula luhmanniana –, o conteúdo daquilo que é comunicado pela arte revela a encenação de um *als ob*, isto é, “como se” entre percepção e comunicação houvesse uma fusão. *Ibidem*, pp. 36-42.

mos utilizar a linguagem derridiana, transporta uma imensa “virtualidade discursiva”⁴⁸. Contudo, tudo aquilo que se dá à palavra nem sempre se deixa submeter a uma categorização proposicional – o expressivo também assinala as linhas de separação e as linhas de intercessão simbólicas de duas formas de mediação distintas.

Podemos interrogar-nos sobre as razões que nos levam a utilizar tonalidades afectivas e predicados antropomórficos para descrever as nossas experiências imagéticas. Por que é que nos referimos a determinadas obras por intermédio de uma adjetivação que, normalmente, utilizamos para categorizar o carácter ou o estado psíquico de um ser humano? Há, em rigor, um enorme intervalo entre essas descrições apoiadas em atributos emotivos e aquilo que as possa directamente ligar a estados psíquicos afectivos. Uma coisa não implica a outra. Se se adoptar o pressuposto de uma “referencialidade implícita”, então será perfeitamente natural conjecturar uma relação causal entre o teor emotivo das descrições e os seus possíveis correlatos psíquicos. Nada nos leva a crer, porém, que as descrições de uma obra de arte desfrutem da mesma natureza referencial das da expressão facial dos nossos interlocutores. Os predicados emotivos não se prestam, exclusivamente, à identificação de estados afectivos correspondentes; eles prestam-se, igualmente, à construção e articulação de enunciados metafóricos, como se verifica, de forma clara, na linguagem poética. Na comunicação sobre arte, o emprego de tais predicados justifica-se, acima de tudo, pela sua *natureza referencial metafórica*.

No vasto campo das experiências extra-imagéticas, as insuficiências linguísticas observáveis, por exemplo, na comunicação e interpretação de estados afectivos e vivências marcadas por emoções intensas, propiciam já certas respostas metafóricas que lhes visam dar expressão. O uso de articulações metafóricas não tende, meramente, a colmatar as insuficiências discursivas na transmissão de experiências afectivas, como, também, condiciona a própria natureza

⁴⁸ Derrida, Jacques, “The spatial arts: an interview with Jacques Derrida”, In: *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*, Edited by P. Brunette and D. Wills, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 9-32, p. 13.

dos estados psicológicos nelas envolvidos. Ao nível das experiências imagéticas, idênticas carências podem ser sentidas com o despontar do abstraccionismo na arte. Autores como Richard Wollheim crêem que a relevância da metáfora nos estudos sobre as artes visuais tem que ver, em parte, com o “declínio da figuração”⁴⁹, surgindo, assim, a metáfora como a melhor tentativa de dar resposta aos novos processos de significação artísticos. No entanto, Wollheim refere-se à metáfora nas artes visuais fazendo uso da distinção entre “metáforas verbais” e “metáforas visuais”. A aplicação do metafórico ao pictórico seria, segundo o autor de *Painting as Art*, uma importação puramente linguística. Ultrapassados os limites denotativos da figuração, uma pintura de uma flama, por exemplo, poderia ter um significado metafórico idêntico ao do célebre verso camoniano “amor é fogo que arde sem se ver”. O mesmo se verificaria no caso de uma ambivalência figurativa denotacional nutrida por uma total transgressão do convencionalismo figurativo, como nos sugerem as representações imagéticas que, suportadas por uma iconicidade oximórfica, agrupam elementos incompatíveis entre si.

Quando nos referimos à metáfora, não estamos a partir da distinção sugerida por Wollheim. A metáfora, operando uma espécie de retorno às formas de simbolização primárias, parece possibilitar essa relação (de descrição) entre médiuns distintos.⁵⁰ Uma

⁴⁹ Wollheim, Richard, “Metaphor and Painting”, In: *Knowledge and Language: Metaphor and knowledge*, Vol. 3, Edited by F. R. Ankersmit and J. J. A. Mooij, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1993, pp. 113-125, p. 113.

⁵⁰ Da vasta literatura dedicada ao estudo da metáfora redonda quase sempre a ideia de que as construções metafóricas são essencialmente marcadas por uma *função substitutiva*. Aqui não se aplica a concepção substitucionista da metáfora, uma vez que não se trata de descrever, de forma ornamental, uma entidade por intermédio de uma outra, nem tão-pouco de utilizar recursos estilísticos para traduzir um conteúdo significativo pré-existente à articulação metafórica. Antes se trata de, por intermédio da articulação metafórica do discurso, ser gerado um universo de comunicação que vai ao encontro do próprio valor individual da obra de arte e que se mostra capaz de construir referências para a sua percepção. Ao contrário da concepção substitucionista, que reduz as informações do *termo-substituto* ao significado intencional do *termo-substituído*, as descrições ecrásticas da arte tendem a dar relevo às informações expressivas inscritas pela metáfora; e essa inscrição só é, também, possível graças à atmosfera sensível que é recriada pelos signos do discurso. O que nos leva a dizer: a configuração criativa do discurso impõe-se sobre a sua pregnância semântica.

das formas de intercomplementaridade entre linguagem, percepção e expressividade pode ser encontrada nas articulações metafóricas. Poder-se-á falar, aqui, de um *reencontro expressivo*, ou seja, a possibilidade de a nossa experiência sensorial ser mediada metaforicamente potencia uma articulação *sui generis* da linguagem com a percepção. Enquanto possibilidade de enunciação, a metáfora adquire, por meio da recriação de configurações estéticas e da sua apreciação, um estatuto verdadeiramente estruturante: trata-se do estatuto alusivo à reinvenção dos vínculos semióticos da percepção com a imaginação. Uma possibilidade que, segundo Susanne Langer, está já presente na natureza peculiar das formas metafóricas, nomeadamente na sua capacidade de suprimir os limites conceptuais inerentes às construções das formas discursivas convencionais⁵¹. Ao incrementarem o fluxo das informações sensoriais – porque inviabilizam, por assim dizer, uma total censura imposta pelo carácter e os níveis da abstracção –, as enunciações metafóricas contribuem, paralelamente, para a efectivação da virtualidade semiótica da obra de arte.

Além do exposto, as vivências resultantes da impossibilidade de reduzir, integralmente, os eventos da experiência às estruturas das descrições tendem a aumentar o espectro afectivo desses eventos. Que esse incremento de afecção contribua, em parte, como motor de selecção, diferenciação e retenção dos eventos atinentes ao nosso universo de experiências, isso só vem reforçar a já mencionada ideia de que a expressividade, dada a sua opacidade semiótica, favorece a criação de um campo perceptual individualizado.

Em suma, as descrições suportadas pela metáfora não implicam uma simples transposição das vivências imagéticas para a esfera da articulação discursiva. Pelo contrário, tais descrições são condições necessárias para a formação de um espaço semiótico multimodal em que seja exequível e imaginável a intermutabilidade de dois (ou mais) médiuns distintos. Daí que a expressividade da descrição não seja um espelho transparente da expressividade da ima-

⁵¹ Langer, Susanne, *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*, London: Routledge & Kegan Paul, 1957, pp. 23-24.

gem. O que por intermédio das duas se concebe é, antes de tudo, a correlação de duas formas de articulação simbólicas, cujo ponto de contacto radica, precisamente, nas suas fundações expressivas. Segundo Arnold Gehlen, a arte pictural moderna – principalmente a partir do “subjectivismo” introduzido pelo impressionismo – sujeitou-se ao comentário (*kommentarbedürftig*)⁵². Os comentários, que tanto atravessam as dimensões “ópticas” como as dimensões “retóricas” da obra de arte, são “parte integrante da própria arte moderna”⁵³. Resta, contudo, acrescentar às afirmações de Gehlen a formulação seguinte: o comentário não serve, apenas, as novas exigências estéticas da arte; os elementos simbólicos das formas discursivas dão-se à sua auto-observação mediante a recriação de conteúdos estruturados por outras formas de mediação – recriação essa que, atravessando toda a história da arte, precede a arte moderna.

⁵² Gehlen, Arnold, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, 2. Aufl., Frankfurt am Main/Bonn: Athenäum Verlag, 1965, p. 59.

⁵³ *Ibidem*, p. 54.

ATMOSFÉRICO E FISIOGNÓMICO

Mostra-nos a nossa experiência quotidiana do mundo que a atenção votada a certos objectos e eventos físicos raramente é desprovida de “primeiras impressões”, cujas propriedades nos podem sugerir ora uma maior disponibilidade psíquica para retê-los dentro do nosso campo de observação ou, pelo contrário, um total desinteresse (ou mesmo aversão) cognitivo pelas suas qualidades sensíveis. Ter a primeira impressão de algo nem sempre implica, pois, *dar tempo* ao seu conhecimento. Outras situações há em que a primeira permanece como última impressão, parecendo indiciar um lapso temporal cognitivo entre observador e observado. Não raras vezes, delas dizemos que foram “violentas”, apesar de poderem ter sido emocionalmente gratificantes, como nos casos de empatia amorosa.

O que esses factos da e na vida da percepção nos revelam é, antes de tudo, a função activa da sensibilidade nos processos de selecção de possibilidades de sentido. Mas, indo um pouco mais longe, a isso se pode acrescentar a ideia de que esses factos, essas impressões, também operam como potenciadores das dimensões sensíveis com que enriquecemos os fenómenos da percepção. Facilmente este último ponto se deixa associar aos fenómenos estético-artísticos – e por várias razões. Uma delas – talvez a mais significativa – reside no princípio geral de a arte, enquanto forma simbólica, preservar os seus impulsos de autonomia graças a uma constante revitalização da sensibilidade. Os estilos artísticos transportam, nesse aspecto, autênticas propostas de auscultação e redefinição do sensível que a arte deve emprestar aos seus objectos. Independentemente da profusão de estilos, a arte moderna encetou

um percurso estético que pode ser descrito, a um tempo, como *expansão* e *deslocação* da sensibilidade. “Expansão” relativamente ao campo da percepção, que se revela cada vez mais dilatado, dado a obra de arte se oferecer como imanência sensível e ser susceptível de uma pregnância de sentido polissémica. “Deslocação” porque com a expansão da esfera da sensibilidade deixa de ser possível pensar a *aísthesis* apenas a partir dos eixos gravitacionais da obra de arte, bem como dos limites categoriais de uma contemplação orientada pelo belo. Resumindo os dois movimentos: a experiência perceptiva mediada pela obra promove uma verdadeira disseminação do espectro estético, remetendo-o não só à observação dos fenómenos da natureza – um dos horizontes intra-artísticos da estética clássica –, como, similarmente, aos fenómenos mais elementares da vida quotidiana, psíquicos e sociais.

Reconhecer os nexos de tensão entre sensibilidade e conhecimento, entre acontecimento perceptivo e discernimento cognitivo, é, pois, um acto que trespassa a actividade artística moderna, bem como a sua própria análise teórica. A *aísthesis* vê-se, assim, confrontada com a natureza contrastante e individuante do mundo sensível, desligando-se, cada vez mais, da convergência comumente imposta entre as esferas da sensibilidade e as da moralidade. Por via dessa tensão, do repto lançado à percepção redundante, igualmente, a configuração da obra de arte mediante articuladores de sentido que se opõem radicalmente aos dos fenómenos estáveis da nossa percepção quotidiana. Mas, a evidência desse facto não implica pressupor que a apreensão estético-artística suprime, totalmente, a apreensão sensível da percepção, já que a primeira se afigura como expansão e transformação operativas da segunda. A arte moderna, ao impor, gradualmente, um primado da sensibilidade sobre a imaginação – a ponto de esta última ser elevada à condição de *imaginação sensível* –, confere uma nova vida às operações de sentido alicerçadas na percepção. Se a imaginação teve como seu correlato expressivo artístico a ficção, já a sensibilidade vem requerer da obra de arte a expansão das vivências sensoriais. Contudo, tal primado não se verifica apenas no campo perceptual. Há, no campo comunicacional da esfera artística, nomeadamente ao nível

das descrições sobre a obra de arte, um uso da imaginação ao serviço da recriação da esfera individualizada da sensibilidade. A *imaginatio* tende a servir o *perceptum*, quando se efectiva o deslocamento da imaginação fictiva para a imaginação descritiva.

Todavia, por acuidade teórica, é mister afirmar que a depreensão da emancipação da sensibilidade passa pelo reconhecimento das possibilidades semióticas do significante. É, precisamente, a descoberta dessas possibilidades que põe em jogo as modalidades perceptuais que antecedem o binómio “significante-significado”. Reservamos, por isso, a expressão *proto-semióticos* para especializar os processos dos quais fazem parte tais modalidades – que, ao nível da *semiosis*, podem ser compreendidas como formas primárias que antecedem o modelo de substituição aplicado, em geral, pela semiótica de inspiração saussureana à teoria dos signos.

4.1. Percepção e bipolarização

Da arte moderna herdámos a concepção de um primado estético do significante sobre o significado; herança árdua para a reflexão teórica, uma vez que os processos semióticos concernentes ao representacionalismo estético tinham como principal ponto de partida uma linear articulação de ambos e, em muitos casos, uma total submissão do primeiro ao segundo. Mas, se, ao nível das categorias da representação, o equilíbrio funcional dos dois não suscitou grande questionamento teórico, já tal não parece suceder com o “desequilíbrio” fomentado pelo primado do significante. A configuração do significante põe em jogo a natureza configuradora da sensibilidade. Daí que a raiz da inquirição surja, justamente, quando nos interrogamos sobre as potencialidades da vida perceptiva que tornam esse primado exequível.

Atribuir ao objecto artístico a capacidade estética de gerar eixos de sentido sem hipotecar a sua materialidade individual, pressupõe, antes de tudo, desenhar-lhe uma esfera íntima, uma vida própria. Além disso, a relevância do significante não traz, somente, à expressão a individualidade do objecto artístico. Paralelamente,

é a vida perceptiva do sujeito que, emancipado da função de intérprete do significado do objecto, desponta com uma maior autonomia psíquica ante os jogos comunicacionais que se estabelecem em torno da esfera artística. A mesma dupla individuação de obra e espectador pode ser inferida do discurso do artista moderno. Paul Cézanne, por exemplo, faz da autonomia psíquica do pintor e da autonomia material dos elementos pictóricos uma articulação permanente dentro dos processos de criação. Nestes, a dupla individuação é expressa por Cézanne da seguinte forma assertiva: “Quando pinto, não penso em nada, apenas vejo cores, que se organizam espontaneamente”¹. Criação e materialização artísticas servem, agora, a edificação da precedência estética do significante, a ponto de a intencionalidade autoral ser sacrificada em prol de uma imediaticidade sensível cuja ordem espontânea assegura a ligação entre agente criador e objecto criado.

Sem que tenhamos de sair da asserção de Cézanne – porque ela é assaz representativa dos caminhos trilhados pela pintura moderna e a arte em geral –, é-nos possível inferir da emancipação da sensibilidade artística uma visão alargada sobre o mundo da percepção. Tal como Cézanne nos seus processos de criação, também o espectador moderno se vê imerso nos objectos que contempla. Do ponto de vista da observação, esse facto vem sustentar e exemplificar a ideia de que as operações da percepção não podem ser reduzidas a meras articulações constativas por intermédio das quais o cognoscente toma consciência de uma entidade sensível. A coexistência de duas presenças distintas – a do sujeito e a do objecto – requer, sempre, um processo de diferenciação; mas, previamente à ocorrência desse processo, há um estágio perceptual – indexical, por assim dizer – que actualiza a co-presença sensível de cognoscente e cognoscível. É sabido que a consciência egológica depende, em parte, das relações de sentido mediadas por uma dicotomização entre cognoscente e cognoscível. O grau de diferenciação resultante da autonomia do eu perante o objecto alberga uma descon-

¹ Cézanne, Paul, In: *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Hrsg. Von Walter Hess, Hamburg: Rowohlt, 1956, pp. 16-21, p. 20.

tinuidade epistemológica entre ambos. Porém, na base dos processos de diferenciação – que redundam numa tomada de consciência cada vez maior por parte do *ego* –, existem níveis psíquicos reveladores de uma exígua bipolarização entre *ego* e *objecto*. Há, nesses casos da vida psíquica, formas vivenciais concrecentes que precedem e potenciam a descontinuidade traçada pela bipolarização.

A concepção de eixos teóricos que façam jus à relevância da sensibilidade e à sua emancipação ante as imposições sgnicas da representação encontra-se, por conseguinte, dependente de uma visão dos processos perceptuais que tenha em conta as suas propriedades semiósicas primárias (*proto-semiósicas*, na nossa acepção). Ao mesmo tempo que a linha de não-diferenciação entre sujeito e *objecto* é seguida, ganha forma a ideia de uma potencialidade individuante da sensibilidade, cujo reflexo mais imediato se vislumbra no mundo gerado pela obra artística.

4.2. Transparência e determinação

Um dos maiores contributos teórico-conceptuais para a edificação da vida emancipada da sensibilidade – e, por intermédio dela, da própria expressão estético-artística – está ligado à reflexão em torno do conceito de *fisiognómico*. Na sua fase inicial, a fisiognomia foi vista como uma ciência capaz de analisar e fixar, por intermédio de um vasto espectro de aparências físicas, a natureza psíquica dos indivíduos. Depressa a crença num essencialismo visual do carácter humano fez dela uma observação apoiada em formas imagéticas. A constituição de uma ciência fisiognómica foi o *objectivo* capital dos estudos empreendidos, no século dezoito, pelo teólogo suíço, Johann Caspar Lavater. Intentando transformar a investigação fisiognómica numa ciência exacta, baseada em leis causais, que a afastassem das explicações mitológicas clássicas, Lavater começará por opor o *fisiognómico* ao *patognómico*. No cerne da distinção por ele proposta, encontra-se a ideia de movimento. A ciência fisiognómica ocupar-se-ia das “interpretações de forças” (*Kraftdeutung*), dos sinais estáveis e invariáveis da energia espiritual

(note-se, a esse respeito, o nexa analógico entre “fisiognomia” e “fisionomia”, nomeadamente ao nível do carácter estático das manifestações sensíveis). Já a ciência patognómica teria como principal tarefa “interpretar as paixões”, os sinais dinâmicos e variáveis das afecções da alma². Se esta última projectava nas configurações faciais dinâmicas a expressão das paixões, já a primeira – a ciência fisiognómica – interpretava as configurações faciais estáticas como verdadeiras expressões do carácter. A análise fisiognómica é, nesse sentido, uma pretensa “caracterologia”, programada para trazer à expressão a fisiognomia nacional de certos povos.³

Ao nível da expressão autoral artística, uma *semiosis* caracterológica assenta no pressuposto de uma osmose identitária entre o signo sensível (imagem, por exemplo) e a esfera psíquica do criador desse signo – ou seja, o carácter *exposto* é o carácter *imposto*. Tal transparência signica não é sustentável sem uma concepção mimética da arte – a obra é *signum naturale*. Para Lavater, a arte pictural é, a um tempo, “Mutter und Tochter der Physiognomik”⁴. “Mãe” porque a picturalidade ostenta um amplo espectro epistemológico de modalidades visuais que permitem o reconhecimento de traços fisiognómicos; “filha” porque, com o desenvolvimento da ciência fisiognómica, há nela uma ressonância teórica dos estudos sobre a arte.

Convém constatar, porém, que a transparência signica lavateriana é atravessada por uma redução epistemológica do visual. Intentando uma purificação caracterológica do psiquismo humano, o teólogo suíço verá na “silhueta” o meio visual mais ajustado para o estudo do fisiognómico. O esquematismo silhuético opera uma redução visual na representação da figura humana, suspenso a sua dinâmica icónica expressiva. (Idêntica estratégia de redução visual pode ser encontrada em William Hogarth. Também

² Lavater, J. C., *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, Band 4, Leipzig: Verlag Heinrich Steiners und Compagnie, 1778, p. 39.

³ É nesse intento de traçar uma pretensa génese caracterológica nacional que Ernst Gombrich encontra a *physiognomical fallacy*. A falácia explica-se, segundo o teórico da arte, como “the myth that the system of signs, the style, is not a language but an utterance of the collective, in which a nation or age, speaks to us.” Gombrich, Ernst, “Art and Scholarship”, *College Art Journal*, Vol. 17, No. 4 (Summer, 1958), pp. 342-356, p. 349.

⁴ Lavater, J. C., *Physiognomische Fragmente, op. cit.*, Band 1, p. 70.

ele intentou, com a sua *line of beauty*, isolar, visualmente, a expressão autêntica do belo⁵.) A ausência de “movimento”, de “luz” ou “cor” faz da silhueta um instrumento indispensável para a observação do carácter⁶; e é por isso, precisamente, que a silhueta se consagra como uma forma eficaz de aceder à essência autêntica – porque visualmente imutável – do psiquismo humano. A repercussão dessas pretensões inscreveu-se em várias manifestações estéticas. Nalgumas obras cinematográficas, principalmente naquelas em que a narrativa é construída segundo o par dicotómico *herói-vilão*, persiste uma concordância excessivamente caracterológica do retrato psicológico das personagens com a sua moldura física – o vilão não pratica, apenas, actos malévolos; ele tem de “parecer” maléfico. Essa ideia encontra-se já expressa na *aísthesis moralis* da ciência fisiognómica lavateriana: “Je moralisch besser, desto schöner. Je moralisch schlimmer, desto häßlicher.”⁷ A estética lavateriana contém, nessa exacta medida, dois correlatos morais centrais: o belo é a expressão da virtude; o feio é a expressão do vício.

É, ainda, recorrendo às formas cinematográficas que podemos encontrar uma nova extensão da pretensa correspondência caracterológica do fisiognómico. Para Béla Balázs, a máquina cinematográfica é aquele meio que, pela primeira vez, consegue redescobrir a natureza fisiognómica das entidades animadas e inanimadas. Principalmente estas últimas conquistam um “rosto” que ainda não possuíam. (Tendo sido aluno de Georg Simmel, não é, por isso, de estranhar a ênfase que o autor confere ao rosto e à paisagem; tanto um quanto o outro são elementos provenientes da análise fisiognómica efectuada por Simmel, que tem o conceito de *Stimmung* como seu eixo central.) Induzido pela técnica do *close-up*, Balázs, ao eleger o rosto humano como o verdadeiro agente da configuração cinematográfica, reduz o fisiognómico a um *microfisiognómico*. A estratégia de redução visual presente na supremacia das formas silhuéticas nas investigações lavaterianas ganha, aqui, com os mecanismos de foca-

⁵ Hogarth, William, *The Analysis of Beauty*, Edited with an Introduction and Notes by Ronald Paulson, New Haven & London: Yale University Press, 1997.

⁶ Lavater, J. C., *Physiognomische Fragmente, op.cit.*, Band 2, p. 108.

⁷ Lavater, J. C., *Physiognomische Fragmente, op.cit.*, Band 1, p. 183.

gem da máquina, um novo fôlego caracterológico. Mas, as afinidades com a ciência fisiognômica lavateriana não cessam nesse ponto da redução visual. Similarmente ao uso que Lavater faz da pintura, também Balázs propõe que os conteúdos visuais das imagens cinematográficas sejam utilizados para a edificação de uma ciência – comparativa – que se ocupe da investigação dos traços gerais da expressão facial. Embora reconheça a dificuldade de se apurar uma correspondência exacta entre rostidade e nacionalidade⁸, o autor não deixará de declarar que “one of the tasks of the film is to show us, by means of ‘microphysiognomics,’ how much of what is in our faces is our own and how much of it is the common property of our family, nation or class.”⁹ A crítica de Gombrich da *falácia fisiognômica* aplica-se, de forma assertiva, às aspirações ideológicas de Balázs, muito embora as implicações do legado do teórico húngaro não devam ser unicamente vistas sob o prisma de um nacionalismo icônico.

A ciência fisiognômica pretende, pois, ultrapassar o *hiatus* semiótico entre significante e significado, fundado pela arbitrariedade impregnada na sua articulação; intenção essa, porém, que se distancia liminarmente do caminho filosófico encetado pela Modernidade. Coube à estética moderna estabelecer fundamentos teóricos válidos para a premissa de que as vivências sensíveis de cada indivíduo se diferenciam das suas inscrições em formas de mediação artificiais, isto é, extrapsíquicas. Da diferença introduzida entre percepção e expressão, consciência e comunicação, redundando a ideia de “intraduzibilidade psíquica”, que nos sugere a impossibilidade de o *facto da percepção* ser reduzido ao *facto da comunicação*. Tal distinção pode ser já encontrada na crítica assertiva de Georg Wilhelm Hegel às pretensões da pseudo-ciência fisiognômica. Rejeitando as teorias da mente expressivistas, Hegel designa o objecto da ciência fisiognômica como totes *Ding*¹⁰, já que este nada pode revelar da consciência de cada indivíduo. Pelo con-

⁸ Balázs, Béla, *Theory of the Film. Character and growth of a new art*, London: Dennis Dobson, 1931, p. 81.

⁹ *Ibidem*, p. 83.

¹⁰ Hegel, G. W. F., *Phänomenologie des Geistes*, 2. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989, p. 129.

trário, as aparências físicas – aquilo a que os defensores da pseudo-ciência querem chamar de “traços” do carácter – têm uma natureza puramente deceptiva. Além disso – e ainda graças aos princípios da estética moderna –, ganhou, igualmente, forma um conceito de comunicação pelo qual nos é possível compreender a crescente autonomização das múltiplas esferas da sociedade. Este último aspecto mostra-nos que a estética está longe de ser apenas uma compreensão teórico-conceptual das manifestações artísticas. Ela constitui, também, um ponto de observação central dos elementos e estruturas auto-referenciais que dão forma às operações da comunicação. Com efeito, o substrato ideológico presente nas aspirações da fisiognomia como ciência empírica justifica-se, em parte, pela tentativa de debelar a intraduzibilidade psíquica de cada indivíduo, bem como pela imposição de um conector identitário – isto é, não-diferencial – entre consciência e expressão. É, similarmente, dessa maneira que o lapso semiósico na articulação do significante com o significado deixa de poder ser inscrito nas operações mediadas pelo sentido; estas, pelo contrário, são substancializadas (o mesmo é dizer: naturalizadas) pelo ideológico.

4.3. Opacidade e indeterminação

A evolução semântica do conceito de “fisiognómico” mostra-nos, por conseguinte, num primeiro momento, um estádio ideológico, em que a picturalidade figurativa está ao serviço de uma retórica caracterológica – em muitos casos, retórica eugénica –, e, num segundo momento, um estádio propriamente estético, alicerçado na autonomia das formas pictóricas artísticas. Genericamente, a ambiguidade semântico-teórica do fisiognómico justifica-se pelo facto de a percepção ser concebida sem as operações semiósicas diferenciadas, que, potencialmente, podem redundar na distinção categorial entre significante e significado.

A “indistinção” referente à opacidade semiósica do fisiognómico é entendida, por muitos teóricos, como um fenómeno cognitivo regressivo. Insistindo na crítica da *falácia fisiognómica*,

Gombrich, por exemplo, vê no fisiognómico uma “regressão”, que se opõe a uma “compreensão” diferenciada da obra de arte. Apesar de reconhecer que o mundo artístico tem, paralelamente, por função mostrar os caminhos da regressão (indistinção), num mundo cada vez mais especializado, Gombrich não defende uma primazia do fisiognómico na esfera estético-artística. Pelo contrário, como atestam as suas palavras: “The physiognomic approach may lead to the suicide of criticism”¹¹. Em parte, a preocupação de Gombrich não deixa de ser legítima. A transposição discursiva do fisiognómico esteve, desde sempre, associada a descrições sobre a obra de arte que tendiam a fazer desta um mero receptáculo de inscrições etnográficas e comparativas, a ponto de a sua relevância estética ser inteiramente remetida aos processos de identificação colectivos.

Uma concepção positiva da opacidade semiótica da percepção pode ser encontrada em Heinz Werner e Ernst Cassirer. Embora tivesse sido aluno de Theodor Lipps, Werner não vai seguir a sua teoria proposta sobre as qualidades estéticas dos objectos artísticos. A teoria da “*physiognomische Wahrnehmung*” de Werner distingue-se, de forma inequívoca, da teoria da “*Einfühlung*” de Lipps. O conceito de *Einfühlung* pressupõe um processo de externalização subjectivo, cujo resultado imediato é a polarização embutida nas relações do cognoscente com o cognoscível. A ideia de projecção, abrangida por esse processo, conduz a uma visão das modalidades da percepção fisiognómica como verdadeiras deformações de um pretenso carácter, originário e puro – isto é, não-fisiognómico –, das operações perceptivas. O antropomorfismo seria, nesse sentido exclusivo, uma mera distorção fisiognómica. Um dos traços distintivos da proposta de Werner reside, justamente, em não tomar como ponto de partida apenas as operações de projecção psíquicas presentes no âmago teórico da aproximação empática. Com a despsicologização da sensibilidade pretende Werner mostrar que a percepção fisiognómica não se funda meramente sob uma base emotiva, mas, sim, sob as qualidades primárias da expe-

¹¹ Gombrich, Ernst, “On Physiognomic Perception”, *Daedalus*, Vol. 89, No. 1, The Visual Arts Today (Winter, 1960), pp. 228-241, p. 237.

riência sensível. As qualidades fisiognômicas são, segundo essa acepção, “the most primitive perceptions of all”¹². Werner, ao resumir alguns dos estudos de Klaus Conrad referentes os fenômenos afásicos, dá-nos uma melhor compreensão da sua concepção: “perception is global first, in contradistinction to a later stage at which the parts become increasingly more articulated and integrated with respect to the whole. Furthermore, much of the initial perceptual quality is dynamic, ‘physiognomic’; feeling and perceiving are little differentiated, imagining and perceiving not clearly separated.”¹³ Tais propriedades arqui-indiferenciadas da percepção operam como afirmação do “todo” ante os seus elementos contrastantes, que, para Werner, resultam, quase sempre, de um esvaziamento gradual das esferas do sensível.

Cassirer, tal como Werner, não interpreta o fisiognômico simplesmente como regressão, mas, antes, como o ponto de partida por meio do qual as vivências da percepção começam por ser articuladas¹⁴. Trata-se, aqui, de um *impulso configurador* que antecede as elaborações mais categoriais dos mecanismos perceptuais. Cassirer mostra-nos que os processos proto-semióticos da percepção são indispensáveis para a constituição do sentido nas diversas esferas psíquicas e socioculturais do ser humano. Numa das suas exemplificações teóricas mais célebres – a “linha ornamental”, introduzida para servir de apoio à apresentação e clarificação do conceito de *symbolische Prägnanz* –, o filósofo adjectiva os processos perceptuais primários

¹² Werner, Heinz, “On physiognomic modes of perception and their experimental investigation”, In: *Developmental processes: Heinz Werner’s selected writings*, Volume 1, General theory and perceptual experience, Edited by S. S. Barten & M. R. Franklin, New York: International Universities Press, 1978, pp. 149–167, p. 149.

¹³ Werner, Heinz, “Microgenesis and Aphasia”, *The Journal of Abnormal and Social Psychology*, Vol. 52(3), May 1956, pp. 347–353, p. 347.

¹⁴ Cassirer, Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen*, Dritter Teil: *Phänomenologie der Erkenntnis*, op. cit., p. 95. É pela mesma linha teórica traçada por Cassirer e Werner que Rudolf Arnheim justifica a relevância estética das modalidades fisiognômicas: “The priority of physiognomic properties should not come as a surprise. Our senses are not self-contained recording devices operating for their own sake. They have been developed by the organism as an aid in properly reacting to the environment, and the organism is primarily interested in the forces that are active around it – their place, strength, direction”. Arnheim, Rudolf, *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*, New version, expanded and rev., Berkley: University of California Press, 2004, p. 455.

de “fisiognómicos”. Antes de a linha ornamental activar na percepção modalidades de apreensão diferenciadas (mitológicas, religiosas, artísticas, científicas), há um nível, por assim dizer, pré-cognitivo, no qual se manifestam sensações indiscriminadas e, por isso mesmo, plenas de qualidades sensíveis e expressivas¹⁵. Apesar disso, o autor da *Philosophie der symbolischen Formen* não priva o fisiognómico da sua ambiguidade teórica, mostrando, quer nas suas reflexões seminais sobre o mito quer na sua obra póstuma sobre o totalitarismo de Estado¹⁶, as dimensões ideológicas que se geram em torno de modalidades de apreensão indiferenciadas.

A exploração de uma sensibilidade primária, penetrada pelas vivências da superfície dos objectos criados e desligada de eixos interpretativos absolutos, faz parte da base programática das formas artísticas vanguardistas. A criação artística modernista deixa-se caracterizar pela sua abertura ao indeterminado, visto que, privilegiando uma apreensão polissémica dos seus objectos, confronta a sensibilidade do espectador com elementos estéticos emergentes – isto é, que surgem desligados de uma teleologia estrutural da obra. É, também, no domínio artístico, que descobrimos uma especificidade do fisiognómico, a saber: os traços fisiognómicos opõem-se aos traços mnésicos das operações cognitivas. Tal como se depreende da *desfiguração* instituída pela pintura modernista, o robustecimento da sensibilidade ocorre, em larga medida, mediante a suspensão de uma apreensão estética mapeada pela memória. Ainda ao nível da observação da obra de arte, já o contrário vale como máxima: quanto maior o invólucro interpretativo, tanto menor a pregnância fisiognómica.

¹⁵ Cassirer, Ernst, *op. cit.*, p. 232-233. Por aqui se vê que, embora Cassirer utilize o exemplo de uma simples linha para demonstrar o conceito de “pregnância simbólica” – o que, à primeira vista, poderia sugerir mais um caso de redução visual caracterológica –, a intenção do filósofo é a de mostrar as várias possibilidades de sentido que se abrem à percepção. Pela sua natureza não-essencialista, a “linha ornamental” cassireriana distingue-se, assim, das “linhas silhuéticas” de Lavater e da “linha da beleza” de Hogarth. Sobre as várias articulações de sentido que atravessam a linha ornamental, *vide* Braga, Joaquim, *Die symbolische Prägnanz des Bildes*, *op. cit.*, pp. 113-126.

¹⁶ Cassirer, Ernst, *Vom Mythos des Staates*, Übers. von Franz Stoessel, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2002.

4.4. Acoplamentos atmosféricos

Enquanto a fisiognomia ideológica faz do “carácter” o seu conceito central, já a fisiognomia estético-artística, afastando-se da *átsthesis moralis*, privilegia o conceito de “atmosfera”. Tal mudança é significativa. Desde logo porque, ao nível teórico, o conceito de atmosfera vem favorecer uma melhor especificação do conceito de fisiognómico. Naquilo que representam para a pretensa objectivação do carácter humano, as silhuetas lavaterianas são já um sinal sintomático das dimensões atmosféricas geradas pelos processos fisiognómicos. A utilização das formas silhuéticas visa, nesse aspecto, enfraquecer a densidade das informações visuais e ultrapassar a impossibilidade de se apartar destas últimas traços caracterológicos inequívocos. Sendo a atmosfera um dos efeitos mais acentuados das modalidades da percepção fisiognómica, ela não se relaciona com os eventos sensíveis consoante uma função simbólica contrastiva, mas, inversamente, a partir de um nexo indexical. O atmosférico desempenha uma *dupla função perceptiva inclusiva*, em virtude de conferir aos objectos e eventos da percepção um campo de observação situado, ao mesmo tempo que contribui para a inserção do cognoscente dentro desse campo de observação. No entanto, a indiferenciação cognitiva resultante dos acoplamentos atmosféricos entre sujeito e objecto não encerra uma negação dos traços distintivos entre atmosferas. A atmosfera do evento x diferencia-se da atmosfera do evento y . É somente a esse nível de comparação que podemos afirmar, com alguma certeza, que as atmosferas formam traços mnésicos, que reentram, por sua vez, nos processos de individuação dos eventos sensíveis.

Logo, é por causa da edificação de um campo de observação, onde as experiências perceptuais são localizadas e articuladas e no qual os mecanismos de atenção se enlaçam, que os processos semióticos de selecção e retenção das informações sensoriais se tornam possíveis e inteligíveis.¹⁷ Tal edificação evidencia, desde logo,

¹⁷ Atmosferas resultantes de eventos (ou objectos) com uma grande carga afectiva podem inibir, de forma substancial, a estruturação de níveis de significação diferenciados e, por consequência, comprometer o despontar dos processos semióticos. Também não é por

um processo proto-semiósico. Embora as descrições expressivas sobre as impressões ambientais da nossa percepção nos levem a compreender o atmosférico como um estádio interpretativo subsequente – logo, meramente descritivo –, o que ocorre, porém, é a sua anteposição ao juízo interpretativo; anteposição essa marcada pela manifestação de qualidades sensíveis emergentes que nunca chegam a entrar, totalmente, na consciência do intérprete. (As técnicas geradoras de atmosferas publicitárias e propagandísticas exploram, de forma continuada, esses intervalos da consciência).

Porém, a qualificação do atmosférico como processo proto-semiósico ultrapassa a indexicalidade inicial de sujeito e objecto. É certo que os acoplamentos atmosféricos desencadeiam conexões espaço-temporais que envolvem o observador dentro de um determinado campo de observação. Apesar dessa imanência indexical, é propriedade do atmosférico conferir aos objectos e eventos dimensões sensíveis que transcendem a sua condição física, o seu *hic et nunc*. Defender essa concepção significa pressupor que o atmosférico potencia a expressão sensível¹⁸ dos objectos e eventos, confere-lhes uma cognoscibilidade excessiva – ou, nos termos de Mikel Dufrenne, incomensurável¹⁹ –, que transborda a sua própria materialidade. Os processos estético-artísticos acusam a existência do *objecto transbordante* gerado pela obra de arte. Sem uma conjuntura de descolamento do “aqui e agora” da obra, ao qual a sua superfície de inscrição está materialmente votada, dificilmente se incrementariam as bases fundamentais para os seus processos de simbolização.

mero acaso que a esses eventos estejam associadas expressões interjectivas – como, por exemplo, “Inacreditável!”, “Impensável!”, “Inexplicável!”. Por sua vez, a concordância de percepção e expressão – isto é, neste caso, a continuidade fisiognômica traçada entre sensibilidade e signo – incrementa, ainda mais, o grau de intraduzibilidade psíquico dos eventos.

¹⁸ Convém referir que, nesse aspecto, o “sensível” não exclui a existência de outras modalidades atmosféricas. Há atmosferas “mentais”, ou seja, desencadeadas por objectos do pensamento e da imaginação, que podem ser geradoras de ressonâncias e manifestações somáticas.

¹⁹ Dufrenne, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris: PUF, 1953.

4.5. Do imersivo no atmosférico

A emancipação do atmosférico passa pela sua potenciação como motivo pictórico – isto é, como objecto icónico central – e não como mero adorno figurativo. A pintura de paisagem foi, nesse sentido, um estádio relevante desse processo de individuação. Sob o ponto de vista conceptual, o conceito de “paisagem” é, essencialmente, uma construção da arte pictural. Há nele, como em muitas formas pictóricas, uma evolução relevante que tem como ponto-chave a emancipação do “fundo” ante a “figura”; emancipação essa que, ao mesmo tempo, assinala um certo primado da expressão sobre a representação. Veja-se, por exemplo, a picturalidade paisagística de William Turner. O gesto artístico de Turner oferece-nos, de forma exemplar, a ampliação do atmosférico a partir da sua génese fisiognómica. Quando, em certas obras de Turner, os traços se fazem manchas de cor e luz, a percepção do espectador é confrontada com o espectro virulento da impressão total gerada pelo atmosférico. Deixando de haver, dentro da tela, traços fisiognómicos individualizados – impostos, por exemplo, pela figuração –, as modalidades perceptivas fisiognómicas ficam imediatamente ligadas a uma explosão irrefreável (porque total) da própria picturalidade. É sabido que o efeito paisagístico é gerado por intermédio de uma articulação de elementos sensoriais que, podendo ou não ter afinidades materiais entre si, são levados a integrar uma configuração expressiva emergente. Mas, isso significa admitir o seguinte fenómeno: o eclipse de um dos elementos integrados transforma o todo do qual faz parte.

Ora, como é exemplar no caso da arte pictural, a não fragmentação do todo e a sua conseqüente repercussão sensorial invertem, de forma decisiva, as operações que estão na base da relação “observador-observado”. Se quisermos ilustrar essa transformação dos nexos da observação, basta acrescentar a Turner o nome de Caspar David Friedrich, para compreendermos como é que um dos maiores vultos da pintura do século vinte, Mark Rothko, criou o dispositivo pictórico que impera nas suas obras. A picturalidade paisagística de ambos concorreu, em muito, para que Rothko for-

mulasse a ideia do “estar dentro da imagem”, tanto na sua produção quanto na sua recepção; e, na génese desse intento, encontra-se o facto de as atmosferas gerarem e viverem de um efeito imersivo. A indiferenciação entre partes e todo é nutrida por um impulso fisiognómico que tem a capacidade de retardar o aparecimento de uma observação categorial e por meio da qual é possível estabelecer um marco de distância perante o fenómeno observado. O mesmo é dizer: o grau de indistinção imposto à relação do observador com o observado – tal como pretendia Rothko – redundava numa vivência imersiva, como se o primeiro estivesse dentro do segundo. Na raiz óptica das formas imagéticas clássicas, os detalhes figurativos levam o olhar a percorrer uma sequencialidade narrativa, esbatendo-se, assim, a impressão atmosférica da superfície pictórica. Tanto nas obras de C. D. Friedrich como nas de Turner, essa impressão é recuperada e, simultaneamente, elevada à condição de motivo icónico principal. A época de Rothko apresenta outros desafios à reinvenção sensível do atmosférico. Um deles é puramente material. Ao artista vanguardista não será indiferente o olhar de um observador cada vez mais educado pelas reproduções imagéticas miniaturais – logo, por assim dizer, tendencialmente insensível à articulação espacial “distância-proximidade” que se joga dentro do espaço físico museológico. Por isso, é possível ver na importância dada à ampliação da superfície de inscrição pictórica uma resposta material (mas com efeitos estéticos categóricos) ao enclausuramento óptico da percepção.

Todavia, apesar do seu percurso individuante, convém referir que o atmosférico é, ainda hoje, remetido à estruturação do fundo de inscrição de certas configurações mediais. Na era dos meios digitais, as *background pictures* são uma presença normal em qualquer super-médium tecnológico. Mas, na arte, foi Richard Wagner que tentou fazer das imagens ornamentais um instrumento necessário para objectivar o super-médium da pretensa “obra de arte total”. O *Gesamtkunstwerk* somente é realizável graças a uma configuração conjunta e dramática dos diversos médiuns envolvidos, sendo, nessa exacta medida, a imagem pictural aquele médium que, na hierarquia determinada por Wagner, estabelece o próprio fundo

(cenográfico) do super-médium. Há, aqui, uma causalidade estética a entremear o super-médium e o espaço de inscrição da imagem, pois, para que outros médiuns sejam incluídos e constitutivos do mesmo ambiente multimodal, torna-se necessário fazer “recuar” a imagem. Ela deixa de ocupar o lugar de figura e fica circunscrita ao lugar de fundo. Que a pintura paisagística seja o gênero pictórico escolhido por Wagner para preencher o fundo da obra de arte total, não é por mero acaso. A ela se refere Wagner como “fundo da natureza”²⁰, porque restitui ao homem o seu fulgor individual. Porém, as razões antropológicas e caracterológicas não são as únicas que atestam da sua relevância para a configuração do super-médium wagneriano.

Ao nível sensorial, sobrevém um efeito imersivo dado pela atmosfera paisagística, que é, na sua aplicabilidade estética, importado para o centro do espaço cénico. Enquanto ambiente multimodal, a unidade sensível do super-médium depende, em muito, da imagem de fundo preencher as descontinuidades materiais entre os vários médiuns envolvidos na configuração do *Gesamtkunstwerk*. Wagner relata esse preenchimento como um radical deslocamento da imagem museológica, encerrada na moldura da tela, para a figuração dramática do espaço cénico – sendo este, agora, a ampla moldura da imagem.

As extensões do conceito de fisiognômico, bem como a sua ambiguidade semântica, podem ser seguidas desde o momento da *redução caracterológica* até ao momento da *ampliação atmosférica*. Esse percurso, não sendo empiricamente linear, mas apenas puramente conceptual, revela-se-nos fundamental para a compreensão da geração e mutação de dispositivos imagéticos. Por um lado, somos confrontados com a redefinição estética da picturalidade mediante a potenciação das vivências fisiognômicas atmosféricas. Por outro lado, com o desenvolvimento das novas tecnologias digitais, assistimos a uma espécie de retrogradação da picturalidade, provocada pela integração de vários médiuns numa única superfí-

²⁰ Wagner, Richard, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig: Verlag von Otto Wigand, 1850, p. 182.

cie de inscrição gráfica. Se, no estádio ideológico do fisiognómico, há uma redução visual da picturalidade em prol da imposição caracterológica, no mundo das imagens digitais – nomeadamente aquelas para uso publicitário e propagandístico – há, pelo contrário, um incremento da utilização do visual por meio dos seus efeitos imersivos. Tal como sucede na construção do super-médium wagneriano, as imagens digitais possuem, na maior parte das vezes, uma função imersiva. Articulada com outros médiuns, cumpre à imagem recriar o fundo visual da superfície de inscrição gráfica. Mas, esse fundo visual excede a mera função ilustrativa, como se verifica em certas configurações intermediais. Uma observação mais rigorosa poder-nos-á mostrar que a unidade sensível do super-médium – concretamente, a expressão material da sua superfície de inscrição – depende, em muito, da função imersiva que a picturalidade nele desempenha. O imagético como fundo visual concorre para a desfragmentação dos segmentos materiais que cada médium exhibe no espaço de inscrição do super-médium, uma vez que, formando um campo perceptual primário e estável, contribui directamente para a articulação das informações sensoriais que resultam de cada médium envolvido, tornando, assim, possível uma melhor apreensão dos conteúdos por elas veiculados.

ARTE E ENDEREÇAMENTO ESTÉTICO

Muitas das dimensões estéticas elaboradas pela arte são, no plano teórico, ofuscadas pela inteligibilidade epistemológica. Uma delas – e, talvez, aquela que serve de arquétipo a todas as outras – diz respeito às relações entre obra e espectador, criação e observação. Sendo relações de endereçamento, elas coexistem, no mundo da experiência humana, com múltiplas formas de apelar aos sentidos, às emoções e à imaginação. Além de poderem ser tematizadas pela arte e, nesse aspecto, constituírem um espectro de referências sempre passível de ser contrastado com o da singularidade da obra de arte, tais formas de endereçamento extra-artísticas geram dinâmicas de pregnância na percepção dos observadores, assim como na configuração do próprio gesto artístico. Ambas – percepção e configuração – não estão imunes nem às inscrições dos vários apelos estéticos nem tão-pouco à natureza das propostas sensíveis que por intermédio dos apelos são realizadas.

Contudo, não é só o fenómeno da observação que é posto em jogo pela questão do endereçamento. Esta, ao ser amplamente considerada, com todas as suas implicações, convida-nos a dar resposta às novas interpelações dos objectos artísticos, particularmente ao modo como a arte se julga diferenciar das esferas da experiência quotidiana. Nesse sentido, nunca foi tão emergente a preocupação de, indo além da educação do gosto, inquirir as dinâmicas cognitivas, psíquicas e socioculturais que intervêm na potenciação da obra de arte enquanto objecto autónomo. Magno sinal dessa tendência pode ser já detectado na aspiração do vanguardista moderno de, com a criação da obra, gerar um microcosmos onde possam gravitar, simultânea e livremente, o eu do artista e o eu do

espectador. O ideal da autonomia artística é alicerçado pelas *possibilidades de projeção* psíquicas e, também, somáticas de ambos, parecendo, pois, ocultar os vínculos simbólicos do endereçamento estético.

Como se verá, tanto as proposições da teoria quanto as da própria arte apresentam visões díspares e, por vezes, inconciliáveis sobre os modos de relação do espectador com os objectos artísticos. Não sendo, porém, uma tarefa definitiva, cabe trazer à reflexão o que de mais significativo tais modos implicam, relacionando-os, desde logo, com a questão seminal da articulação da percepção com a imaginação.

5.1. Criação e observação

Uma grande parte das teorias estéticas centra-se, sobretudo, na análise do objecto artístico e da mente criativa que o concebe. Aos dois focos de análise se encontra, por vezes, subjugado um terceiro – o do espectador –, que aparece como aquele domínio em que são enunciadas e avaliadas as potenciais ressonâncias estimuladas pela obra de arte. No âmbito teórico de qualquer *estética da recepção*, há, quase sempre, a tendência reiterada de gerar um hiato intransponível entre a esfera da criação e a esfera da observação. Por via disso, depressa se abraça o pressuposto de que o objecto artístico é um produto cultural que, ao contrário de outros, exige nexos de recepção e interpretação distintos. A ideia de “produto” conduz, inexoravelmente, ao vertiginoso enleio da estética da recepção com a *estética do gosto*, perdendo-se, assim, todos os elementos estéticos que transcendem as meras dinâmicas de um “consumo” implícito.

Considerado o contexto teórico, não é de estranhar que alguns autores do nosso século tenham radicalizado a desvinculação da criação com a observação. Tal é o caso, por exemplo, de Nick Zangwill. Para o autor, a obra de arte possui uma existência independente do contexto da sua recepção – ou seja, a “arte” não pres-

supõe “audiência”¹. O que determina o estatuto do objecto artístico é, segundo a “explicação racional” do autor, a intenção do seu criador em produzir nele certas propriedades estéticas. A estratégia de Zangwill encontra-se, porém, ancorada em dois pontos falaciosos. Em primeiro lugar, o autor expõe a questão da audiência como a *magna quaestio* das definições de arte convencionais – a arte, assim interpretada, é, única e exclusivamente, tida como o resultado da relação entre criação e observação. Em segundo lugar, recorre o autor a vários contra-exemplos que, supostamente, comprovam a ideia de que nem todos os objectos criados são para contemplação pública. Tal é o caso, por exemplo, do esboço artístico. Admitindo que qualquer esboço possa ser apresentado como uma obra de arte, Zangwill sugere, então, que outros há que, embora sejam obras de arte, não são exibidos, nem têm uma durabilidade assegurada.

Zangwill entifica – substancializa – o objecto artístico, bem como o próprio acto criativo que está na sua base. Na verdade, assim concebido, nada distinguiria esse objecto *sui generis* de qualquer outro, mas com funções empíricas, da nossa vida quotidiana. Uma cadeira e a sua imagem artística partilhariam, à partida, do mesmo estatuto ontológico – “sentar” no que já está lá e “ver” o que já está lá seriam, neste caso, actos equivalentes. Tanto um como o outro implicariam, apenas, uma conformidade racional do acto com as disposições inerentes ao objecto em causa. Porém – e sintetizando as várias objecções que podem ser feitas a essa concepção –, o que seria do estatuto da obra de arte, se nela não houvesse um espaço de inscrição psíquico, destinado quer ao espectador quer ao seu criador? Estaríamos, certamente, na presença de um objecto científico, por meio do qual nos era possível desencadear, somente, processos dedutivos com uma pregnância abstracta generalizante.

Nas suas *Vorlesungen über die Ästhetik*, Hegel estabelece uma série de distinções entre a arte pictural e a arte escultórica, predominantemente baseada na materialidade espacial de cada uma delas. Contudo, o factor teórico implícito que determina as dis-

¹ Zangwill, Nick, “Art and Audience”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 57, No. 3 (Summer, 1999), pp. 315-332.

tinções advém, ainda, de uma concepção estritamente figurativa das artes plásticas. O filósofo, na sua formulação do conceito de “arte romântica”, menciona o papel do espectador, mas este apenas se vislumbra como que previamente determinado pela especificidade material da superfície de inscrição de cada médium artístico. A distinção entre espaço bidimensional e espaço tridimensional é transposta para os domínios da pintura e da escultura. Ao contrário da imagem, a estátua, enquanto objecto artístico, tem uma materialidade independente da posição contemplativa do observador. Onde reside o equívoco de Hegel? Precisamente, no facto de confundir a materialidade do objecto – os *modos da sua apresentação* – com os *modos da sua apreensão*. Tudo indica que o filósofo, ao não considerar a locomoção do observador, interpreta a apreensão da obra escultórica dentro dos mesmos parâmetros cognitivos e estéticos dos da obra pictural. A escultura, reitera Hegel, para preservar a sua autonomia material ante a apreensão, deve fornecer sempre uma imagem diferente em cada ponto de observação. Assim, pode afirmar Hegel que, na arte pictural, o espectador se encontra já inscrito na própria imagem, como se as duas existências empíricas – a do médium e a do observador – formassem uma única superfície material. O argumento da bidimensionalidade do espaço pictórico serve, numa primeira aproximação teórica, para refutar as teorias do mimetismo icónico. Mostra-se, todavia, insuficiente e falacioso, quando aplicado aos modos de apreensão da imagem e ao estatuto cognitivo que cada médium imagético confere ao espectador. Além do mais, a tese reiterada pelo filósofo de que os objectos representados pela imagem implicam, ao contrário dos objectos existentes, uma espacialidade artificial, desprovida das suas verdadeiras dimensões empíricas, sugere, uma vez mais, uma equiparação equívoca dos modos de representação do objecto figurado com os da sua apreensão sensível².

Postas de lado as teses que defendem um estatuto da obra de arte desprovido das suas dimensões dialógicas, convém realçar que

² Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik III*, 2. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990, pp. 26-28.

estas não são meros complementos à actividade artística, nem são, simplesmente, inscrições *a posteriori* efectuadas pelos seus observadores. A própria estrutura interna da obra, graças ao impulso de autonomia de cada gesto criador, acolhe já, de forma implícita ou explícita, múltiplas possibilidades de endereçamento. Na pintura, por exemplo, a cor não “ocupa” o espaço da tela, não está lá apenas para ser vista – mais do que isso, ela dirige-se ao olhar, interpela-o, “irrita” a sensibilidade dos que a contemplam.

A imagem cinematográfica apropriou-se, com a sua reinvenção como médium artístico, das possibilidades de interpelação das formas de articulação estéticas, reclamando, para si, novos modos de endereçamento ainda mais intensos e sugestivos do que aqueles promovidos pelas configurações imagéticas tradicionais. Atente-se, por exemplo, na obra de Jean-Luc Godard. Muitas das suas personagens apresentam uma teatralidade auto-reflexiva, vinculando, a um tempo, a representação com os processos da sua observação. Antecipando-se ao espectador, colocando-se, por assim dizer, no seu lugar privilegiado, elas encarnam já a representação da representação – trata-se de um dispositivo iconoclástico, que trespassa toda a arte cinematográfica godardiana. A interpenetração entre criação e observação ultrapassa, aqui, a sugestividade de um “espectador implícito”. Mais do que isso. O que, em rigor, interessa a Godard é a improbabilidade deceptiva do actor enquanto personagem, bem como as tensões estéticas que da formação desta última resultam. Logo, a antecipação dos processos de observação visa, antes de tudo, quebrar os nexos de projecção-identificação miméticos, quer entre actor e personagem quer entre personagem e espectador. Ainda no mesmo plano imagético, Godard, na sua obra *Histoire(s) du Cinéma*, mostra-nos que é por meio da lógica interna das sequências fílmicas que se pode construir a própria sequencialidade narrativa da historiografia cinematográfica, que esta deve transcender os conteúdos temáticos de cada género e assimilar as inúmeras formas como a imagem se dirige ao olhar. Não se trata, se assim se quiser, de ver na imagem apenas o facto histórico do desenvolvimento do cinema. Trata-se, antes, de mostrar como a imagem nos vê, como ela se coloca na posição do observa-

dor. Logo, a ideia de “história” aparece, aqui, ligada a essa paradoxalidade irresolúvel, cujo carácter primário acaba por deveras impor ao “historiador” a observação da observação.

5.2. A obra como proposta sensível

Ao contrário da máxima dadaísta de Tristan Tzara, segundo a qual “o artista fala para si próprio”³, já nos processos poéticos de execução da obra de arte há o aparecimento de um “outro eu” – um *alter* estético –, que se coloca na posição de observador e, dessa maneira, é capaz de confrontar o *ego* do criador com as dinâmicas do seu próprio gesto. É, também, nesse sentido, que se pode ler a célebre máxima de Arthur Rimbaud, expressa numa carta a Paul Demeny – *Je est un autre*. Na arte pictural, o auto-retrato transporta, vivamente, essa relação artística arquetípica do *ego* com o *alter*, que, por um lado, se ilustra bem as formas de endereçamento estético desencadeadas pela obra, por outro, como no caso das auto-representações de Van Gogh, confere a cada acto criativo uma tensão latente, um diferendo entre identidade e alteridade. Nem todas as obras de arte, porém, se endereçam à percepção como *propostas sensíveis* explícitas. Considere-se, por exemplo, os objectos da *conceptual art*, cujo programa estético pretende evidenciar um primado da fórmula sobre a forma, do *conceptum* sobre o *perceptum*. Apesar dessa subordinação, os seus principais autores sempre admitiram que a constituição das dimensões sensíveis do médium artístico teria, forçosamente, de ser encarada como uma das primeiras tarefas em cada acto criativo. Sem descurar tais programas estéticos, interessa, agora, perguntar o que se entende por *proposta sensível*.

Trata-se, sobretudo, de um conceito que aponta para um *duplo endereçamento* artístico, que visa, simultaneamente, convocar a sensibilidade dos observadores para a recriação da obra e, por intermédio desse acto, reconfigurar esteticamente a própria apreensão

³ Tzara, Tristan, *Sete Manifestos Dada*, Tradução de José Miranda Justo, Lisboa: Hiena Editora, 1987, p. 17.

são sensível da realidade. (É claro que, por causa da extensão hetero-referencial do duplo endereçamento, ocorre um registo propeédutico que liga a arte aos ideais educativos modernos.)⁴ Ambas as dimensões, porém, não devem ser confundidas com o pressuposto de uma comunidade específica à qual a obra de arte se dirige. Visar um público e proceder à inscrição dos seus traços culturais na própria configuração dos objectos estéticos são métodos adoptados pela indústria do entretenimento. Para evitar tal pressuposto, pode ser válida a máxima seguinte: *a obra de arte dirige-se a todos, mas a ninguém em particular.*

O facto de uma pintura poder ser vista, um poema poder ser lido ou uma composição musical poder ser ouvida, não constitui nem garante, *per se*, as dinâmicas do endereçamento estético. Da “visibilidade” do objecto não redundam, necessariamente, os elementos que são propostos à sensibilidade do observador. A “árvore do jardim” e a “árvore da tela”, quando analisadas sob o ponto de vista estético-artístico, ultrapassam os limites do conceito de “representação”. Roger de Piles, ao tecer um primado da visualidade pictórica sobre os motivos icónicos, estava plenamente consciente desse facto, nomeadamente quando escreve: “l’œil ne doit pas tant aller chercher le Tableau, comme le Tableau doit attirer l’œil & le forcer, pour ainsi dire à le regarder. Puisqu’il est fait pour les yeux, il doit plaire à tout le monde, aux uns plus, aux autres moins, selon la connoissance de ceux qui le voyent. Ainsi ce n’est pas assez pour établir la beauté d’un Tableau que les Connoisseurs s’en approchent à tout hazard, afin de voir s’ils y trouveront quelque chose qui les satisfasse.”⁵ Contudo, Roger de Piles intenta atribuir à pintura a função de gerar nos espectadores um efeito homogéneo, típico das artes do palco palacianas. Tal função obriga o autor a recorrer ao termo “machine”, que define a forma como em certas superfícies picturais “les pièces doivent estre l’une pour l’autre, & ne produire toutes ensemble qu’un mesme effet; que si vous les regardez sepa-

⁴ Sobre isso, *vide*, por exemplo, Schiller, Friedrich, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Kommentar von Stefan Matuschek, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2009.

⁵ Piles, Roger de, *Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu’on doit faire des tableaux*, Paris: Nicolas Langlois, 1677, pp. 80–81.

rément, vous n’y trouverez que la main de l’Ouvrier, lequel a mis tout son esprit dans leur accord & dans la justesse de leur assemblage”⁶. Ainda segundo o autor, o efeito do “todo” gera, no espectador, um estado psíquico de “entusiasmo”, que, não sendo equiparável àquele que é sentido pelo pintor – uma vez que ele não tem acesso à composição das partes e aos detalhes pictóricos que estas irradiam –, se afigura como o principal veículo expressivo da eficácia imagética, da afirmação do médium perante o espectador⁷.

Ainda que imerso nas ideias de entretenimento e dos laços simbióticos do gosto, o desencontro da intencionalidade com a receptividade artísticas alude já à questão da prodigalidade cognitiva da obra de arte. A arte é, justamente, a forma simbólica que tem o *poder excêntrico* de gerar mais possibilidades de sentido do que aquelas que, verdadeiramente, são actualizadas. Essa excentricidade tanto se verifica na recepção quanto na produção da obra de arte. A consciência desse poder singular faz, muitas vezes, com que os próprios artistas tentem ultrapassar os hiatos entre criação e actualização. Jackson Pollock é, a esse respeito, um dos melhores exemplos da tentativa de eliminar os processos de selecção da criação artística e, com isso, afirmar a manualidade “incontrolável” do gesto. Porque um índice de indeterminação elevado pode conduzir à privação da individualidade de qualquer objecto, o artista vê-se confrontado com a necessidade de fazer com que o poder excêntrico da arte não exerça uma subtracção total das dimensões sensíveis dos objectos criados.

As possibilidades geradas, mas não actualizadas, contribuem para a constituição da experiência estética, na medida em que sustentam a abertura da obra aos processos de formação de sentido. A obra de arte permanece *aberta*, se quisermos usar a terminologia de Umberto Eco, ou seja, paradoxalmente, determinada e indeterminada; e é, devido a essa abertura, que, na linguagem deleuzeana, “os girassóis de Van Gogh são devires, como os cardos de Dürer ou

⁶ *Ibidem*, p. 297.

⁷ Piles, Roger de, *Cours de peinture par principes*, Amsterdam et Leipzig: Arkstée & Merkus, 1767, p. 107.

as mimosas de Bonnard”⁸. Além disso, o *efeito de indeterminação* do inactualizado confere ao objecto artístico a tal aura virtual, de que nos fala Langer, e que faz dele um fenómeno potencialmente autónomo, singular, indivisível⁹. Há fenómenos sensíveis que revelam um elevado grau de indeterminabilidade, parecendo impedir qualquer tipo de fixação de sentido, qualquer processo de selecção e diferenciação de possibilidades. É óbvio que a apreensão estética de um objecto começa por trazer em si a marca de indiferenciação entre a percepção do cognoscente e as qualidades sensíveis do cognoscível. Por mais que da obra se façam interpretações, se atribuam significados estilísticos, as suas possibilidades de sentido mantêm-se abertas, a ponto, como habitualmente acontece, de vermos nela novas dimensões sensíveis, novas significações artísticas. Em virtude disso, poder-se-á dizer que a arte inverte os processos de formação de sentido convencionais – isto é, *indetermina o determinado*.

Tal inversão espelha-se, antes de tudo, na auto-referencialidade do objecto artístico. Mas, para que esta se concretize e a experiência estética atinja um nível não-convencional, terá de haver, igualmente, uma diferente dinâmica modal do binómio “actual-virtual”. O facto assaz complexo de o sentido do objecto artístico não poder ser abstraído da sua própria materialidade, mas, antes, intuído a partir dela, coloca-nos perante um novo nível de *semiosis*. Logo, o acto de *indeterminar o determinado* significa, nesse processo semiótico ímpar, que a esfera artística é capaz de gerar uma espécie de fusão paradoxal das possibilidades actualizadas com as possibilidades inactualizadas, como se, na própria obra de arte, não pudesse haver lugar para o aparecimento da distinção categórica entre actual e virtual. Para tal acontecer, porém, ter-se-á de pres-

⁸ Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Éditions de Minuit, 1991, p. 166.

⁹ Langer, Susanne, *Feeling and Form*, New York: Scribner's Sons, 1953, p. 188. Sobre as relações entre os processos de virtualização estético-artísticos e a imaginação, *vide* Braga, Joaquim, “Imagination and Virtuality. On Susanne Langer's theory of artistic forms”, In: *Conceiving Virtuality: From Art to Technology*, Edited by Joaquim Braga, Cham: Springer, 2019, pp. 81-94.

supor uma circularidade recursiva aposta aos dois domínios modais. O mesmo é dizer: as possibilidades excluídas (virtualizadas) não são a mera “sombra virtual” das possibilidades incluídas (actualizadas), mas, antes, contribuem para a criação da atmosfera da obra de arte – algo que, embora indefinido, porque indeterminado, sustenta a sua singularidade estética.

Tomando em consideração todos esses aspectos da virtualidade, não será exagerado deduzir que os objectos artísticos apresentam, em geral, um maior índice de realidade do que os objectos da nossa percepção quotidiana; a articulação estética *sui generis* do actual com o virtual intensifica os efeitos do real. Embora privilegiando a arte pictural, sobre isso já conjecturava Eugene Delacroix, como se pode ler num excerto do seu *Diário*: “When I have painted a fine picture I have not given expression to a thought! That is what they say. What fools people are! They would strip painting of all its advantages. A writer has to say almost everything in order to make himself understood, but in painting it is as if some mysterious bridge were set up between the spirit of the persons in the picture and the beholder. The beholder sees figures, the external appearance of nature, but inwardly he meditates; the true thinking that is common to all men. Some give substance to it in writing, but in so doing they lose the subtle essence. Hence, grosser minds are more easily moved by writers than by painters or musicians. *The art of the painter is all the nearer to man’s heart because it seems to be more material.* In painting, as in external nature, proper justice is done to what is finite and to what is infinite, in other words, to what the soul finds inwardly moving in objects that are known through the senses alone.”¹⁰ Contudo, é mister perguntar qual é a natureza de tal “índice de realidade”, que, no caso de Delacroix, se expressa mais na pintura do que em qualquer outra forma artística. (Como o mundo sensorial nunca se encontra desprovido de revestimentos socioculturais, a materialidade do objecto artístico é, tam-

¹⁰ Delacroix, Eugene, In: *The Journal of Eugene Delacroix*, Edited by Hubert Wellington, Transl. by Lucy Norton, London: Phaidon Press, Third Edition, 1995, pp. 6-7. O itálico é meu.

bém, incapaz de engendrar *todas* as condições necessárias para a existência de endereçamentos estéticos. Devemos aos movimentos vanguardistas da arte moderna o incremento expressivo dos elementos materiais na própria dinâmica das formas artísticas – o que contribuiu, cabalmente, para a objectivação da ideia de obra enquanto proposta sensível –, bem como a formação de uma consciência alargada sobre as interpenetrações sensoriais envolvidas na constituição da materialidade do médium artístico.) Na arte, há, em geral, um *êxtase do sensível*. O objecto deixa de ser um mero fragmento da nossa sensibilidade; ganha, pelo contrário, uma dimensão total, como se fosse uma realidade dentro da realidade, irredutível a qualquer subtração simbólica. O latente torna-se, em certo sentido, manifesto, uma vez que, durante os processos perceptuais, se desenvolve uma reentrada sensível, puramente estética, do latente no manifesto.

Sem a criação, no âmago da obra de arte, dos espaços de latência do virtual – aqueles que, na verdade, sustentam a abertura dos seus processos de formação de sentido –, não haverá, igualmente, individuação e diferenciação das propostas sensíveis endereçadas. O sensível, neste caso concreto, transcende a sua morfologia expressiva, situando-se, antes de tudo, já na própria constituição do médium artístico. Embora fundamental para se compreender as novas ordens estéticas introduzidas pela produção artística modernista, a ampliação do espectro do sentido tem sido pouco inquirida pelo pensamento filosófico. Há neste, se assim quisermos, uma clara sobrevalorização das possibilidades actualizadas. Quando dissecada – particularmente pelas propostas hermenêuticas –, a tendência analítica recai quase sempre sobre tudo o que não é revelado pela obra de arte e que, enquanto tal, permanece eclipsado no universo das suas múltiplas interpretações. Tal abordagem, todavia, mais não tenta do que conferir às possibilidades virtualizadas um estatuto equivalente àquelas que são actualizadas – ou seja, a interpretação actua, aqui, como uma espécie de segunda actualização das possibilidades. Encontrar no dizível o indizível, no visível o invisível, no revelado o ocultado, torna-se, assim, uma tarefa que depressa impõe uma natureza totalizante à

obra e às próprias experiências estéticas que ela promove. Além disso, e não menos importante, em virtude dessa tarefa, são os próprios efeitos comunicativos da arte que acabam por ser reforçados em detrimento dos seus efeitos perceptivos.

5.3. Endereçamento e sobre-endereçamento estéticos

Um facto assaz representativo das ideias de endereçamento tradicionais – e que pode ser deduzido das considerações de Roger Piles – prende-se com a inclusão de uma realidade extra-imagética contrastiva. As concepções sobre a recepção das formas imagéticas artísticas encontram-se ainda alicerçadas – tal como as do ilusionismo mimético – numa psicologia da percepção fundada nas supostas disposições naturais do psiquismo humano. Consequentemente, a principal tese que da conformidade do mental com o medial redundava, é a de que a imagem deve ultrapassar os limites da percepção dos objectos quotidianos e, consoante a variedade das suas formas sensíveis, atrair a atenção do espectador. Logo, a percepção não é confrontada com os efeitos da medialidade, mas, sim, com as suas causas naturais. Em larga medida, a pretensa naturalização dos nexos cognitivos, apenas diz respeito ao modo como os seres humanos observam os fenómenos da natureza. Nesse sentido, o aparecimento da paisagem como motivo icónico vem expressar, a um tempo, quer as correspondências miméticas da percepção com a natureza quer a sublimação do médium imagético mediante o objecto representado.

Poder-se-á afirmar que um dos maiores desafios que à arte contemporânea se impõem, tem que ver com a reinvenção do duplo endereçamento presente em cada proposta sensível. Ou, dito de outro modo: como “irritar” a sensibilidade do observador contemporâneo para a especificidade do objecto artístico e levar à inscrição da experiência deste último nas formas de articulação das vivências quotidianas?

O observador contemporâneo vê-se confrontado com vários endereçamentos que têm por base a sua própria sensibilidade. Não

é, única e exclusivamente, a arte a principal criadora de *objectos para a percepção*. Tendo sempre em linha de conta os efeitos da disseminação tecnológica, pode-se com razão asseverar que, nos nossos dias, os objectos para a percepção – como os que são gerados pelos dispositivos publicitários – tendem a ocupar o espaço ontológico dos *objectos da percepção*. Há, na actualidade, um transbordante registo de endereçamentos. Daí ser legítimo utilizar, neste contexto teórico, a expressão “sobre-endereçamento estético”, para classificar o incremento de tais ofertas cognitivas. No que a este último fenómeno diz respeito, a dinâmica do endereçamento tende, ao contrário da da arte, a ser invertida: o objecto criado aparece, quase sempre, como que completo, concretizado, absoluto, restando apenas à percepção a tarefa de o projectar nas vivências quotidianas do observador. O radical liame da percepção com a projecção é, em rigor, um dos efeitos mais relevantes dos dispositivos publicitários.

Os objectos da *pop art* podem ser compreendidos como a cabal expressão do sobre-endereçamento estético a que se encontra votado o observador contemporâneo. Das telas e dos enxertos artísticos de Andy Warhol advém um princípio configurador que, ao invés de transcender a pregnância das propostas sensíveis quotidianas, dela parte e por meio dela se tenta inscrever como legítimo princípio artístico. Ora, devido a esse gesto, o artista entrega-se à tarefa da sua própria reinvenção como “máquina”, tal como pretendia Warhol, retratando em si a aura da imagem fracturada pelas técnicas de reprodução. O estatuto maquinal da imagem, associado, por Roger de Piles, à eficácia configuradora da obra de arte, inscreve-se, agora, no perfil do seu criador.

Tudo leva a crer que o fenómeno do sobre-endereçamento conduz, irremediavelmente, a um enfraquecimento operativo dos mecanismos de atenção dos observadores. A percepção humana está sujeita ao *tempo de selecção* das informações sensíveis, por muito que estas se refiram a objectos e a eventos amplamente inteligíveis. Um dos efeitos mais imediatos do sobre-endereçamento incide sobre as operações de selecção, nomeadamente as suas estruturas temporais, a ponto de as funções perceptivas serem reduzidas às do mero reconhecimento superficial dos objectos. (Roy

Lichenstein, consciente dos efeitos de industrialização da percepção, além de retratar as fracturações do sensível, intenta, com as suas figurações sugeridas pela “banda desenhada”, proceder à sua restauração, criar uma unidade configuradora que transporte o mundo da sensibilidade para uma forma absoluta, dada, única e exclusivamente, pela imagem. O desiderato unificador da *pop art* é, uma vez mais, trespassado pelos velhos desígnios terapêuticos da arte.) O dispositivo imagético publicitário alimenta-se, sobremaneira, de tal redução, recorrendo, para isso, muitas vezes, à aceleração do tempo sequencial entre as imagens. Esvai-se a sequencialidade, ao mesmo tempo que aumenta a sobreposição das imagens – ou, analisando o principal efeito que daí resulta, tudo permanece “ligado” à imagem-marca do produto publicitado.

5.4. Imaginação e preenchimento sensorial

Roger de Piles concebe a “repetição” como um mecanismo que afecta a atenção dos espectadores. Por isso, segundo o autor, cabe ao pintor configurar a imagem em plena conformidade com um espectro de elementos sensíveis, únicos e variados. Porém, o gesto “negligente” do pintor é uma fonte necessária para gerar atenção. A obra pictural deve apresentar dimensões indefinidas e incompletas, numa palavra, *elípticas*: “Les Ouvrages les plus finis, reprit Pamphile, ne sont pas toujours les plus agreables; & les Tableaux artistement touchez font le mesme effet qu’un discours, où les choses n’estant pas expliquées avec toutes leurs circonstances, en laissent juger le Lecteur, qui se fait *un plaisir d’imaginer tout ce que l’Auteur avoit dans l’esprit*. Les minuties dans le discours affaïdissent une pensée & en ostent tout le feu; & les Tableaux où l’on a apporté une extrême exactitude à finir toutes choses, tombent souvent dans la froideur & dans la secheresse. Le beau fini demande de la negligence en bien des endroits, & non pas une exacte recherche dans toutes les parties. Il ne faut pas que tout paroisse dans les Tableaux, mais

que tout y soit sans y estre.”¹¹ Logo, a justificação do carácter elíptico da obra de arte – tal como o do discurso que permite a inclusão activa dos interlocutores – é-nos, aqui, facultada pelo papel preponderante da imaginação na articulação da experiência estética. Nesse sentido, na arte, são múltiplas as correlações efectivas entre as operações da percepção e as da imaginação. Cabe à imaginação, antes de tudo, preencher a sensorialidade lacunar despertada pelo objecto artístico, uma vez que este raramente envolve todas as nossas modalidades sensoriais de forma explícita. Assim se torna possível, por exemplo, acrescentar ao fluxo dos dados visuais dinâmicas sonoras ou, até mesmo, tácteis.

O *poder evocativo* da imaginação depende, assim, da inexistência de um completo preenchimento sensorial – inversamente, ao nível perceptual, a evocação reclama um *vacuum sensorial*.¹² Que tal condição seja, na actualidade, posta em causa e, simultaneamente, suplantada pelo desígnio da “multimodalidade”, parecem ser dois factos irrefutáveis. No caso do segundo, as obras cinematográficas já há muito que reclamam a ideia de presentificar todas as informações sensíveis transportadas pelas personagens, pelas cenas e pelos cenários. À custa dos novos dispositivos tecnológicos, pode o cinema ultrapassar o “silêncio” sugestivo da imagem e acrescentar-lhe a totalidade sensorial que o corpo do espectador inspira. Todavia, a ampliação que o cinema tende, cada vez mais, a empreender, já se encontra inscrita na própria lógica imersiva da imagem publicitária. A estética publicitária tende a superar a sensorialidade lacunar, em virtude de conferir aos seus objectos um amplo espectro sensorial, equivalente, em muitos casos, ao dos *objectos da percepção*. Logo, o papel da imaginação é deslocado para a esfera da possessão, por parte do observador, do próprio objecto em causa. Com o propósito de preencher os hiatos sensoriais, o dispositivo publicitário serve-se da congruência simbólica entre médiuns distintos. Aquilo

¹¹ Piles, Roger de, *Conversations, op. cit.*, pp. 69–70. O sublinhado é meu.

¹² Para uma visão abrangente do papel da imaginação na formação das relações mediais, vide Braga, Joaquim, “Imagination, Multimodality, and Sound”, In: *The Oxford Handbook of Sound and Imagination*, Vol. I, Edited by Grimshaw, M., Walther-Hansen, M., & Knakkergaard, M., New York: Oxford University Press, 2019, pp. 131-148.

que, neste contexto teórico, designamos de *medialidade convergente* pode ser inculcido pela eficácia da palavra em animar o que na imagem se encontra implícito. Por exemplo, a representação icônica de um produto é acompanhada pela descrição das suas propriedades olfactivas. O problema que daí advém, reside, portanto, na diminuição do papel activo da imaginação na articulação das propostas sensíveis. Da esfera do sensível para a esfera da significação, do domínio da sensação para o domínio da ficção – tal é a dupla transição funcional aplicada à imaginação.

Com efeito, na nossa época, as formas de endereçamento implicam a consideração teórica das ideias de “medialidade divergente” e “medialidade convergente”. A primeira pressupõe a convocação de vários médiuns distintos para a configuração de um objecto simbólico, sem que, com isso, porém, se esbatam as dimensões materiais das suas superfícies de inscrição e a natureza singular das informações sensíveis que por meio delas se desenvolvem. Idêntico pressuposto estético está presente, por exemplo, nas parcerias artísticas de Merce Cunningham, John Cage e Robert Rauschenberg – dança, música e pintura, respectivamente, incluídas, de forma autónoma, na elaboração de eventos performativos. A justificação para a elaboração desses fulcros autónomos é dada pelo próprio Cunningham, nos seguintes termos: “The three arts don’t come from a single idea which the dance demonstrates, the music supports and the decor illustrates, but rather they are three separate elements each central to itself.”¹³ Inversamente, a medialidade convergente gera dinâmicas simbólicas entre médiuns distintos que tendem a anular as suas diferenças – como sucede, por exemplo, nas plataformas digitais. Tendo como principal arquétipo o *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner, esse perfil multimodal da medialidade desenvolve-se não só mediante uma única superfície de inscrição, como, também, em ambientes multimodais suportados por vários dispositivos de mediação. A regra deixa, pois, de ser dada, unilateralmente, pelas disposições materiais dos médiuns envolvi-

¹³ Cunningham, Merce, *The Dancer and the Dance. M. Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve*, New York, London: Marion Boyars, 1985, p. 137.

dos e provém, antes de tudo, da forma como as modalidades sensoriais são integradas e articuladas. Ambas as formas de medialidade desencadeiam, potencialmente, diferentes nexos de endereçamento.

Ora, é pelas dimensões estéticas que os dois perfis multimodais da medialidade possibilitam que se tem balizado a discussão em torno das novas relações entre arte e espectador. A deslocação do objecto artístico do espaço de produção para o espaço de exibição passou, nos nossos dias, a ser uma temática de ordem estética. Como atrair a atenção do espectador para a percepção da obra? Como responder aos inúmeros endereçamentos suscitados pelas imagens não-artísticas? Como, por último, “reanimar” a existência individual da imagem artística? As três perguntas podem ser concebidas como uma síntese das preocupações e motivações estético-artísticas de Alfredo Jaar. Segundo o artista, que se move dentro do espectro da medialidade divergente, “we are confronted today to too many images, and too fast, in the so-called information highway, a media landscape filled with thousands of images, all fighting to get our attention, and most of them asking us to consume, consume, consume. So the question is, how can an image of pain, lost in a sea of consumption, affect us?”¹⁴ Uma resposta cabal a essa questão exige, nas palavras de Jaar, uma reformulação do contexto de aparição da imagem: “I believe it is imperative to slow down, to contextualize and to frame properly each image so it makes sense, so it cannot be dismissed. And that is what I have tried to do within the context of my installations.”¹⁵

Com o aparecimento de novos recursos tecnológicos, a medialidade convergente parece ganhar, sobremaneira, um primado estrutural sobre as formas de mediação com um perfil individualmente. Vários são os artistas e os teóricos da arte que profetizam uma reinvenção dos laços estéticos da criação e observação, bem como uma superação das supostas insuficiências estruturais ine-

¹⁴ Jaar, Alfredo, “Conversation with Anne-Marie Ninacs (1999)”, In: *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists’ Writings*, Second Edition, Edited by Kristine Stiles and Peter Selz, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2012, pp. 667-669, p. 668.

¹⁵ *Ibidem*.

rentes aos médiums tradicionais. Myron Krueger, por exemplo, vê nos chamados *responsive environments* a possibilidade assaz viável de conferir ao médium artístico um dispositivo de controlo da atenção do espectador. Para o artista, a arte pré-digital “has often been a one-shot, hit-or-miss proposition. A painting could accept any attention paid it, but could do little to maintain interest once it had started to wane. In an environment the loss of attention can be sensed as a person walks away. The medium can try to regain attention and upon failure, try again.”¹⁶ Acreditando nas potencialidades interactivas dos *responsive environments* e pretendendo estendê-las ao contexto educativo, propõe Krueger a sua inclusão nos processos de aprendizagem.

Mas, perante o pretenso novo poder do médium, o que distingue os *responsive environments* de Krueger da *imagem-máquina* de Roger de Piles e do *artista-máquina* de Andy Warhol?

A intentada “solução” de Krueger, para o problema do enfraquecimento dos mecanismos de atenção, não toma, todavia, em linha de conta os efeitos tecnológicos que os *responsive environments* exercem sobre a percepção. A capacidade de reacção do médium apela, primeira e simultaneamente, à capacidade de reacção do observador. Portanto, a questão fundamental reside, precisamente, aí, na equiparação equívoca dos mecanismos de atenção à capacidade de reacção. Por si só, dificilmente esta última se eleva a uma articulação estética. Além do mais, a medialidade convergente, ao subtrair os efeitos do *vacuum sensorial* das próprias propensões evocativas da imaginação, gera como que um amplo intervalo entre o percebido e o imaginado; facto esse – assim se pode especular – que acaba por se reflectir no desempenho cognitivo dos mecanismos de atenção.

¹⁶ Krueger, Myron, “Responsive Environments”, In: *Theories and Documents of Contemporary Art, op. cit.*, pp. 556-567, pp. 564-565.

DISPOSITIVO ICONOCLÁSTICO

As vanguardas artísticas do século vinte fizeram com que a história da arte, bem como a própria filosofia, fosse confrontada com a emergência da definição do objecto de arte “imagem”. Se, antes dos movimentos vanguardistas, tinha sido tarefa da teoria conceptualizar e revelar o sentido transportado pelo imagético, com o seu advento, é na obra de arte que essa tarefa começa por ser realizada. Ao ser acrescentada a cada forma pictural um “ponto de interrogação”, a arte distancia-se, gradualmente, do “ponto de exclamação” suscitado pela apreensão do visual como beleza da forma, elevando-se, agora, a imagem à condição de *imagem-reflexiva*.

Há, na arte pictural moderna, principalmente a partir da desfiguração operada pelo abstraccionismo, uma tentativa clara de munir as configurações imagéticas de uma auto-iconoclastia – latente ou manifesta –, capaz de conduzir a experiência estético-artística a formas de diferenciação estruturais ante as modalidades simbólicas convencionais. Ao mesmo tempo que é reinventado e revigorado, o dispositivo iconoclástico é, também, tematizado pela própria arte pictural, que o incorpora como motivo de expressão imagética. Porém, se se definir por iconoclastia uma manifestação anti-imagética exercida de “fora para dentro” da imagem, então nada nos permitirá encontrar no termo uma forma de articulação intrínseca da imagem. A dificuldade do emprego do termo também aumenta, se utilizarmos o adjectivo “iconoclástico” para classificar apenas certas configurações imagéticas que, devido à materialidade imposta pelos seus criadores, são desprovidas de elementos pictóricos convencionais, como, por exemplo, superfícies de inscrição ar-

tísticas sem pigmentação ou, noutros casos, plenamente monocromáticas. A expressão paradoxal *imagem iconoclástica* poderia, então, servir para criar uma ordem de distinção imagética, idêntica àquela que nos possibilita compartimentar e descrever estilos, tendências e movimentos estético-artísticos. Coloquemos, porém, tais hipóteses de lado. Apliquemos a adjectivação, não à iconografia da imagem, mas, sim, ao fenómeno que entendemos ser um verdadeiro dispositivo da arte pictural modernista.

6.1. Reinvenção da arte e limites do dispositivo ilusionístico

A imagem, sendo um *objecto para a percepção* (a), tem a capacidade de confrontar esta última com modalidades de apreensão que não têm uma equivalência directa com as modalidades de apreensão envolvidas na captação dos objectos do mundo natural. Destes dizemos, inversamente, que são *objectos da percepção* (b), visto que, na sua articulação sensível, não promovem uma descontinuidade entre o “ver” e o “visto”. (Objectos da percepção, como, por exemplo, duas árvores septuagenárias, dão-se a uma comparação por intermédio do seu grau de semelhança. Uma imagem das duas árvores, contudo, não tem nenhuma similitude natural com ambas.) A organização artificial dos objectos para a percepção desperta a descontinuidade entre o ver e o visto, graças à qual as estruturas e os elementos da percepção podem ser transformados e redimensionados. Em suma, e radicalizando a distinção introduzida entre as duas categorias de objectos, uma imagem *não se vê* (b) – *dá-nos a ver* (a).

O *dispositivo ilusionístico*, típico da óptica renascentista, tenta quebrar o fenómeno da descontinuidade, sugerindo, pelo contrário, uma convergência linear da percepção do artificial com a percepção do natural. Os efeitos ópticos da perspectiva são uma das bases semiósicas desse dispositivo, nomeadamente a partir da pintura renascentista. Em prol de uma ordem imagética modelar, apoiada na congruência interna de todos os seus elementos pictóricos, o Renascimento obrigou a imagem a uma clausura espacial. A moldura, adornando a imagem como se esta fosse uma janela,

serviu, de facto, a visão da imagem pictural como *finestra aperta*, tal como tinha sido teorizada por Leon Battista Alberti. Além disso, a figuração tende já a gerar um centralismo óptico por meio do qual o observador organiza as informações sensoriais que retira da imagem. Na relação figura-fundo, não é de admirar que a figura exerça um primado sensível sobre o fundo, arrastando este para uma certa indiferença pictórica – uma forma de anonimato estética. É-nos particularmente fácil trazer à memória a expressão acabrunhada de Van Gogh nos seus auto-retratos, mas, dificilmente, nos recordamos dos diversos fundos pictóricos sobre a qual repousa. Nesse e noutros casos, o centralismo óptico imposto pela figura potencia o enfraquecimento do fluxo de informações sensoriais dadas pela configuração total da imagem.

Uma das características do abstraccionismo pictórico, impulsionada, em parte, já pelo impressionismo, é a ausência de um centro óptico. A progressiva desfiguração da imagem descentralizou e dissolveu a sua observação. Podemos ver na obra pioneira de Kasimir Malevitch, o “Quadrado negro sobre fundo branco”, a realização empírica do descentralismo óptico. Dada a sua irreduzível simetria – e ao contrário de outras figuras geométricas –, a configuração quadrangular desencadeia uma visualização descontínua acentuada. Todos os lados são iguais; logo, à percepção, não lhe é sugerida uma apreensão piramidal dos elementos sensíveis. As operações de uma percepção *desierarquizada* potenciam uma intensificação do fluxo de informações sensoriais, uma vez que, com a diminuição dos níveis de redundância afectos ao processamento das informações, há mais extensão perceptual para conteúdos sensoriais emergentes. Atente-se, a esse respeito, na prevalência do ritmo na estruturação da forma. Mark Rothko, tal como Vassily Kandinsky, vê na arte musical uma analogia exemplar para retratar o ritmo – o movimento articulado – desencadeado pela plasticidade do espaço pictórico. Segundo o pintor, o observador é convidado a participar numa “viagem plástica”.¹ A ideia de viagem sugere-nos, pois, a ideia de tempo,

¹ Rothko, Mark, *Die Wirklichkeit des Künstlers. Texte zur Malerei*, Hrsg. von Christopher Rothko, Übers. von Christian Quatmann, München: Verlag C. H. Beck, 2005, p. 109.

a libertação da imagem do primado espacial clássico, dando-se à percepção do observador – já sem um centro óptico de ancoragem – como configuração cinética. Igualmente implícita nessa ideia de viagem está a desconstrução da ideia de “espectador” – o movimento incutido pela força plástica pictórica transforma o observador num “viajante”. Dilatando a metáfora: o observador já não é aquele que espera, mas, antes, aquele que procura).

Por conseguinte, as grandes questões que podem ser extraídas dos movimentos vanguardistas do século vinte – e que acompanham o acto de criação artístico nas suas manifestações singulares – prendem-se, justamente, com o enxerto de ambiguidade cometido no interior da composição da imagem, a saber: como ultrapassar as formas do dispositivo ilusionístico sem que, com isso, se negue a apreensão óptica da imagem? Como reinventar a experiência estético-artística preservando o estatuto diferencial do objecto que tem por base? Eis alguns dos pontos de interrogação da picturalidade modernista.

6.2. Dispositivo iconoclástico – primeira abordagem

A imagem é na medida em que não é imagem. Tal é a fórmula que anuncia e sintetiza o fenómeno que intitulamos de *dispositivo iconoclástico*. O pictórico só se assume para as novas estéticas da sensibilidade artística se integrar, em si, a negação do pictórico. A imagem é, simultaneamente, imagem e não-imagem; ou, segundo a definição introduzida pelo artista Ad Reinhardt: “A imagem artística não é uma imagem. A visão na arte não é visão. O visível na arte é visível. O invisível na arte é invisível.”² As palavras de Reinhardt não estão circunscritas a um domínio meramente metafórico. A negação que mune o dispositivo deixa de ter uma função excludente total, dado que aquilo que é negado passa a ser incluído num plano virtual autónomo (o “invisível”), cujo efeito não se esgota na imagem (o “visível”), mas configura já uma forma de ico-

² Reinhardt, Ad, *Art-as-Art: the selected Writings of Ad Reinhardt*, Edited by Barbara Rose, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991, p. 67.

nicidade latente desta última. A questão fundamental será, pois, saber como é que o dispositivo iconoclástico se concretiza por meio da percepção, se é, também, mediante as modalidades perceptivas que a imagem se dá como imagem ou, na nossa acepção, como objecto para a percepção.

6.2.1. Diferenciação paradoxal

A fórmula do dispositivo iconoclástico – a imagem *é* na medida em que *não é* imagem – encerra a pregnância da auto-referencialidade na obra de arte. Contudo, a gradual autonomização sistémica e reflexiva da arte não pode ser pensada sem a introdução de uma negatividade estrutural ao nível das suas formas de articulação simbólicas. “Negatividade” quer dizer tanto a afirmação da diferença que tece a individualidade da obra quanto a protecção do carácter emergente da obra perante a heterogeneidade de informações sensíveis das esferas não-artísticas.

Nesse sentido, os “objectos encontrados” de Marcel Duchamp podem servir de paradigma para o horizonte reflexivo que a esfera estético-artística alcançou no último século: o acto criativo, envolvendo um conjunto de selecções, não se encontra desligado de uma interpretação sensível da materialidade que o suporta. O método duchampiano evidencia, precisamente, um primado da selecção sobre a composição, ao mesmo tempo que nos mostra uma das tendências emergentes das novas formas artísticas: a materialidade liberta-se da sua natureza de suporte artístico, assumindo-se, agora, como princípio actuante da obra de arte.

Há várias razões que justificam o papel activo concedido à materialidade. Uma delas – quiçá a mais decisiva – prende-se com a relação que cada médium mantém com o universo da mediação; relação essa que, nas palavras de Herbert Marshall McLuhan, confere à natureza técnica e simbólica do médium uma existência partilhada, não isolada dos outros médiuns.³ Sabemos que a invenção

³ McLuhan, Marshall, *Understanding Media. The extensions of man*, London and New York: Routledge, 2001, p. 28.

da imagem fotográfica colocou a arte pictural moderna perante duas exigências de diferenciação. A primeira prende-se com a exploração da superfície de inscrição da imagem, já não idealizada como espaço mimético onde a visão do real é incorporada, mas, antes, como espaço aberto às potencialidades das sensações. A segunda exigência é, *grosso modo*, a prossecução material da primeira. Para que as sensações pudessem ser enfatizadas picturalmente, tornou-se imperioso reconduzir a imagem quer à forma dos seus elementos plásticos quer ao modo como o artista concebe o seu gesto configurador – o mesmo é dizer: a exploração plástica da superfície de inscrição exigiu uma nova emancipação da mão.

Os elementos paradoxais introduzidos pelo dispositivo iconoclástico, na concepção e exploração das formas picturais, podem ser descritos como componentes que garantem a objectivação e preservação sensoriais das unidades básicas do médium material. Assim como a inserção da dissonância na arte musical veio gerar um movimento de desconfiguração paralelo da forma nos seus elementos primários, também a arte pictural vanguardista encetou com a utilização, por exemplo, da cor – como se verifica na estética suprematista de Malevitsch ou no cromatismo expressionista de Barnett Newman – um retorno à elementaridade física dos pigmentos, cromáticos e acromáticos. Poder-se-á vislumbrar, nesse retorno, uma genealogia pré-artística. De facto, as imagens paleolíticas revelam-nos uma transparência material da superfície de inscrição – a imagem não absorve a superfície. Pelo contrário, a imagem distinguirá a superfície, dar-lhe-á uma visibilidade que ainda não possuía, e o que for pintado trará, simultaneamente, à expressão algumas das particularidades orgânicas do médium material.

6.2.2. Abertura contextual

A diferença estética introduzida pela arte do século vinte pode ser vista enquanto distinção entre *representar uma imagem* e *materializar uma imagem*. O segundo acto, o de materializar, afirma-se por intermédio de um primado progressivo do manual sobre o óptico, como, aliás, evidenciou Gilles Deleuze relativamente à picturalidade

que vai do abstraccionismo de Vassily Kandinsky ao expressionismo abstracto de Jackson Pollock. “Materializar”, porém, deve ser também entendido como um processo que ultrapassa a própria concepção da imagem, que se estende para lá do gesto do artista. Materializar é, igualmente, exhibir a imagem no seu contexto de aparição, como, por exemplo, o do espaço do museu; e “exibir”, no caso museológico, depende quase sempre de um “pendurar”, que leva a imagem a estabelecer uma relação material e imediata com a superfície que a acolhe. Enumeremos, pois, as consequências teóricas que daí resultam.

Quando se afirma, vagamente, que as formas picturais modernistas não pretendem reconstruir o mundo circundante, que, abolida a primazia da representação nas composições icónicas, deixa de haver qualquer ponto de interferência do real com o imaginário, não se faz jus, porém, aos novos liames estético-artísticos que são desenhados entre imagem e contexto, objecto e meio. Esses laços disruptivos operam um contacto com o mundo circundante – com o espaço da galeria, por exemplo –, mas, desta vez, esse contacto é exequível pela força de uma *mediação presencial partilhada* da materialidade das superfícies de inscrição e exibição da obra pictural. Assinalemos, então, essa singularidade da mediação como “contacto à superfície”.

Na génese do contacto à superfície – concebido como ligação entre obra e lugar da obra –, está a supressão da moldura. (“Supressão” não quer literalmente dizer “eliminação”, visto que a aplicabilidade da moldura continuou a vigorar em múltiplos registos picturais, assim como o teatro sem palco imaginado por Antonin Artaud, apesar de diversas concretizações artísticas, não fez desaparecer a linha divisória entre actor e espectador.) Com a supressão, há uma penetração da superfície de inscrição na superfície de exibição. Tendo em conta os efeitos da nova relação que entre ambas é gizada, poder-se-á falar, aqui, de uma *superfície expandida*. Esta, dada a sua natureza osmótica, proporciona uma dilatação da imagem para lá dos seus limites pictóricos internos, que, não obstante a sua condição de médium, passa a ser inscrita num espaço originariamente não-pictórico. Entre o *envolvido* – a imagem – e o *envolvente* – o contexto de aparição – há, enquanto fenómeno singular, o despontar de uma materialidade comunicante, um en-

relaçamento estético das suas potencialidades materiais.⁴ O dispositivo iconoclástico pressupõe, assim, uma abertura contextual do médium imagem, ditada, em parte, pela supressão da moldura; e essa abertura produz, por sua vez, uma introdução do envolvente no envolvido, uma inclusão do espaço do contexto no espaço da superfície pictórica. Transposta a indiferença estética entre texto e contexto imagéticos, cabe, agora, ao observador activo inscrever *o que vê onde vê* (e vice-versa).

Tal abertura é, no entender de Georg Simmel, negada pela moldura. Segundo o pensador alemão, a obra de arte constitui-se ante os fenómenos da natureza como uma realidade fechada. Da moldura extrai Simmel uma *função dupla*: ela “simboliza e reforça” os “limites” que separam a obra da realidade envolvente, contribuindo para que a sua unicidade, enquanto objecto artístico, possa ser devidamente percebida. Para ilustrar tal clausura recorre Simmel à expressão metafórica, conotando a moldura como um “rio” que faz da imagem uma “ilha”⁵. Com a supressão da moldura, as relações da superfície de inscrição com a superfície de exibição, do meio envolvente com o meio envolvido, ganham novos fulcros estéticos. Note-se, a título de exemplo, a célebre bandeira americana (*Flag*) pintada por Jasper Johns. A obra em causa gera uma ambivalência material, dado que, estando inscrita numa superfície sem moldura, conduz à pergunta, levantada por Max Imdahl, de como nomeá-la: uma simples bandeira ou, pelo contrário, uma pintura?⁶ Já fora dos limites da ambivalência, encontramos, hoje

⁴ É lícito pensar que a natureza relacional da superfície expandida venha incrementar e intensificar os níveis cognitivos das apreensões sensório-motoras. Nenhum objecto apreendido dentro de um campo de observação sensível surge desligado do registo somático das interações entre cognoscente e cognoscível. O “visto” traz sempre o “como é visto” – queremos dizer, neste caso: informação específica das actividades motoras desencadeadas pela interacção com o objecto.

⁵ Simmel, Georg, “Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch”, In: *Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze*, Hrsg. von Gertrud Simmel, Postdam: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1922, pp. 46-54.

⁶ Imdahl, Max, “Is it a Flag, or is it a Painting? Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst”, In: Max Imdahl, *Gesammelte Schriften, Band 1. Zur Kunst der Moderne*, Hrsg. und eingeleitet von Angeli Janhsen-Vukicevic, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996, pp. 131-180.

em dia, em determinados objectos artísticos, uma evolução sugestiva na articulação estético-artística do médium com o contexto de aparição, que nos vem revelar uma progressiva primazia do carácter configurador do contexto perante o médium e, nalguns casos, como as instalações de luz e sombra, a emancipação e constituição do contexto como médium autónomo.

6.3. Nadificação e reificação

As potencialidades estéticas do dispositivo iconoclástico sustentaram várias formas experimentalistas de concepção da imagem pictural. Robert Rauschenberg, com os seus *White Paintings*, intentou desafiar os limites entre imagem e não-imagem, fazendo das suas telas superfícies de inscrição da ideia de negação, sem, contudo, obstruir o aparecimento da imagem pictural como imagem-reflexiva. No entanto, uma das manifestações sintomáticas mais controversas do dispositivo iconoclástico surgiu com a tentativa de supressão da materialidade da obra e do seu espaço de exibição. Os fenómenos que tínhamos indicado como elementos integrantes do dispositivo – o descentramento óptico, a superfície expandida e a abertura contextual – foram configurados, em muitos actos artísticos, com o propósito da sua total dissipação. A “galeria vazia” (*Le vide*), de Yves Klein, ou, como resposta ao trabalho de Klein, a “galeria plena” (*Le plein*), de Arman, bem como as fotografias da galeria vazia de William Anastasi, expostas, precisamente, na mesma galeria, mostram-nos uma acentuada tendência, na arte vanguardista, para a reificação do dispositivo iconoclástico. Essa reificação tem como ostentação máxima a estética da nadificação, alvitrada, por exemplo, por Klein, como um espaço de sensibilidade pictórica imaterial. Sensibilidade sem materialidade? Trata-se, em rigor, de uma sensibilidade “mística”, influenciada pelas correntes religiosas orientais, e que, no fundo, faz jus à ancestral pretensão do místico de entrar em contacto com uma entidade superior sem recurso à mediação simbólica, nem tão-pouco ao médium material. Com a substancialização do dispositivo iconoclástico, a fórmula que o des-

creve – a imagem *é* na medida em que *não é* imagem – deixa de poder revelar a tensão estética da picturalidade com a sua auto-reflexividade, porque a substancialização caracteriza-se pela anulação dos elementos diferenciados e contrastantes que compõem o próprio dispositivo.

Sabemos que a percepção visual não obedece a processos de configuração puramente contínuos; pelo contrário, ela é trespassada por uma descontinuidade essencial que decorre da selecção e integração das informações sensoriais numa disposição superior, à qual chamamos forma. A forma é, pois, um autêntico reservatório de diferenças, albergando, por via disso, pontos de não intersecção – espaços em branco, assim se poderá sugerir – entre as várias informações sensoriais seleccionadas. Não obstante essa evidência, a história da arte moderna, bem como os estudos sobre a imagem, tem sido uma história do *ver*. As descrições ecfásticas da obra de arte têm, geralmente, a relação “figura-fundo” como principal paradigma óptico, seja na tradução dos efeitos das técnicas da perspectiva, seja na evocação dos efeitos deceptivos que determinadas configurações provocam na percepção visual. A história da arte nunca foi, conseqüentemente, uma história do *não-ver*.

A exploração do vazio, enquanto categoria da picturalidade, faz-nos vislumbrar o descentramento óptico almejado pela pintura do século vinte. O vazio é já equacionado na imagem sem centro. Daí que o vazio não se oponha, necessariamente, ao pleno, uma vez que o descentramento óptico também é realizável e observável por intermédio de imagens cuja superfície de inscrição não revela nenhum espaço lacunar, desprovido do gesto do artista. O vazio assinala, pois, uma privação sensorial – a ausência de um centro óptico na superfície pictural – e não tanto uma privação material – a ausência de elementos pictóricos na superfície pictural. Vassily Kandinsky chegou mesmo a expressar grande admiração pela “tela vazia”. No entanto, por muito elevada que fosse a visão espiritual que tinha da arte, o artista não descreve a superfície de inscrição como *tabula rasa*. Bem pelo contrário. A tela é somente vazia na “aparência”, porque o que ela releva, nas palavras do pintor, é já um espaço “de tensões com mil vozes sussurrantes, plenas de expecta-

tiva”; e se, ainda segundo Kandinsky, a tela aparentemente vazia é “mais bela do que certas pinturas”, é porque ela surge como um elemento de negação da representação figurativa e tem como primordial função a afirmação da individualidade do objecto “obra de arte”, assim como a afirmação da individualidade do observador⁷.

Da relação “figura-fundo”, típica da arte pictural renascentista, há, na arte pictural vanguardista, uma passagem para a relação “vazio-pleno”. É certo que essa transição não pode ser compreendida sem a emancipação do fundo ante a figura. A arte renascentista tentou emoldurar a visão, remetendo o olhar a um enclausuramento óptico, proporcionado, em grande parte, pelo uso da perspectiva. Um “ver” circular, finito nas suas possibilidades de articulação, encerrado no espaço da perspectiva, deixa de poder trazer à expressão o cunho do “não-ver”. Mas, se *ver é não ver* – tal é a nossa fórmula –, também é certo que, como nos diz Heinz von Foerster, “nós não vemos que não vemos.”⁸ A mesma fundamentação leva Niklas Luhmann a afirmar que o encantamento provocado por aquilo que é visto impede-nos de apreender o não-ver como “condição do ver” (*Bedingung des Sehens*); condição essa que, segundo o autor, poderia ser designada de “condição transcendental do ver” (*transzendente Bedingung des Sehens*)⁹.

Se se aplicar meramente a lógica da representação à picturalidade, poder-se-á conceber o “vazio” como a representação de “um vazio”. Contudo, a sugestão de que, para poder representar o vazio, o espaço não deve ser preenchido, não faz jus à articulação seminal da percepção com a imagem. Também sabemos que as formas imagéticas artísticas se encontram repletas de *elipses pictóricas* – supressões parciais de elementos visuais –, que, apesar disso, não põem em causa o reconhecimento geral do objecto central.

⁷ Kandinsky, Vassily, “Leere Leiwand und so weiter”, In: *Essays über Kunst und Künstler*, 3. Auflage, Hrsg. von Max Bill, Bern: Benteli Verlag, 1973, pp. 177-181, p. 177.

⁸ Foerster, Heinz von, *Wissen und Gewissen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1993, p. 27.

⁹ Luhmann, Niklas, *Einführung in die Systemtheorie*, 6. Aufl., Hrsg. von Dirk Baecker, Heidelberg: Carl-Auer Verlag, 2011, p. 154.

Trata-se, aqui, de um não-ver *explícito* que ornamenta e fomenta o próprio ver.

No *Quadrado negro sobre fundo branco*, de Kasimir Malevitch, há, justamente, uma tentativa de romper com a tradicional relação figura-fundo, que, como se sabe, assenta nos contrastes desencadeados pela percepção na apreensão dos objectos. A distinção de ambos – figura e fundo – permite a diferenciação e identificação do objecto. Porém, na tela de Malevitch, a intenção é invertida, residindo a superação da lógica da representação na suspensão do contraste diferencial imposto pela relação figura-fundo. Não há, portanto, objecto representado – o que levou Malevitch à confissão de que, na verdade, não se tratava de um “quadrado vazio”, mas, sim, da “sensação de ausência do figurativo”¹⁰. Quer isso dizer que a picturalidade, ao invés de evocar um referente ausente, um objecto representado, remete, neste caso, somente à imagem, tece um círculo auto-referencial dentro da própria materialidade do médium “quadro”. Logo, a ausência transcende o nível remissivo do referente e é, sobretudo, dada pela negação da sua figuração. Assim como não tiveram total efeito quer a concretização do silêncio, por meio da supressão dos elementos musicais, levada a cabo por John Cage num dos seus desempenhos artísticos, quer a experiência do vazio bergsoniana, num dos passos de *L'évolution créatrice*, com um simples fechar de olhos, o mesmo se verifica com a tentativa de traduzir o dispositivo iconoclástico por uma imagem, por um signo sensível. Tal pretensão dificilmente se presta à expressão pictórica, visto que, sendo inseparável da imagem que lhe dá corpo, o dispositivo é já parte integrante das estruturas imagéticas. O dispositivo forma com a imagem, por assim dizer, uma configuração atômica, nunca podendo, ao contrário das famosas “mãos” de Escher, ser representação de si mesmo. Ressalve-se, todavia, o duplo facto de a estética da nadificação aparecer como traço sintomático do dispositivo iconoclástico e, apesar de não poder ser substancializado empiricamente, ser uma das mais eloquentes manifestações artísticas do fenómeno da negação.

¹⁰ Malevitch, Kasimir, *Die gegenstandslose Welt*, Mainz: Florian Kupferberg, 1980, p. 66.

6.4. Dispositivo iconoclástico – segunda abordagem

A compreensão da ideia de dispositivo iconoclástico exige a consideração do espectro narrativo que acompanha as descrições da arte sobre a arte, assim como da teoria sobre a arte. O dispositivo não opera, apenas, ao nível da sensibilidade; ele é, igualmente, fruto das múltiplas dimensões retóricas que trespassam a comunicação sobre a (e da) arte. As principais tendências estéticas da sociedade moderna fornecem-nos um exemplo assaz ilustrativo do reforço semântico do universo artístico. Porque o binómio “real-ficcional” se mostrou insuficiente para a observação das criações artísticas, surgiu a necessidade, cada vez maior, de as múltiplas esferas da obra de arte serem constituídas – e não meramente secundadas – por esquemas de observação autodescritivos. Ora, sabemos que os modelos descritivos da sociedade visam responder ao risco de fragmentação do sentido, bem como à auto-reprodução das estruturas socioculturais, conferindo aos processos de formação de sentido uma ordem de articulação superior, estável e equilibrada, abstraída da contingência dos seus contextos. No que à picturalidade modernista diz respeito, o dispositivo iconoclástico gerou um fluxo narrativo ímpar na reflexão sobre a arte, a ponto de se deixar penetrar por ela.

6.5. Auto-reflexividade e teoria

Com efeito, e dando seguimento teórico à última asserção exposta, um dos predicados mais sugestivos que o dispositivo iconoclástico vem conferir às formas imagéticas artísticas e à sua apreciação teórica é a *aura crepuscular* da imagem pictural, que pode ser detectada e parcialmente compreendida, ainda que como sintoma, nas narrativas apocalípticas que acompanham muitas das obras do século vinte e as quais foram designadas pelos seus autores como *últimas pinturas*. “De facto – como nos diz Yve-Alain Bois –, a totalidade do projecto modernista, especialmente o da pintura abstracta, que pode ser concebida como seu emblema, não poderia

ter funcionado sem um mito apocalíptico.”¹¹ O escopo não residia, somente, em ultrapassar os limites do dispositivo ilusionístico inerente à picturalidade clássica. *Anunciar um fim para sinalizar um recomeço* significa definir novas formas de conceber a arte, o artista, o objecto artístico e o observador.

A inclusão do não-artístico na esfera do objecto artístico é o momento decisivo que potencia a aura crepuscular da imagem. Tendo uma dimensão crítica – ou melhor, dialectizante –, visto que permite à arte a sua diferenciação da não-arte, a mesma inclusão subverte os limites estéticos do artístico. Que essa diferenciação ocorra já no interior da obra, é um sinal de que a arte do século vinte, em geral, não dispõe as suas obras apenas como exemplos daquilo que é tido como arte. Elas possuem, simultaneamente, uma genealogia contra-exemplificativa do fenómeno artístico. A provocação estética presente nas criações de Marcel Duchamp e Andy Warhol reside aí, no facto de a “obra” nunca fazer perder de vista o seu lugar de “objecto”; facto esse que a coloca, paralelamente, num mundo indiferenciado de objectos convencionais. A fuga do indiferenciado é uma tarefa permanente que se impõe a qualquer objecto com pretensão de estatuto de obra de arte.

Logo, a arte pictural do século vinte, manifestando a construção sistémica do mundo artístico e as estruturas institucionais que o suportam, vem questionar e abalar a autarquia do registo estético nas teorias da arte. O estético, longe de ser desconsiderado, passa a ser acoplado ao estatuto social do objecto artístico. A pintura vanguardista, por exemplo, contribuiu para um incremento dos estudos teóricos sobre a arte; mas, tal incremento deve-se, em parte, aos focos de tensão que a arte veio provocar na teoria. Desde a visão apocalíptica da “morte da pintura” à visão relativista do *anything goes*, há, na construção teórica sobre a arte pictural, um espectro sintomático ligado à conceptualização do artístico e à sua diferenciação ante o não-artístico. Contudo, a tão propalada morte da pintura não é mais do que uma metáfora radical do novo, do gesto irrepitível do artista e da percepção singular do observador. Nesse

¹¹ Bois, Yve-Alain, *Painting as Model*, Cambridge: MIT Press, 1993, p. 230.

sentido, ela pode ser vista como uma resposta permanente ao diagnóstico de Walter Benjamin sobre a mecanização dos processos produtivos e receptivos artísticos.

Como nos mostram muitas configurações artísticas marcadas por uma natureza auto-referencial explícita, as descrições da arte sobre a arte tendem a ser incorporadas na constituição material dos seus próprios objectos e eventos, registando-se, por via disso, uma simultaneidade operativa da percepção e da descrição, da informação e da observação. Mas, se a autodefinição do artístico é, também, um fenómeno intrínseco à imagem, à obra de arte, qual o papel que será cedido à teoria? Admitir que, no âmago universo artístico, há um labor auto-reflexivo inerente à obra de arte, significa também reconhecer que a obra não se oferece à percepção do espectador, única e exclusivamente, como objecto de fruição – ela é, mais do que isso, objecto de tematização estética, isto é, *meta-objecto*. Contra as propostas de Arthur Danto, uma visão tradicional do espectro exegético artístico, concebido, de forma unilateral, a partir de categorias teóricas indiferentes aos eixos de interpretação que se vão afirmando e reelaborando de obra para obra, deixa de servir de base para a compreensão do movimento auto-exploratório da arte. As propostas de Danto ultrapassam o estatuto da excepção. Existe, ainda, um legado logocêntrico na análise teórica da arte que a impede de reconhecer as potencialidades auto-reflexivas e autodescritivas dos objectos artísticos – tendencialmente considerados segundo o binarismo verbal/não-verbal – e que, na maior parte dos casos, conduz ao não reconhecimento da obra pictural como proposta sensível de autodefinição da arte. Um dos desafios epistémicos da teoria passa, precisamente, pela identificação dessas faculdades auto-reflexivas da obra – o que a obriga, por conseguinte, a um não posicionamento retórico fora da obra como mera instância de comentário, mas, antes, a encontrar já nessas faculdades auto-reflexivas um ponto de partida para a intelecção da arte como veículo de individuação.

PARTE II

**MEDIALIDADE, TECNOLOGIA,
IMAGINAÇÃO**

MEDIAÇÃO E EXEMPLIFICAÇÃO

Se há conceito que melhor represente as práticas discursivas em torno dos novos meios tecnológicos, é, sem dúvida, o de “interactividade”. Pela sua abrangência semântica – e este é um dos predicados que justificam o sucesso da sua recepção –, revela-se tal conceito portador de uma tripla dimensão: relação entre médium e observador; natureza tecnológica do primeiro; tipologia das formas de mediação. É no âmbito da última dimensão que podemos situar o discurso da *imagem-interactiva*. Nas reflexões estéticas – principalmente aquelas com um pendor teórico ligado à análise dos *media* –, o conceito de imagem-interactiva tem vindo a ganhar primazia sobre outras tipologias imagéticas ainda marcadas pelo tradicional conceito de figuração. Mas, quando se analisa as inúmeras exposições teóricas sobre a chamada *arte interactiva*, o que tende a ocupar o pensamento está situado num horizonte estético que ultrapassa a vocação sensível da própria arte. É sob o signo da comunicação que as vivências e os objectos artísticos são propostos, antevendo-se em ambos – assim profetizam vários autores – uma correspondência efectiva com os ideais dialógicos de uma sociedade em crescente emancipação.

A questão que aqui se pode colocar não abarca, somente, a apreensão do primado da comunicação sobre a sensibilidade e, com este, a redefinição paradigmática da ideia de *aísthesis*. De tal primado deve, igualmente, redundar uma aferição da nova condição imputada à sensibilidade, bem como do discurso que a legitima. Se se partir da premissa foucaultiana de que o discurso extravasa a expressão e a materialização verbais, estando, por isso, também sujeito a uma fixação imagética – na qual se podem inscrever, por sua vez, processos de auto-referência simbólicos –, cum-

pre, paralelamente, evidenciar e questionar a articulação dos dois planos discursivos. Desde logo, porque o fenómeno da interactividade potencia uma complementaridade medial do símbolo; facto esse que em muito se deve à *recolocação* empírica do observador no espaço do observado e à consequente *rematerialização* da superfície de inscrição deste último. Além disso, não menos relevante, as descrições teóricas e extrateóricas das experiências que daí resultam tendem a produzir efeitos ecfásticos, dificilmente discrimináveis em estreita conexão com a natureza dos médiuns envolvidos. Aqui vale o princípio de que, ao contrário da interacção entre seres humanos, cuja base funcional tem tanto de elementos perceptivos quanto de elementos comunicativos, a interactividade – nomeadamente, a tecnológica – conduz a uma gradação ecfástica da linguagem, a ponto de esta acusar, muitas vezes, a importação de estruturas simbólicas que lhe não são próprias. Neste caso específico, as descrições, concebidas como formas de observação de segunda-ordem, acabam por suprimir a parca consciência dos elementos perceptivos, as lacunas sensíveis abertas pelas ligações entre homem e máquina. Que tais lacunas sejam necessárias para o sucesso das ligações, é um facto também ele diferenciador daquilo que, diametralmente, acontece nas relações inter-humanas. Assim, e preconizando um horizonte crítico, resta vislumbrar os fulcros discursivos que giram em torno de uma arte que se propõe, a um tempo, interactiva e exemplificativa da própria interacção.

7.1. Objecto e processo

O reconhecimento da materialidade das configurações artísticas, bem como dos nexos semiósicos que a ligam à sensibilidade, é, ainda hoje, um processo basilar para determinar a individuação da estética enquanto campo epistémico filosófico. No âmbito desse processo deixam-se implicar, mutuamente, quer as formas de produção e recepção artísticas quer a constituição de um microcosmos onde a obra se desvela e permanece como objecto singular e irreproduzível. A ideia de “objecto” não é, nessa acepção, um mero des-

dobramento da polaridade epistemológica cartesiana; ela abraça, acima de tudo, a afirmação de um espaço próprio – análogo ao da corporeidade –, aberto à observação, à interpretação, à crítica e, longe de ser apenas o representante de uma arte já feita, gerador de novas dinâmicas artísticas e, até mesmo, filosóficas.

Muitas das construções da chamada “arte interactiva”¹ visam recolocar o observador numa posição originária de interacção física entre *ego* e *alter*. A dificuldade fundamental que dessa concepção resulta tem que ver, justamente, com a ideia de que as dimensões interactivas entre máquina e observador (utilizador) – nomeadamente aquelas concernentes às operações empíricas de activação dos processos computacionais – abarcam todos os processos que entre ambos ocorrem. O fenómeno que, na constituição do objecto artístico, aglomera várias correlações em torno do microcosmos “obra” e do macrocosmos “arte”, surge, conseqüentemente, subdimensionado e é, por assim dizer, feito refém do *momento*. Assim se torna mister afirmar que, ao contrário do facto estético da singularidade irreproduzível da obra, o pressuposto da imediatividade é governado pelo intransmissível, pela suposição de uma temporalidade paradoxal capaz de se cumprir e anular a si própria. Donde emerge esse momento aclamado? Há nele, sem dúvida, o cunho da tecnologia; cunho esse que se inscreve consoante um pretenso isomorfismo das estruturas tecnológicas e dos sistemas psíquicos. Desse isomorfismo redundam, paralelamente, uma concepção naturalista das primeiras.

¹ O uso desta expressão serve-nos, apenas, para nomear um contexto de enunciação estético-artístico. Da mesma maneira que não dividimos, *linearmente*, as formas imagéticas em “imagens estáticas”, “imagens em movimento” e “imagens interactivas”, também não interpretamos a arte interactiva como portadora de um registo nunca antes potenciado pela arte em geral. Para evidenciar essa concepção, valemo-nos das seguintes observações de Lev Manovich: “All classical, and even more so modern art, was already “interactive” in a number of ways. Ellipses in literary narration, missing details of objects in visual art and other representational “shortcuts” required the user to fill-in the missing information. Theater, painting and cinema also relied on the techniques of staging, composition and cinematography to orchestrate viewer’s attention over time, requiring her to focus on different parts of the display. With sculpture and architecture, the viewer had to move her whole body to experience the spatial structure.” Manovich, Lev, *The Language of New Media*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001, p. 56.

A suposta transparência psíquica dos artefactos tecnológicos está na base da reificação bipolar do utilizador e da máquina. A interactividade surge, assim, como o mecanismo de ligação dos dois pólos, cuja natureza é essencialmente protésica, porque assenta na ideia de médium como extensão psíquica e somática. A imagem serve, nesse caso, como superfície de inscrição dos processos e das representações mentais, como dispositivo de exteriorização da vida psíquica, tal como já tinha sido aventado pelas primeiras concepções associacionistas da hipertextualidade, preconizadas, entre outros, por Vannevar Bush². O mimetismo icónico que, durante séculos, sustentou a *poiesis* e a *diégesis* imagéticas possui, agora, um equivalente intrapsíquico: a figuração do objecto dá lugar à objectivação do *ego*. Disso são exemplo os vaticínios de Gene Youngblood sobre as novas potencialidades da imagem cinematográfica, cujas propriedades estéticas caminham, segundo o autor, para uma libertação progressiva do mundo mental do espectador. Partindo do pressuposto protésico da máquina de filmar como “uma extensão do nosso sistema nervoso”, crê Youngblood que ela “opera como um superego que nos permite observar e modificar o nosso comportamento”³.

A reformulação do papel do espectador tem como correlato imediato a transformação do perfil simbólico das formas imagéticas artísticas. Na sua significação mais disseminada, a imagem acaba por ser elevada à condição de *processo* – isto é, processo de utilização –, esvanecendo-se, conseqüentemente, a sua marca categorial de objecto estético. Das redefinições de obra e observador redundava uma nova função a ser imputada ao artista: este surge, agora, como criador de processos de interacção. Nesse sentido, a semântica estético-artística do conceito de interactividade tende a ser constituída a partir das experiências performativas dos movimentos vanguardistas do século vinte – a intervenção empírica do espectador no devir da obra de arte é tida como marca genealógica da interactividade. Para Frank Popper, por exemplo, a deslocação progressiva do espectador do seu espaço identitário traz à expressão

² Bush, Vannevar, “As we may think”, *Atlantic Monthly*, 176(1), 1945, pp. 101-108.

³ Youngblood, Gene, *Expanded Cinema*, New York: E.P. Dutton & Co., Inc., 1970, p. 132.

o curso da estética da participação rumo à estética da interacção, vislumbrando-se, nesta última, um feixe de ligações entre sistemas psíquicos (observador) e sistemas artificiais (obra)⁴. A percepção dá, assim, lugar à comunicação. *Interagir*, tecnologicamente, implica pôr em contacto dois sistemas cuja essência operativa resulta de uma projecção mútua. É por intermédio da comunicação sistémica como projecção empática, como *analogon* de *ego* e *alter*, que – e ainda remetendo às pretensões de Youngblood – o observador se vê como que espelhado no *Doppelgänger* da sua própria imagem.

7.2. Percepção e comunicação

Com o aparecimento de um novo médium surge, também, em regra, uma exponenciação do grau de comparação entre os dispositivos mediais existentes. Contudo, nem sempre o que determina a comparação tem como referência os mesmos termos. Um dos termos de comparação que mais se afirmaram no discurso moderno alude às possibilidades de reprodução potenciadas pelo aparecimento de novos médiuns culturais. Victor Hugo, por exemplo, anuncia o eclipse das superfícies de inscrição estáticas perante o despontar da palavra impressa. Contrapondo o livro ao monumento arquitectónico e justificando a oposição com a expansão ilimitada e duradoura do pensamento humano que o primeiro vem permitir, declara o romancista, de forma apocalíptica, a morte do segundo: “Le livre va tuer l’édifice”⁵. A imobilidade material do monumento é vista por Hugo como uma projecção estática do pensamento, como uma extensão física do subdesenvolvimento cultural. Embora o termo de comparação seja o mesmo – isto é, o da reprodução –, crítica e elogio diametralmente opostos encontramos em Béla Balázs. Para o teórico do cinema, a palavra impressa, representativa do *lesbare Geist*, não é apenas prenúncio de expansão das capacidades mentais do ser humano, mas, conjuntamente, regressão da sensibi-

⁴ Popper, Frank, *Art of the Electronic Age*, New York: Harry N. Abrams, 1993, p. 8.

⁵ Hugo, Victor, *Notre-Dame de Paris I*, V Livre, Paris: Librairie de L. Hachette et Cie., 1861, pp. 207-224, p. 216.

lidade afecta ao corpo e aos seus movimentos expressivos capitais – o *sichtbare Geist*, na terminologia do autor. Compete à cinematografia, assim acreditava Balázs, recuperar a visibilidade do espírito e, atendendo às dimensões somáticas da cultura humana, reinscrever e revigorar a *Grammatik der Gesten*, até então intensamente assombrada pelos caracteres tipografados em negro⁶.

Do vínculo da sensibilidade com as formas de mediação, não encontramos eco nas várias versões panegíricas da interactividade. O que a estas se impõe é, sobretudo, a acentuação das dimensões comunicativas da obra de arte. Facto esse, aliás, que sobrevém quer da ênfase da sua natureza processual quer da inevitável reproduzibilidade que muitas das suas formas permitem. Significa, porém, a sobrevalorização da esfera comunicativa um empobrecimento das dimensões sensíveis dos objectos e eventos artísticos? Para se constituir e reproduzir sistemicamente, a comunicação inflige à sensibilidade uma espécie de alienação: *entrar em comunicação com algo* pressupõe a geração de interstícios temporais na sua percepção. Ao contrário do que nos processos extralocucionais desta última ocorre, a formação de sentido atinente aos processos comunicacionais acusa, grosso modo, uma maior pressão selectiva – logo, um maior grau de virtualização das possibilidades excluídas.

Da mesma maneira que as operações da comunicação são trespassadas pela diferença imposta pelo binómio “actual-virtual”, também as operações da percepção são por este articuladas, ainda que de forma díspar. O reconhecimento dos efeitos da virtualidade revolucionaria quer a recepção quer a produção da obra de arte, ao mesmo tempo que, no domínio teórico, lança as bases decisivas para uma demarcação coerente entre os conceitos de “percepção” e “comunicação”. Da estética filosófica, enquanto campo epistémico especializado, nasce uma profunda inquirição sobre as possibilidades da sensibilidade humana e, por meio dos objectos artísticos, da sua expressão em médiuns simbólicos distintos. A precedência do sensível significa, igualmente, o reconhecimento

⁶ Balázs, Béla, “Der Sichtbare Mensch”, In: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Wien: Globus Verlag, 1961, pp. 31-39, pp. 32-34.

individual – não totalmente comunicável – da vida psíquica do ser humano. Com a questão da expressão – o modo como as vivências sensíveis do indivíduo são traduzíveis em criações materiais – atinge-se, verdadeiramente, uma primeira demarcação substantiva entre o “percepcionado” e o “comunicado”. O mesmo é dizer: com o conceito de *aísthesis* é o próprio conceito de comunicação que se torna visível; o indivíduo não é mais, somente, naquilo que comunica, mas, também, naquilo que percebe e para o qual não tem uma expressão social adequada – a esfera do incomunicável ganha um estatuto sólido.

A questão fundamental, todavia, concerne à forma como o latente (virtual) condiciona o manifesto (actual), ou seja, como as possibilidades de sentido virtualizadas se interconectam com as possibilidades actualizadas. É, precisamente, nesse ponto, que deve ser analisada a questão da individuação da sensibilidade no mundo artístico. Tal processo é animado pela reentrada positiva e activa do virtual no actual, do excluído no incluído, a ponto de deixar de subsistir uma clara linha de demarcação entre ambos. Devido a um certo grau de indiferenciação, as dimensões sensíveis e expressivas da obra de arte são favorecidas. Trata-se, no fundo, de um processo que inverte a ordem diferencial da *semiosis* – o seu deslocamento gradual da sensação para a abstracção – e que tende a promover uma ligação estreita e irreproduzível do observador com o observado. A obra de arte, ao incorporar em si mesma a dupla natureza dos possíveis, afirma-se, antes de tudo, como um objecto sensível para a percepção e do qual resulta um efeito excessivo da sua realidade enquanto objecto. No entanto, tal não se verificaria, se ocorresse uma clara diferenciação abstracta entre actualidade e virtualidade ou se as possibilidades de sentido virtualizadas superassem, em muito, as possibilidades actualizadas. O grau de actualidade do objecto seria, neste último caso, infinitamente menor, resultando daí uma perda significativa da sua materialidade sensível.

Com efeito, podemos imputar à expressividade do objecto artístico a manifestação sensível da correlação osmótica entre actual e virtual; ela é, justamente, o fenómeno que, a partir das zonas indistintas do actualizado e do virtualizado, confere um *sentido de*

realidade à materialidade da obra de arte. Sem essa primeira afirmação do real – que é uma forma de antecipação perante os dados diferenciados da experiência –, dificilmente as possibilidades de sentido teriam correlatos sensíveis propriamente estéticos. Em geral, aquilo que é excluído dos processos de actualização e que, sendo virtualizado, reentra na formação do sentido, deixa a sua marca peculiar mediante a intensidade despertada pelo evento em causa. O grau de intensidade que podemos atribuir à experiência de uma determinada obra de arte traz consigo, naturalmente, valores afectivos, cuja essência, porém, não é inteiramente redutível às propriedades representacionais que ela pode apresentar. Embora seja justo reconhecer tal facto, a intensidade não se deixa determinar apenas pela estimulação emocional provocada pelo objecto artístico. Ela é, mais do que isso, já o resultado de processos multissensoriais sempre situados num corpo, que, além de articular as informações do seu meio-ambiente, tem a capacidade, enquanto organismo, de registar a ressonância dessas informações nos vários momentos de articulação da experiência.

Com o reconhecimento dos efeitos da intensidade na constituição das vivências estéticas, ocorre, paralelamente, uma crescente individuação dos elementos materiais manipulados pela criação artística. As vanguardas do século vinte exploraram *ad infinitum* as potencialidades intrínsecas à materialidade da cor, do som e, mesmo no caso da poesia, desvendaram-se novas materialidades gráficas da palavra. De Wassily Kandinsky a Barnett Newman, por exemplo, há todo um percurso artístico que assinala uma afirmação absoluta do elemento material pictural, que, na sua irredutível singularidade, já não mais precisa de exercer o seu potencial estético em perfeita conexão com os demais. No preciso momento em que se torna consciente – quer para o criador quer para o espectador – o grau de intensidade que podem provocar, as cores individualizam-se, a ponto de a paleta, tal como o cavalete, deixar de estar nas mãos do artista.

A afirmação positiva do excluído – isto é, as possibilidades negadas e, conseqüentemente, virtualizadas – é uma característica inigualável e inerente à criação artística. Os objectos por esta pro-

duzidos trazem à expressão, particularmente sob a forma de contrastes, o fluxo incessante entre o múltiplo e o uno. Dos “contrastos” podemos dizer que são marcas sensíveis da intensidade, pontos de configuração que, a um tempo, recortam e redefinem a reentrada do excluído no incluído, do indeterminado no determinado. Na arte pictural, as diferentes tonalidades de uma única cor podem, como no caso exemplar de Mark Rothko, gerar uma tensão perceptiva no espectador, capaz de inculcar na imanência das suas vivências verdadeiros focos de transcendência. O sensível permanece, na sua virtualidade estética, inesgotável, plenamente aberto às articulações da percepção. Mas, tal abertura não é mera condição *in abstracto*. O que, na arte, o facto estético vem tornar evidente é a coexistência paradoxal – porque não congruente –, bem como as suas ressonâncias correspondentes, do virtual no actual e do actual no virtual. A obra de arte tende, portanto, a constituir-se segundo esse duplo movimento – se é capaz de expressar e ampliar as possibilidades da nossa realidade devir diferente, ela mostra-nos que já nasce e vive sob o signo da mudança.

7.3. Do discurso da interactividade

Depois desta breve incursão pelas diferenças semiósicas da virtualidade, regressemos, agora, às pretensões sociais da arte interactiva. O discurso da interactividade ganha um fulcro ideológico, quando transforma a importação dos modelos interaccionistas sociais para a tríade *artista-obra-espectador* numa verdadeira exemplificação de práticas interactivas democráticas. Dito de outra forma: graças à exemplificação, a importação dá lugar, posteriormente, à exportação. As descrições tecno-digitais reactualizam e reificam as das suas versões sociais, em que os modelos interaccionistas surgem como fontes de explicação racionais das dinâmicas organizacionais da sociedade. Trata-se, em rigor, de conferir à máquina a substituição eficaz da interface comunicativa e de ver já nesta a democratização da sociedade; ou, como é defendido por Peter Weibel, “as instruction for action *qua* artwork, art finally be-

comes a civil democratic medium.”⁷ A *esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud, que surge sob o signo da interactividade, pretende dar fundamento à nova vocação dos artefactos artísticos. Para o autor, a “arte relacional”, ancorada numa precedência das dimensões interactivas da obra ante as suas qualidades propriamente estéticas, apresenta-se, sobretudo, como geradora de relações humanas, como berço colectivo de intersubjectividade – daí, como infere quase sempre o autor, o seu poder político emancipatório. Curioso é verificar que, na exposição de Bourriaud, as expressões qualificativas da arte relacional – como, por exemplo, *régime contractuel*, *collectivité instantanée de regardeurs-participants*, *espace de négociation* – são importadas do léxico político moderno e manifestam, a um tempo, as relações e as realizações provocadas pelo pretensão “êxtase democrático” que da obra de arte emana⁸.

Perante o exposto – assaz ilustrativo do discurso da interactividade –, torna-se necessário depurar o conceito de exemplificação.

⁷ Weibel, Peter, “Art and Democracy”, In: *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, Edited by Bruno Latour and Peter Weibel, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005, pp. 1008-1041, p. 1034.

⁸ Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*. Dijon: Le presses du réel, 2001. O “regime contratual” da dita arte relacional modifica, segundo o autor, o próprio estatuto de disponibilidade empírica do objecto artístico – este deixa de estar circunscrito a um espaço de exibição permanente. Tal como já estava presente na argumentação de Victor Hugo sobre o primado da palavra impressa sobre os médiuns tradicionais, recorre, similarmemente, Bourriaud ao critério da “temporalidade” para justificar as possibilidades das novas formas de arte: “Un tableau ou une sculpture se caractérisent a priori par leur disponibilité symbolique: en dehors des impossibilités matérielles évidentes (horaires de fermeteure éloignement géographique), une oeuvre d’art peut se voir n’importe quand; elle se tient sous le regard, offerte à la curiosité d’un public en théorie universel. Or, l’art contemporain se place souvent sous le signe de la non-disponibilité, en se donnant à voir dans un temps déterminé. L’exemple de la performance est le plus classique: une fois celle-ci effectuée, ne reste qu’une documentation qui ne se confond pas avec l’oeuvre elle-même. Ce type de pratiques présuppose un contrat avec le regardeur, un ‘arrangement’ dont les clauses ont tendance à se diversifier depuis les années soixante: l’oeuvre d’art ne se donne donc plus à consommer dans le cadre d’une temporalité ‘monumentale’ et ouverte pour un public universel, mais elle se déroule dans le temps événementiel, pour une audience appelée par l’artiste. En un mot, l’oeuvre suscite des rencontres et donne des rendez-vous, gégrant sa temporalité propre.” *Ibidem*, pp. 29-30. Há inúmeras objecções teóricas que podem ser colocadas a essa homogeneização estética da arte. Dentre elas, talvez a mais importante seja a ideia de que, tal como se infere do legado modernista, a arte persegue uma linha de inscrição social que não é meramente convergente com todas as “afirmações democráticas” da sociedade.

Conceber as dimensões exemplificativas do médium “imagem” como meras extensões semiósicas da representação é incorrer no mesmo equívoco da semelhança icónica: nem o objecto da figuração nem tão-pouco o modo de figuração têm correlatos empíricos transparentes. Como já havia sustentado Nelson Goodman – ainda que no âmbito da representação figurativa –, a exemplificação obriga a uma inversão da modelização referencial atinente à denotação; o *denotatum*, subentendido como realidade extra-imagética, deixa de estar dependente do signo intra-imagético, assumindo-se, conseqüentemente, como o objecto que impõe o verdadeiro liame simbólico da imagem⁹. A referencialidade linear da denotação – x (imagem) está para y (objecto) – encontra-se, no caso da exemplificação, sujeita a uma espécie de atestação empírica. Como é o objecto representado que vem ocupar o principal lugar nos processos semiósicos (y está para x), a imagem só se torna dotada de exemplificação se a realidade do objecto exercer um poder denotativo, se, por outras palavras, a denotação for susceptível de ser aplicada *de fora para dentro*. Logo, a exemplificação, ao contrário da denotação pura, comporta uma relação de dependência com o *denotatum*.¹⁰

Não é, apenas, uma visão reducionista da experiência estética que sobrevém dos vários apelos à interactividade na arte. Dada a sua abrangência teórica, ter-se-á de falar aqui de um duplo reducionismo, que, se começa com a submissão do sensível ao comunicável, também desagua na imposição do tecnológico a ambos os domínios. As dimensões exemplificativas da mediação encontram-se dependentes da natureza material do médium e do carácter da relação que este impõe ao observador. Como a exemplificação ultrapassa os limites semiósicos da representação – seja esta puramente figurativa ou, inversamente, não-figurativa –, é por meio da superfície de inscrição e do contexto espaço-temporal que pode ser aferido o grau de sugestividade de cada médium. Equacionados

⁹ Goodman, Nelson, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, op. cit., p. 65.

¹⁰ Sobre as questões relativas à dependência e à autonomia dos elementos semiósicos, *vide*, por exemplo, Cohnitz, Daniel & Rossberg, Marcus, *Nelson Goodman*, Chesham: Acumen, 2006, pp. 145-146.

segundo esse princípio, revelam-se os médiuns tecnológicos – nomeadamente aqueles que integram uma base digital – com escassa acutilância exemplificativa, uma vez que, ao absorverem a função dos médiuns tradicionais sob uma única superfície de inscrição, tendem a anular a materialidade exclusiva do médium, bem como as vivências psíquicas e somáticas que desta resultam.

Do mesmo modo que é inócuo invocar os *poderes exemplificativos* da mediação sem considerar a natureza da vida social dos observadores, também é descabido circunscrever a exemplificação às formas de reprodução mediais. Aquela imagem que, num contexto de aparição museológico, permanece inabalável na sua irreproduzibilidade singular, não é menos sugestiva, do ponto de vista exemplificativo, do que aquela outra cuja reproduzibilidade digital permite uma manipulação tipicamente interactiva. Bem pelo contrário. A dita “imagem estática”, tal como é equivocadamente adjetivada por Bourriaud, será, porventura, mais “relacional”, mais socialmente sugestiva – e não, meramente, “intencional” – , quando compreendida segundo todas as possibilidades psicomotoras que oferece à observação.

7.4. Descrições e imaginário

Com efeito, uma das consequências imediatas do discurso da interactividade prende-se com a *uniformização* das experiências proporcionadas pelos meios tecnológicos. Quer seja esteticamente assumida ou implícita nos modos de criação artísticos, há, com a uniformização, uma espécie de liame atmosférico – porque transversal a várias obras – que faz convergir as vivências do observador com as potencialidades exclusivas do médium. Dentro desse registo, atente-se, por exemplo, nas palavras que Jeffrey Shaw utiliza para objectivar a peculiaridade das suas práticas artísticas: “All my Works are a discourse, in one way or another, with the cinematic image, and with the possibility to violate the boundary of the cinematic frame – to allow the image to physically burst out towards

the viewer, or allow the viewer to virtually enter the image.”¹¹ Deduz-se das intenções programáticas de Shaw que a convergência entre observador e médium tem por cabal efeito uma radical indiferenciação funcional de ambos – não há limites entre espectador e imagem, mas, sim, ininterruptas interpenetrações.

A “imersão” surge, nesse contexto discursivo tipificado pelo programa artístico de Shaw, como o conceito estético mais disseminado para definir as vivências do observador-utilizador, assim como as propriedades da superfície de inscrição do médium. Ao contrário das formas imagéticas tradicionais, das ditas imagens interactivas se infere que elas proporcionam experiências imersivas, capazes de, concomitantemente, destituir o médium da sua natureza material e virtualizar as operações perceptivas do próprio observador.¹² A imagem, concebida enquanto objecto para a percepção, deixa, então, de poder ser contrastada com os objectos da percepção, deixa de poder ser signo do intervalo cognitivo entre o “dado” e o “criado”. Com a imersão, são neutralizadas as duas modalidades perceptivas e, anuladas as suas linhas de demarcação, convertidas num epifenómeno do digital. (Não há, aqui, forma de excluir de tal concepção, amplamente disseminada, a marca de um retorno aos jogos de semelhança sobre os quais assentava o regime imagético mimético; facto esse, aliás, que tem contribuído para a redefinição – equívoca – do conceito de “virtual” como o oposto do de “real”).

Devido aos efeitos cognitivos que promove, o conceito de imersão torna-se, assim, um elemento-chave das construções discursivas da interactividade, contribuindo, de forma decisiva, para a propagação da ideia de intercâmbio modelar entre observador e observado. Uma vez que, no fluxo da vida quotidiana, nem sempre há lugar para conexões da mesma natureza, nem sempre o observador entra em estreita relação com o observado, o mergulho cognitivo proporcionado pela imersão como que torna sustentável e

¹¹ Shaw, Jeffrey, *apud* Hansen, Mark B. N., *New Philosophy for New Media*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2004, p. 47.

¹² Idêntica concepção encontra-se assaz desenvolvida em Bolter, Jay David, Grusin, Richard, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge: MIT Press, 2000.

inevitável essa relação. Outra conclusão pode ser apurada, se, pelo contrário, não exportarmos as experiências imersivas para o domínio das experiências relacionais. As primeiras *ligam* alguém a algo – ou *interligam*, por insondáveis motivos, afinidades psíquicas –, mas, por causa da sua derivação osmótica, nunca lhes pode ser atribuída uma génese puramente relacional. Há relação, quando há distinção. Ora, no caso do fenómeno da exemplificação, a ponte que é traçada da interactividade para a interacção está desprovida desses pilares sólidos, pois nem sempre se passa de um *estado* (ligação) para um verdadeiro *acto* (relação).

Contudo, as formas descritivas da interactividade transportam, precisamente, a ideia de que tal transição é imediata e linear. Em geral, as descrições sobre os novos dispositivos tecnológicos tendem a importar os efeitos que estes provocam na percepção dos seus utilizadores e os seus conceitos e termos de designação acabam por ser penetrados por um registo metafórico. A que se deve, porém, tal penetração? O que é revelado com a formação dos conceitos, quando ancorada num nível proto-reflexivo? Não se constituindo, apenas, como entidade abstracta, expressa e remete o conceito – tal como se evidencia no conceito de imersão – a uma suposta realidade não-mediada, desprovida de um espaço ontológico onde observador e observado se diferenciam mutuamente. No plano tecnológico, as relações descritivas que a partir do registo metafórico do conceito se estabelecem, acrescentam um maior grau de complexidade à mediação simbólica. Desde logo porque as invenções tecnológicas sempre foram acompanhadas por reformulações dos imaginários individuais e sociais. As funções de um novo médium são incorporadas nas práticas descritivas, nomeadamente sob a forma de predicados fantasistas, futuristas, utópicos e distópicos. Trata-se, no fundo, de uma construção ecfrástica, por meio da qual a descrição de um médium é realizada por outro médium distinto.¹³

¹³ As seguintes formulações alegóricas de Marcos Novak sobre a *liquid architecture* são um bom exemplo da *ekphrasis* tecnológica: “Cyberspace is liquid. Liquid cyberspace, liquid architecture, liquid cities. Liquid architecture is more than kinetic architecture, robotic architecture, an architecture of fixed parts and variable links. Liquid architecture is an

Subsiste, contudo, em tais formas de *ekphrasis*, uma conjecturada ampliação tecnológica que nem sempre corresponde aos limites das principais funções que o médium tecnológico exhibe. Aqui, o registo metafórico tende a introduzir mais conteúdos sugestivos, uma vez que os artefactos tecnológicos transformam, de forma exponencial, os modos como a nossa sensibilidade organiza as informações do ambiente que a envolve. Como nos diz Don Ihde relativamente às *techno-fantasies*, o utilizador de um novo dispositivo tem a propensão de alimentar o desejo paradoxal de ultrapassar a própria máquina e as condições que esta lhe impõe – ou seja, o utilizador “wants what the technology gives but does not want the limits, the transformations that a technologically extended body implies. There is a fundamental ambivalence toward the very human creation of our own earthly tools.”¹⁴ Logo, um dos resultados da negação poderá ser, nesse sentido, o da sublimação tecnológica.

architecture that breathes, pulses, leaps as one form and lands as another Liquid architecture is an architecture whose form is contingent on the interests of the beholder; it is an architecture that opens to welcome me and closes to defend me; it is an architecture without doors and hallways, where the next room is always where I need it to be and what I need it to be. Liquid architecture makes liquid cities, cities that change at the shift of a value, where visitors with different backgrounds see different landmarks, where neighbourhoods vary with ideas held in common, and evolve as the ideas mature or dissolve.” Novak, Marcos, “Liquid Architectures in Cyberspace”, In: *Cyberspace: First Steps*, Ed. by M. Benedikt, Cambridge/ London: MIT Press, 1991, p. 250. Salienta-se, ainda, o facto de que, nesta descrição ecfrástica, a “forma” tende a mimetizar o “motivo”, deixando quase de haver, ao nível linguístico, uma clara distinção de ambos. O *médium de descrição* e o *médium descrito* aparecem, assim, como que fundidos um no outro – ou, para utilizar a metáfora de Novak, “liquidificados”.

¹⁴ Ihde, Don, *Technology and the Lifeworld*, Bloomington: Indiana University Press, 1990, pp. 75-76.

CONVERGÊNCIA FIGURATIVA

Se quisermos sintetizar – a partir de uma correspondência directa com as principais formas de mediação culturais – o dualismo mente-corpo inscrito no pensamento ocidental, encontramos, facilmente, a linguagem escrita como esfera de expressão e reflexão da mente e as formas imagéticas como esferas de expressão e reflexão do corpo. Há um princípio estrutural – também ele ivado do dualismo mente-corpo – que justifica tal correspondência: o *princípio da exclusão* entre médium e forma. Segundo esse princípio, a linguagem escrita depura a ideia de (e as ideias da) mente, porque, estruturalmente, é animada pela capacidade do leitor de abstrair a palavra da sua superfície de inscrição. Ora, embora o mesmo possa ser depreendido da percepção de certas imagens, a capacidade de abstracção não se aplica, de forma unívoca, a todas as formas imagéticas, nomeadamente as configurações artísticas.

Dada a prevalência do discurso cartesiano em quase todas as áreas epistémicas, torna-se imperioso pensar a relação do corpo com as formas de mediação imagéticas, que, ao contrário do dualismo mente-corpo, têm uma base estrutural multimodal. Os obstáculos teóricos, porém, não começam nem acabam com os pressupostos substancialistas. O pensamento ocidental privilegia o estudo do *corpo dado por meio da imagem*. Parece que ainda não nos libertamos do paradigma das superfícies ópticas, uma vez que continuamos a conceber a imagem como se estivessemos a descrever os processos de reflexão e refacção num espelho – e, no caso do corpo, isso é mais evidente. O movimento inverso, porém, não acontece: *a imagem dada por meio do corpo*. Que significam ambos os movimentos? São eles antagónicos, excludentes?

Apesar de o legado cartesiano ter contribuído para a subtração das bases somáticas da medialidade, são vários os exercícios teóricos que, na literatura contemporânea, têm sido dedicados à imaginação de uma imagem sem corpo. Com o aparecimento de novas tecnologias de simulação, despontou, simultaneamente, um ímpeto discursivo que encontra na velha ideia de “desincorporação” a sua verdadeira pedra-de-toque. Na maioria dos casos, a pretensa concepção de uma imagem desincorporada aparece associada à premissa de que, por intermédio dos dispositivos de interface digitais, se verifica um duplo desaparecimento material – o do médium e, por extensão, o do próprio corpo do observador-utilizador. Logo, o que aqui está em causa não é, primeiramente, a representação do corpo, que, com maior ou menor evidência, é remetida e recentrada no interior dos processos de simulação. Por *imagem-desincorporada* entende-se, sobretudo, a hipótese de o artefacto operar de forma puramente visual e, por via disso, desmaterializar todos os nexos somáticos envolvidos na sua manipulação.

Se se perguntar se a imagem pode ser concebida sem o corpo, mesmo naqueles casos em que o corpo não é figurativamente representado, a resposta só pode ser negativa. A arte sustenta, precisamente, a impossibilidade de tal desincorporação. Uma das estratégias de incorporação encontradas pelas vanguardas artísticas é aquela que desloca o “fundo” para o espaço imagético ocupado pela “figura”. Edvard Munch, Henri Matisse e Pablo Picasso, entre outros, inscreveram, em múltiplas obras, a transfiguração do corpo como possibilidade estética de transição da imagem para um nível pós-figurativo. Nalguns casos, a ausência de figuração do corpo, ao invés de diminuir os nexos somáticos envolvidos na observação da imagem, potencia a constituição de uma experiência estética mais imersiva, capaz de dar expressão ao próprio corpo do observador.

Atendendo a todas essas implicações teóricas, defendendo a tese de que, para se analisar o fenómeno da representação imagética do corpo, ter-se-á, então, de proceder a uma revisão e expansão da seguinte ideia, comumente aceite e difundida: as múltiplas representações do corpo não são, somente, possibilidades geradas

pelas imagens; elas são, simultaneamente, manifestações da rearticulação do médium das imagens.

8.1. Corpo e médium

Fixar, por intermédio da imagem, o corpo, sempre foi um dos maiores desígnios das práticas artísticas. O corpo mutável encontra na fixação uma espécie de segunda vida, cuja natureza, embora puramente artificial, transporta o corpo para o imaginário da cultura e assim lhe dá visibilidade no interior das observações discursivas que a sociedade faz de si mesma. Segundo a concepção clássica, o corpo representado parece libertar, com maior acuidade estética, a forma da matéria – potencia a forma, ao mesmo tempo que subordina o médium à representação. Trata-se, em rigor, de uma concepção sobejamente alicerçada no paradigma da fixação discursiva. Na teoria aristotélica das quatro causas, a escultura é o principal exemplo escolhido pelo Estagirita, essencialmente porque, por meio dela, o filósofo ensaia e propõe um primado da causa formal sobre a causa material. A forma – a figura importada – dará à observação um corpo belo, que não apresenta os acidentes da matéria, caso os elementos materiais da estátua sejam estreitamente selecionados de acordo com os atributos figurativos do referente.¹ A imagem do corpo, ao ser abstraída de um referente empírico ou de um modelo ficcionado, opera, num autêntico jogo de simetrias, em directa conexão com o processo de abstracção da imagem do

¹ É óbvio que, ao não esboçar uma distinção entre superfícies de inscrição bidimensionais e tridimensionais, Aristóteles apenas concebe a figuração escultórica segundo os parâmetros da figuração pictural. Ambas as figurações são intuídas como “imagens” e, nessa medida, a relevância dos elementos materiais para as dinâmicas impulso-resistência do labor artístico é, no caso particular da escultura, excluída e suprimida pela conversão do referente em figura. O primado do visual sobre as outras modalidades sensoriais impede o filósofo de considerar o papel fundamental da taticidade na experiência das obras escultóricas. Na *Metafísica* (I, 1.), a visão é descrita como verdadeira fonte de conhecimento da realidade dos objectos e, apoiado numa quantificação óptica dos dados sensíveis, defende Aristóteles que é por intermédio do olho que as múltiplas diferenças entre os objectos são percebidas. Aristotle, *Metaphysics*, Book I (W. D. Ross, trad.), In: Complete Works of Aristotle, Volume 2: The Revised Oxford Translation, Edited by Jonathan Barnes, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995, p. 1552.

seu médium material. Logo, a representação do corpo serve, antes de tudo, a disrupção da figura enquanto configuração virtual.

A própria semântica do conceito de belo não pode ser pensada sem a inclusão da negação do conceito de médium. No que à representação do corpo diz respeito, principalmente nas artes plásticas, a materialidade do médium tendeu, quase sempre, a ser ocultada pela figurabilidade do objecto representado. Tal como no pensamento aristotélico, o corpo é como que extraído do mármore, da madeira, da argila, dos pigmentos, gerando, por sua vez, no observador, um efeito osmótico entre o representante e o representado. O representante – a figura – apenas emerge esteticamente conectado com o representado – o “modelo” da figura –, deixando, por isso, de assinalar um liame estético-artístico com as propriedades materiais do médium. A haver liame, este é, somente, técnico. A beleza é “extraída”, porque é, também, *ab initio*, pressuposta como fenómeno latente. O artista “violenta” os seus materiais, da mesma maneira que o *ballet* clássico se ergue sob a deformação do esqueleto e dele retira a posição *en pointe*, um corpo sem gravidade, belo, porque transcende a sua própria materialidade. A ocultação do médium é, nessa medida, um *princípio técnico* que anima a arte antes da sua individuação perante as outras formas culturais. Será, porventura, pela manifestação de uma dupla expressividade – a das projecções do artista e a das sensações despertadas pelo objecto artístico – que se abrirá o horizonte das possibilidades estéticas.

O reconhecimento da expressividade imagética passou pela inclusão da representação do corpo. De uma forma geral, o ser humano começa por vivenciar as dimensões da sensibilidade em estreita conexão com a observação da expressão dos outros seres. Nas configurações imagéticas do paleolítico, os motivos icónicos são, essencialmente, animais e seres humanos. A partir daí, progressivamente, também os seres inanimados acabaram por ganhar uma expressividade imagética; também o mar, o céu, as nuvens, o sol, as montanhas, enquanto motivos pictóricos, escultóricos, fotográficos e cinematográficos, se constituíram como fulcros de articulação de emoções e sensações.

Com efeito, se o corpo representado abre caminho para os nexos expressivos da imagem, então essa abertura concorre para a animação interna das superfícies de inscrição imagéticas. *A imagem dada por meio do corpo é, antes de tudo, um movimento para a imagem, ou seja, o corpo é utilizado para determinar a fixação e a observação da imagem enquanto médium e símbolo.*

O equilíbrio das “partes” na constituição da imagem do “todo” do corpo – tal como foi desenvolvido pela escultura clássica – inscreveu-se na própria idealização configurativa das formas imagéticas. O corpo ideal da escultura clássica é um *analogon* da perfeição da alma. Nas palavras de Kenneth Clark, o deus Apolo “was beautiful because his body conformed to certain laws of proportion and so partook of the divine beauty of mathematics”². A “proporção” é, seguramente, uma das primeiras e principais características estéticas provindas da articulação entre as partes e o todo, cuja aplicabilidade se estende à maior parte dos elementos pictóricos que as imagens apresentam. Como sugere J. H. Vanderpoel, na sua obra *The human figure*, cabe ao artista representar as partes do corpo – os detalhes anatómicos – em plena conformidade com o todo – o todo é a “totalidade da figura” –, uma vez que “o objectivo principal do artista é o quadro”³. A imagem do homem vitruviano, tal como foi configurada por Leonardo da Vinci, representa, justamente, a convergência figurativa do corpo com a imagem, mas segundo um nexo geométrico formado pelo círculo e o quadrado.

Outros exemplos artísticos nos mostram essa convergência. Por exemplo, Théodore Géricault, com os seus “fragmentos anatómicos”, põe em causa a representação total do corpo, ao mesmo tempo que eleva a configuração da imagem a um espaço de indefinição figurativa, que será, cabalmente, explorado pelos movimentos estéticos impressionistas e expressionistas. Contudo, a imagem

² Clark, Kenneth, *The Nude: A Study in Ideal Form*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1984, p. 30.

³ Vanderpoel, J. H., *The human figure*, 4th ed., Chicago: The Inland Printer Company, 1911, p. 7.

do corpo fragmentado⁴ – ancorada na dissecação figurativa anatómica – não sugere, em Géricault, uma eliminação radical do efeito do todo sobre as partes; estas, ainda que isoladas e individuadas picturalmente, acusam o volume e a sombra do corpo ausente, a atmosfera genésica pré-anatómica. A representação do corpo deixa, pois, de poder ser concebida como uma simples entificação de um motivo icónico. O corpo e os fenómenos que dele emanam oferecem resistência à condição de objecto.

Portanto, a convergência figurativa assinala, desde logo, uma impossibilidade estrutural: a de se gerar uma discriminação estética entre o representante e o representado, entre a figura e o corpo. A representação do corpo não é, aqui, um operador mimético; ela é, sobretudo, um operador puramente imagético, ou seja, potencia a configuração e o aparecimento da imagem como entidade sensível autónoma. Refira-se, a título de exemplo, a representação de criaturas imaginárias – como os centauros e os sátiros. Neste caso, a representação pode, antes de qualquer nexo de projecção-identificação mitológico, ser interpretada como uma manifestação auto-expressiva da convergência figurativa. Sob o registo da metamorfose, o *fictum* do corpo revela, paralelamente, o *factum* da imagem – isto é, a sua potência configuradora. Além disso, uma leitura puramente semiótica da representação, focada, apenas, na remissão do “representante” ao “representado”, elimina a relação criativa que o artista estabelece com o seu médium de inscrição. Veja-se o caso das configurações extravagantes de Giuseppe Arcimboldo. Arcimboldo faz, precisamente, da representação imagética do corpo a principal superfície pictórica onde são inscritos os mais variados objectos icónicos extra-somáticos. Ao contrário das interpretações dominantes, esses objectos não são, única e exclusivamente, usados para preencher as linhas das figuras fisionómicas que as pinturas do autor italiano exibem – os efeitos estéticos de cada obra deixam de poder ser compreendidos à luz das técnicas

⁴ Sobre as formas de fragmentação da representação do corpo, *vide*, por exemplo, Nochlin, Linda, *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London: Thames & Hudson, 2001.

de colagem. A singularidade dos quadros de Arcimboldo reside numa absoluta reciprocidade remissiva entre corpo e imagem, entre formas fisionómicas e objectos icónicos, a ponto de o observador deixar de poder diferenciar esteticamente ambas as dimensões figurativas representadas.

8.2. Motivos icónicos e inscrição

As representações imagéticas não transformam o corpo somente num motivo icónico. Na vida das imagens, o corpo adquire um estatuto simbólico estrutural que reentra na própria concepção de imagem. Poder-se-ia afirmar, sem grande imoderação metafórica, que o corpo está para a carne como a forma está para a matéria (e vice-versa); ou seja, em ambos os casos, *a imaginação configuradora anima o movimento expressivo do qual resultam as superfícies impostas aos fenómenos sensíveis*. Nesse sentido, há relações, menos óbvias, entre as superfícies de inscrição e os motivos icónicos que nelas figuram. A escultura, por exemplo, foi quase sempre dominada pela representação do corpo, nomeadamente o corpo nu. No caso das outras formas artísticas, como a pintura, a nudez desencadeou quase sempre uma certa aversão, um certo fervor iconofóbico. Porém, não seria infundado afirmar que, na arte escultórica clássica, é privilegiada e singularizada a nudez porque a concepção estética da materialidade do médium exige, igualmente, um grau de virtualização da figura mais elevado – equiparável, num primeiro momento, ao da simples inscrição de uma imagem numa tela, e incomparável, num segundo momento, devido à tridimensionalidade da superfície e à ausência de pigmentação obrigarem a uma maior aproximação figurativa ao referente.

A criação de novas superfícies de inscrição imagéticas obedeceu, de certo modo, às potencialidades representativas inerentes ao corpo humano. A imagem cinematográfica, por exemplo, vem actualizar artificialmente as dimensões motoras do corpo, importando-as para a geração da dinâmica sequencial daquilo que se convencionou de “imagem em movimento”. A fotogenia, ainda que,

hoje em dia, recentrada numa dimensão puramente narcísica do representado, foi, na verdade, o único conceito a ser encontrado para indiciar o acoplamento estético (convergência figurativa) entre imagem e corpo. Teóricos do cinema e cineastas, como Louis Delluc e Jean Epstein, descreveram os elementos fotogénicos mediante uma conformidade expressiva – fisiognómica – do corpo com a imagem. Tal como é descrita por Epstein, “photogénie is to cinema what color is to painting and volume to sculpture – the specific element of that art.”⁵ Logo, o corpo sempre influenciou a construção do médium da imagem, não sendo, por isso, apenas mero objecto de representação. Esta ideia é capital, particularmente se quisermos analisar os nexos entre corpo e imagem impostos pelas novas tecnologias.

No caso da chamada imagem em movimento, há, todavia, múltiplas formas de configuração que, por meio do seu dispositivo tecnológico primário, são possíveis e que se distinguem umas das outras. Os filmes publicitários têm uma natureza imagética distinta da dos filmes artísticos, mesmo quando em ambos se inscrevem representações do corpo. Como se articula, por intermédio dessas representações, a diferença entre o publicitário e o artístico? A imagem publicitária requer uma ordem figurativa mimética – isto é, corpo e imagem, figura e médium, aparentam indiciar o mesmo estatuto ontológico; o efeito de tal homogeneidade reflecte-se na construção de um imaginário que suspende os traços da mediação. Tal facto pode ser vertido para uma linguagem bastante disseminada: a do *corpo perfeito*. Trata-se de um “corpo” que, embora totalmente mediado e encenado, transporta a ilusão da supressão do próprio médium – e o adjectivo “perfeito” expressa, aqui, essa transcendência. A imagem artística não vive subjugada a uma homogeneidade mimética. Bem pelo contrário. Ela põe em crise os fluxos convergentes da *mimesis* e, por extensão, a própria identificação projectiva do corpo com a sua representação.

⁵ Epstein, Jean, *Critical Essays and New Translations*, Edited by Sarah Keller and Jason N. Paul, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, p. 300.

8.3. Digitalidade e excesso de representação

O corpo representado pelos meios digitais não possui a mesma natureza expressiva presente no corpo representado pelos meios pré-digitais. Embora os motivos figurativos possam ser idênticos ou, então, decalques de outras imagens, a representação digital tende a anular as diferenças entre os próprios motivos: um corpo “nu” deixa de se poder distinguir totalmente de um corpo “despido”, deixa de poder ser categorizado segundo a distinção introduzida por Kenneth Clark. Convém assinalar que, para Clark, “the nude is not the subject of art, but a form of art.”⁶ Logo, a diferença entre representação e expressão é, aqui, vital; é ela que, nos processos de individuação estéticos do *nude* ante o *naked*, protege e inibe o corpo de ser reduzido à condição de mero objecto sexual.

Por intermédio da manipulação digital da representação do corpo – que, nos novos meios tecnológicos, assume uma importância capital –, os utilizadores dos novos dispositivos adquirem uma visão espectral da operatividade do médium envolvido. A tecnologia das imagens digitais espelha-se nas imagens do corpo; estas reactualizam as possibilidades configuradoras da própria digitalidade. O corpo, enquanto superfície sensível, serve de *analogon* à superfície de inscrição da imagem. Assim, o liame – que é ainda analógico – é trazido à expressão pela representação imagética do corpo. Poder-se-á afirmar que o corpo retratado pelos novos meios tecnológicos tem o vínculo anatómico da dissecação, da protuberância das partes; serve, muitas vezes, como “corpo portador” de uma “parte do corpo”, que, por sua vez, se torna o principal foco figurativo da representação. Por outras palavras, o “corpo portador” assume o espaço imagético destinado, habitualmente, ao fundo, e da “parte do corpo” realçada sobrevém o espaço imagético ocupado pela figura. Nesse sentido, o rosto deixou de ser a configuração somática que se impõe na representação do corpo. Outras partes configuráveis do corpo apresentam-se, hoje em dia, como se tomassem o lugar do rosto; lugar esse que tinha sido celebrado

⁶ Clark, Kenneth, *The Nude: A Study in Ideal Form*, *op. cit.*, p. 5.

e reinventado pelo *close-up* da máquina cinematográfica. Tal dissecação do corpo – em fundo e figura, simultaneamente – torna também possível a própria manipulação visual da sua representação digital.

Da manipulação da figuração do corpo redundando, por sua vez, a ideia de *espectador-utilizador*. Embora estando sujeita a várias interpretações semânticas, essa expressão aglutinadora serve-nos para ultrapassar os equívocos conceptuais associados à teoria dos novos *media*. O “espectador” é, simultaneamente, “utilizador”, visto que as novas tecnologias digitais geram um liame operativo entre acção e representação, por meio do qual são accionadas e preservadas as estruturas de interface do médium. No âmbito desse processo, há uma importação somática que sobrevém do corpo do utilizador para as disposições do médium. Logo, no que à relação operativa com o médium diz respeito, o corpo do espectador-utilizador é articulado duplamente: é um corpo que observa, ao mesmo tempo que é um corpo que age e reage. Estando directamente conectado com aquilo que faz e não só com aquilo que vê, trata-se, igualmente, de um corpo onde se inscreve uma cisão entre observação e imaginação.

A consciência do espectador enquanto utilizador é, por sua vez, alavancada pela reprodução daqueles conteúdos que pertenciam ainda à sua condição de espectador. Impõe-se, por isso, a necessidade de saber o que significa, para a operatividade dos meios digitais, poder reproduzir conteúdos imagéticos dados pelos meios pré-digitais, como, por exemplo, uma fotografia de Man Ray. A digitalização desses conteúdos exhibe uma *natureza lacunar*: o médium – tal como as suas modalidades e potencialidades perceptivas – não é materialmente reproduzível; apenas os elementos figurativos que por meio dele se deixam perceber podem ser objecto de reprodução. O digital é, nesse sentido, lacunar. Logo, os seus conteúdos tendem a adquirir e exhibir um *excesso de representação*; quer dizer, a representação – como a de um corpo humano fotografado – vai sobrepor-se e preencher o espaço cognitivo suscitado pela ausência dos elementos estéticos inerentes ao médium originário, neste caso, o da fotografia analógica.

A opacidade material que, na estrutura de cada médium pré-digital, inibe a absolutização dos efeitos da representação, é assaz enfraquecida pela convergência dos meios no espaço digital. As imagens de uma obra escultórica ou de uma obra pictórica digitalizadas passam, conseqüentemente, a ser articuladas por níveis de representação simétricos. Assim compreendida, a representação autonomiza-se relativamente ao médium; e isso quer também dizer que o objecto da representação – o representado – adquire, similantemente, um maior fulgor semiósico. A chamada “realidade virtual” intenta dar o passo seguinte – ou seja, instituir a simulação do representado. O excesso de representação favorece, aqui, os processos de simulação – não é, portanto, a sua suspensão, mas, antes, a sua potenciação que determina a pretensa virtualização das experiências perceptivas.

Jeffrey Shaw, um dos artistas mais vanguardistas da estética digital, descreve a sua obra *The Virtual Museum* como a tentativa de gerar um nexó paradoxal das actividades somáticas do espectador com as representações visuais que do seu corpo são feitas. O desígnio do autor encontra-se, justamente, ancorado na ideia de reentrada do “corpo-virtual” no “corpo-actual”, na inscrição da representação do “corpo ausente” na acção do “corpo presente”. Atente-se na seguinte formulação de Shaw: “In *The Virtual Museum* the viewer’s seated body moves itself effectively in the virtual space by simply shifting its balance in the chair forwards or backwards, to the left or right. The rotating platform on which he is seated forces the viewer’s body to accompany the perambulations of his mobile virtual eye. Looking into the virtual museum, the viewer sees the chair he is seated in is empty and thus he confronts his paradoxical loss of physical body in the virtual domain. In exchange he gains in this virtual environment an omniscient disembodied presence which the artwork then strives to annex to his actual body. Here, the crucial issue of annexation of experience from within the virtual towards the actual and vice versa emerges once more. It is appropriate that *The Virtual Museum* is an ‘art’ museum – a para-

digmatic space for such an undertaking.”⁷ Ainda que não o verbalize, o intento estético de Shaw passa pela reinscrição da imaginação na observação, anulando, para o efeito, por meio dos dispositivos de simulação, a cisão das duas faculdades que a estruturas de interface do médium potenciam. Todavia, nesse caso, a imaginação é convidada a testemunhar e articular a ausência do corpo instituída pela sua representação negativa, ou seja, pelo excesso de representação inerente aos mecanismos e aos efeitos da simulação.

Nos contextos extra-artísticos, o excesso de representação desencadeia nexos de narcização da figura humana, como nos casos das *selfies* e do *photoshop*. O representante ganha vínculos expressivos com o representado, que, por sua vez, acabam por redefinir e reconfigurar este último enquanto objecto de representação. A imagem deixa, pois, de poder ser concebida como uma directa “emanação do referente”⁸, como tinha sido preconizado por Roland Barthes relativamente à imagem fotográfica. Assim compreendida, a imagem fotográfica é animada pelo registo do passado, pelos traços da presença de um referente que, mesmo captado e mediado tecnicamente, pode ser intuído na sua ausência empírica. É devido a essa intuição que o corpo fotográfico faz eco do discurso religioso da *vera icona*: a imagem do rosto de Cristo, reproduzida no véu de Verónica, é concebida como aparecimento de um corpo originário, imutável, absoluto, como referente fixo que transcende a própria representação, ou, melhor ainda, que a torna verdadeiramente possível. Tal como um autêntico índice do real, acredita Barthes que “toda a fotografia é um certificado de presença”⁹, por meio do qual é possível “ratificar o que ela representa”¹⁰.

Sendo manipulável, aberta à acção e imaginação do espectador-utilizador, a imagem digital vive, inversamente, sob a égide de uma

⁷ Shaw, Jeffrey, “The Dis-Embodied Re-Embodied Body” (1995), In: *Jeffrey Shaw: A User’s Manual. From Expanded Cinema to Virtual Reality*, Edited by A. M. Duguet, H. Klotz, & P. Weibel, Karlsruhe: Cantz Verlag, 1997, pp. 155-158, p. 156.

⁸ Barthes, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Gallimard/Seuil, 1980, p. 126.

⁹ *Ibidem*, p. 133

¹⁰ *Ibidem*, p. 133

instabilidade ontológica, a saber: *aquilo que ela verdadeiramente é, só se vislumbra naquilo que ela poderá vir a ser*. Por intermédio de tal instabilidade ontológica abre-se um campo de possibilidades de configuração que emparelha, simultaneamente, com os nexos de projecção-identificação afectos ao espectador-utilizador.

Alguns pensadores continuam ainda a não dar grande valor à mudança que os processos de projecção-identificação impõe à redefinição do corpo do ser humano contemporâneo. Giorgio Agamben crê, pelo contrário, que “the process of technologization, instead of materially investing the body, was aimed at the construction of a separate sphere that had practically no point of contact with it: What was technologized was not the body, but its image.”¹¹ Mas não é por mero acaso que, na era contemporânea, haja uma crescente reconfiguração plástica do corpo, mediada e desencadeada pela própria representação do corpo. Torna-se difícil, por isso, tal como equivocadamente advoga Agamben em relação aos efeitos da tecnologia na sociedade contemporânea, de dissociar o corpo da imagem do corpo.

Ao contrário do pressuposto substancialista das esferas que não se tocam, defendido por Agamben, o que as novas tecnologias nos mostram é a íntima conexão da imagem do corpo com o papel activo que o corpo desempenha na operatividade dessas tecnologias. Os nexos de projecção-identificação são exponenciados, a partir do momento em que é a imagem que impõe ao corpo um modelo, um referente, e não o inverso – o corpo deixa de ser um mero modelo, um mero referente, retratado pela imagem. Com efeito, já não compete à imagem reproduzir uma representação do corpo absoluta, nem tão-pouco, como era apanágio da imagética pré-moderna, servir como superfície protectora da carne que a figura do corpo esconde. Pelo contrário, o corpo mitiga os efeitos resultantes da vida efémera e perecível da imagem e acusa, quase simultaneamente, na sua reconfiguração plástica, essa função de mitigação.

¹¹ Agamben, Giorgio, *The Coming Community*, 6th ed., Transl. by Michael Hardt, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007, pp. 48-49.

Um dos exemplos mais eloquentes da erosão da figura como protecção da carne pode ser encontrado no domínio cinematográfico hodierno. É o caso da obra de David Cronenberg, cujo programa estético põe em relevo a vinculação irrefreável do biológico com o tecnológico. Cronenberg opõe à *estética figurativa* do corpo uma *estética visceral*, por meio da qual se opera uma total disrupção violenta da carne: a imagem do corpo é estilhaçada por tudo aquilo que pretende esconder. Porém, nesse caso, revelar o ocultado pela imagem significa subtrair à figuração o seu véu protector e, deposto o véu, mostrar o terrífico, o monstruoso, ou seja, os intervalos da convergência figurativa, os espaços de não inscrição figurativa entre o corpo e a imagem.¹²

¹² A esse respeito, vale a pena citar, aqui, as eloquentes observações de Steven Shaviro sobre a estética visceral do cineasta: "Cronenberg is a literalist of the body. Everything in his films is corporeal, grounded in the monstrous intersection of physiology and technology. Bodily affections are not psychoanalytic symptoms to be deciphered; they actually *are*, in their own right, movements of passion. The body is the site of the most violent alterations and of the most intense affects. It is continually subjugated and remade, and in this process it experiences extremities of pleasure, pain, and horror. *The flesh is less rigidly determined, more fluid and open to metamorphosis, than we generally like to think.* Cronenberg's science fiction extrapolations of biotechnology register this troubling plasticity and ambiguity. The polymorphousness of living tissue has the capacity to traverse all boundaries, to undo the rigidities of organic function and symbolic articulation. *New arrangements of the flesh break down traditional binary oppositions between mind and matter, image and object, self and other, inside and outside, male and female, nature and culture, human and inhuman, organic and mechanical.* Indeed, the systematic undoing of these distinctions, on every possible level, is the major structural principle of all of Cronenberg's films. Rose (Marilyn Chambers) acquires a strange and deadly phallic appendage in *Rabid*; a vaginal slit opens in Max Renn's (James Woods's) body in *Videodrome*. The blurring of distinctions between self and other is especially evident in the case of the identical twins in *Dead Ringers*. In *Scanners*, with its telepathic brothers, ESP disrupts the very notions of bodily integrity and of mental privacy, and hence upsets any concept of personal identity based on either of these. This film also refuses to distinguish between natural and artificial intelligence: one scene depicts a violent contest of wills, on nearly equal terms, between human and computer. In *The Fly*, Seth Brundle is first transformed into "Brundlefly," and ultimately finds himself fused with inorganic matter." Shaviro, Steven, *The Cinematic Body*, 5th ed., Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006, pp. 128-129. O itálico é meu.

8.4. Sublimação e dissimulação

Defendo a tese de que as várias formas de representação do corpo humano, impostas pelos artefactos de mediação tecnológicos, obedecem a critérios de “importação somática”: o corpo representado apresenta as dinâmicas performativas do corpo do espectador-utilizador¹³. A lógica binária do digital inscreve-se e reproduz-se na própria figuração do corpo. Dois movimentos opostos animam a relação da figuração com a importação somática, a saber: sublimação e dissimulação. Por meio da acção de ambos, gera-se uma conexão entre corpo e imagem, que ora inverte ora reforça a interacção do corpo com o médium digital.

A convergência figurativa entre corpo e imagem – que, em rigor, fomenta a configuração do objecto imagético como figura – vai ser posta em causa pelos novos meios tecnológicos. O que significa tal transformação, quer em relação à *representação do corpo* quer em relação à *configuração da imagem*? Quer isso dizer que a relação do corpo com a imagem se altera, apesar de as formas de representação poderem ser estereotipadas? Responderemos às duas perguntas mediante a descrição de duas dinâmicas capitais que emolduram a articulação do corpo com o médium digital.

Primeiramente, há uma *dinâmica de sublimação*, por intermédio da qual a importação do corpo é representada segundo um registo de continuidade entre o importado e o representado. Nesse registo, o corpo humano adquire novos perfis representativos, dificilmente marcados por traços biológicos e morfológicos tradicionais. Em segundo lugar, há uma *dinâmica de dissimulação*, por meio da qual a importação é, por assim dizer, mitigada e ocultada. Michele White afirma, com razão, que “Internet settings often reproduce stereotyped ideas about bodies and support gendered ways of looking. Noticing and trying to rethink these Internet representations is imperative.”¹⁴ Resta, porém, questionar os principais motivos que estão na base de tal reprodução estereotipada da

¹³ O conceito de “importação somática” será explanado no próximo capítulo.

¹⁴ White, Michele, *The Body and the Screen: Theories of Internet Spectatorship*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2006, p. 57.

figura do corpo. O uso de estereótipos socioculturais relacionados com o género – como, por exemplo, o binómio “masculino-feminino” – acaba por sustentar o discurso de um corpo originário, neutro, que resiste aos próprios artefactos de mediação. Entre outros exemplos, a sexualidade torna-se explícita, paradoxalmente pornográfica, a ponto de querer sugerir um corpo biologicamente intacto, pré-tecnológico.

O “corpo ideal” e o “corpo perfeito” são recriados graças ao poder que as novas tecnologias têm de reformular a configuração do corpo. A imagem do corpo é retocada, porque pode ser manipulada digitalmente. Logo, o médium reentra, com a sua materialidade, na própria representação. Deixa, pois, de existir uma descontinuidade entre médium e representação, entre forma e conteúdo. Associada ao corpo ideal – ou idealizado pelo médium – encontra-se, muitas vezes, uma sexualidade correspondente: a “virilidade” do corpo masculino; a “sensualidade” do corpo feminino. O corpo é visto conforme a função que lhe foi destinada, tal como a máquina que o exhibe e manipula. Com efeito, a representação do corpo serve, aqui, o imaginário gerado pelo paradigma funcionalista da tecnologia, reproduzindo o seu discurso e as suas possibilidades de sentido.

A dinâmica de dissimulação alimenta-se do património discursivo afecto ao universo da mediação, nomeadamente do imaginário construído em torno da representação do corpo. Com isso, ela gera, simultaneamente, uma aparente continuidade inabalável entre mediação e representação, a ponto de o aparecimento de um novo médium não pôr em causa o dogma do “corpo originário”. Nesse sentido, o fenómeno contemporâneo das chamadas *selfies* é assaz ilustrativo das implicações da importação somática. Trata-se, acima de tudo, de reconstruir o fragmentado, de refazer um corpo que se desdobra em múltiplas operações tecnológicas. Com o autorretrato digital, cria-se um *efeito de devolução*: restitui-se ao espectador-utilizador a sensação de corpo originário, de corpo-próprio, imutável, reconhecível, identificável – mas, paradoxalmente, apenas por intermédio de uma permanente *sequencialidade imagética* imposta à captação do corpo. Tal facto vem pôr em crise a ancestral

ideia de imagem como configuração espacial. Inversamente, nas formas digitais impera o tempo – a imagem entra numa ordem sequencial e somente se deixa constituir mediante a sua inscrição no devir. A memória imagética é enfraquecida e a imagem é sempre algo que desaparece – precisamente para poder aparecer. Num certo sentido, o efeito da *selfie* aparenta ter um vínculo patológico: evoca o distúrbio neurológico de identificação dos rostos; e a prosopagnosia, que é a principal patologia associada ao não reconhecimento do rosto, leva, muitas vezes, a práticas de utilização de imagens, para mitigar os problemas neurológicos que daí decorrem.

A disseminação, frequente e arbitrária, de imagens que mostram cenas de terror – permeadas, muitas vezes, por corpos mutilados e destruídos – é, hoje em dia, um facto imagético inquestionável e inquestionado. No âmbito desse fenómeno, que pode ser considerado uma vã tentativa de naturalizar o tecnológico, parece haver uma sede de orgânico, de um natural impossível dado pelas possibilidades do artificial, mesmo que isso implique retratar o terror e actos de terror, mostrando, por intermédio deles, a “carne” que a figura do corpo tinha intentado ocultar.

IMPORTAÇÃO SOMÁTICA

Geralmente, o surgimento de um novo fenómeno tende a colocar o pensamento reflexivo em confronto com os seus principais conceitos. Mas, nem sempre dessa tensão reflexiva resulta uma reformulação imediata dos conceitos, bem como a formação de outros alternativos. Há, aqui, na construção da consciência do novo, um preconceito teórico, alimentado pela ideia de que a novidade do fenómeno não comporta já um fundo reflexivo que lhe é inerente, e que compete apenas ao pensamento sugerir-la e analisá-la *a posteriori* – isto é, quando passa à condição de facto. Veja-se, a título de exemplo, o debate “arte-teoria” do século passado. A imposição da teoria à arte partiu sempre do preconceito de que as produções artísticas estão desprovidas de qualquer auto-reflexividade teórica. Quando passamos para o domínio da reflexão sobre a tecnologia – e dos artefactos em geral –, o cenário permanece inalterado. As várias dimensões somáticas implicadas nos processos de mediação – e que são o objecto temático da nossa reflexão – constituem, nesse sentido, um horizonte teórico ainda pleno de equívocos e, noutros casos, incapaz de lhes conferir um verdadeiro estatuto epistémico no âmago do estudo sobre os *media*. Dito, ainda, de forma introdutória, há no discurso vigente sobre a relação entre médium e corpo uma acentuada marca antropomórfica que nos impede de vislumbrar e explorar todos os seus nexos operativos. Aliados a essa marca, encontram-se, igualmente, espectros descritivos que, sob a forma da *ekphrasis*, favorecem mais a reificação das vivências e projecções psíquicas dos seres e menos o apuramento das múltiplas conexões que unem o corpo aos processos de mediação. Como veremos, a inexistência de uma rede conceptual

capaz de dar relevo a todas essas conexões, não só inviabiliza qualquer reatualização crítica dos conceitos utilizados pela teoria dos *media*, como, também, põe em causa a reflexão sobre os novos dispositivos de mediação. Mas, mais do que isso, os equívocos e as insuficiências conceptuais tendem a ofuscar, teoricamente, as inscrições somáticas que cada novo médium promove, assim como as suas repercussões estruturais na formação dos processos de mediação. É a pensar na inclusão de todas essas possibilidades que assumimos, como máxima, a seguinte formulação: *em cada artefacto de mediação há traços auto-reflexivos tecnológicos que, tanto na esfera empírica quanto na esfera imaginária, recentram o lugar do corpo na sua própria constituição.*

9.1. Extensão e *mimesis*

Apoiadas no paradigma da intencionalidade e na concepção aristotélica da matéria como substância, as tradicionais teorias sobre a técnica tendem a conceber os artefactos como meros “instrumentos”. O primado da intencionalidade retira ao artefacto os seus efeitos psíquicos e somáticos, relegando-o para uma suposta neutralidade operativa, enquanto a lógica clássica da substância, por seu turno, conduz ao pressuposto de uma neutralidade material do substrato físico do artefacto. Aqui pode servir-nos de exemplo a metáfora assaz disseminada pelo pensamento ocidental: *a intenção de... perante a folha branca*. Daí que um dos grandes equívocos teóricos tenha sido o de considerar os artefactos técnicos como extensões do corpo humano. Na sua base, porém, encontra-se o mesmo problema da correspondência mimética que, desde sempre, caracterizou o estudo da representação nos médiuns da arte, em particular as formas de representação visuais. Tal como são pressupostas pela filosofia da técnica, as simetrias morfológicas e funcionais entre o somático e o extra-somático derivam, em grande medida, da ideia de *simulacrum* associada ao conceito de *mimesis*. Assim, se a figura pictórica imita a configuração do objecto natural, se o desenho reduplica os contornos do modelo, também o arte-

facto imita a morfologia do corpo, bem como as suas disposições funcionais. Esse fundamento analógico foi levado ao extremo, quando Nicolas Malebranche, influenciado pela *Dioptrique* de René Descartes, propôs, em quase toda a sua obra, uma correspondência intelectual entre as lentes do microscópio e as próprias faculdades racionais. As seguintes palavras do filósofo são, nesse sentido, exemplares: “Car nos yeux ne nous font point avoir l'idée de toutes ces choses que nous découvrons avec les microscopes et par la raison. Nous n'apercevons point par notre vue de plus petit corps qu'un ciron ou une mite”¹. A teoria da *mimesis* tem sido, contudo, alvo de várias críticas e de propostas alternativas, mas, no que toca à questão da técnica, ela apresenta-se, ainda, como um pressuposto adquirido e inabalável. Tal como sucedeu com o debate que, durante séculos, ocupou filósofos e artistas em torno da representação bela e perfeita da natureza, ainda hoje prevalecem as fantasias utópicas e distópicas sobre os dispositivos tecnológicos.

Com o despontar da filosofia da técnica, gerou-se a possibilidade teórica de duplicar o dispositivo mimético que, desde a antiguidade clássica, se inscreveu no discurso estético-artístico ocidental. O médium deixa de ser concebido, única e exclusivamente, de acordo com os nexos cognitivos da imitação. Ainda antes destes serem desencadeados pelas formas de figuração, pelo pretense liame empático entre criador e espectador, promove a filosofia da técnica uma verdadeira morfologização dos artefactos. A representar conceptualmente essa ideia – e enquanto sucedâneo do de imitação –, encontra-se o conceito de “extensão”. O que é que se pretende com tal conceito, senão impor aos artefactos técnicos e mediais em geral uma correspondência anatómica e funcional provinda do sistema sensorio-motor do corpo humano?

Ainda que o autor utilize o conceito de “ projecção ” para se referir à duplicação morfológica da técnica, é na obra de Ernst Kapp – nomeadamente na reflexão seminal das *Grundlinien einer Philosophie der Technik* – que se encontra, pela primeira vez e de

¹ Malebranche, Nicolas, *Oeuvres de Malebranche: Recherche de la vérité*, Édition et introduction par Jules Simon, Paris: Charpentier, 1871, p. 47.

forma assaz explícita, uma ampla teorização sobre a correspondência mimética do corpo com o artefacto. Kapp justifica, em parte, tal correspondência, recorrendo ao pressuposto de uma transferência “inconsciente” do biológico para o tecnológico, por intermédio da qual se enceta uma posterior “substituição” do primeiro pelo segundo². Com Marshall McLuhan, as ideias de projecção e substituição dão lugar, respectivamente, às de “extensão” e “amputação”. Tal como vem formulado pelo autor em *Understanding Media*, cada artefacto “is an extension or self-amputation of our physical bodies, and such extension also demands new ratios or new equilibriums among the other organs and extensions of the body”³. Um dos equilíbrios pode ser desencadeado pela transferência do corpo expandido para o sistema nervoso, isto é, as tecnologias tradicionais – como aquelas puramente manuais – são, neste caso, “convertidas em sistemas de informação”⁴. Contudo, em nenhum excerto das suas obras dedicadas aos *media* descobrimos alusões detalhadas aos processos de morfologização dos artefactos, a uma suposta anatomia partilhada, focando-se o autor apenas na máxima basilar de que as disposições funcionais sensorio-motoras convergem na constituição tecnológica de cada médium.

A correspondência morfológica e funcional entre médium e órgãos humanos está, por sua vez, na base quer da uniformidade sensorial do visível com o visual quer da ideia de médium como extensão. Incluo esses dois fenómenos no campo epistémico que designo de *falácia anatómica do médium*. A correspondência tem, no seu âmago lógico, o pressuposto mimético e, por mais que as referências analógicas às dimensões somáticas não sejam sempre explícitas, a ele recorre para legitimar e especificar as transformações ocorridas com o aparecimento de um novo artefacto de mediação, bem como as possíveis intermutações desencadeadas por dois médiuns distintos. Relativamente a este último aspecto, note-se, a título de exemplo, a formulação McLuhaniana de *an eye for an*

² Kapp, Ernst, *Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten*, Braunschweig: George Westermann, 1877.

³ McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The extensions of man*, op. cit., p. 49.

⁴ *Ibidem*, p. 63.

*ear*⁵, a qual se endereça à invenção do sistema de escrita alfabética e à co-evolução sensorial da linguagem. Devido à redundância sensorial do médium – em sentido lato, à convergência operativa da mediação com a incorporação –, fomentou-se, similarmente, a tese de que os processos semióticos, linguísticos e extralinguísticos, envolvem o par “significante-significado” dentro de um liame simbólico linear e transparente. Ou seja, dito de forma breve, o significante converge, simbolicamente, com o significado, da mesma maneira que os caracteres convergem, sensorialmente, com a visão. O mimetismo joga-se, portanto, em dois níveis que se entrecruzam: tanto ao nível da *extensão* protésica do médium quanto ao nível da *intenção* expressiva da mensagem.

Paralelamente, e não menos relevante, com a redução da mediação à extensão protésica é posta de parte a sua pregnância sociocultural. Avaliar os artefactos segundo as suas funções é, deveras, omitir o facto de que, na programação delas, se verificam codificações, projecções e selecções simbólicas cuja natureza abarca o estatuto e a consciência de mediação conectados com os próprios artefactos. Longe de serem meros instrumentos, de terem, única e exclusivamente, estruturas e finalidades inteiramente físicas, todos os médiums comportam, em si, inscrições socioculturais heterogéneas. Conceber, teoricamente, a materialidade dos médiums como extensões do corpo humano está, de facto, na génese da ideologia da neutralidade tecnológica.

Se, na formação do conceito de *mímesis*, há uma marca genealógica visual que foi sendo transposta para os registos figurativos das formas imagéticas, na ideia de extensão, há, por seu turno, um legado expressivista – deixado pela linguagem verbal – que nos leva a considerar cada médium como uma forma de exteriorização da consciência e do corpo. A esse respeito, nós ainda mal inquirimos o facto de a *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, ter sido pintada como se estivesse a olhar para o observador. Inversamente, servimo-nos da superfície pictórica para indagar o estado psíquico da figura representada, atribuindo-lhe melancolia ou sensualidade.

⁵ *Ibidem*, pp. 88-96.

Antes desses nexos sugestivos, porém, revela-nos a pintura retratista em geral uma continuidade *quase material* entre médium e conteúdo – ou seja, o conteúdo icónico duplica a ideia de extensão inerente ao médium: vemos pelo médium e somos vistos pelo seu conteúdo. Os processos de desfiguração impostos à própria arte retratista estão longe de revelar, somente, o incremento da névoa expressionista e o desencontro mimético do representante com o representado (tal como acontece na célebre série de auto-retratos de Van Gogh). Com eles, abre-se, simultaneamente, um hiato na suposta dimensão protésica do médium: a representação deixa de se inscrever por meio dos limites icónicos sugeridos pela ideia de extensão, deixa, por assim dizer, de reproduzir e duplicar, figurativamente, a sensorialidade visual aposta ao médium. Hoje em dia, com as novas formas de captação fotográficas, assistimos a um êxtase auto-retratista, proporcionado, em grande parte, pela possibilidade de o retratado encenar, por intermédio da imagem – ou, melhor, *imagem-espelho* –, a própria imagem que deseja ter de si.

9.2. Médium e importação

Há, no pensamento ocidental, um hiato entre “meios” e “fins” dentro do espaço epistémico destinado aos artefactos. As razões que o justificam são múltiplas, mas, de entre elas, tende, sobretudo, a permanecer um facto capital cuja dimensão teórica é dupla, a saber: o corpo não é considerado como parte integrante da constituição do médium; tal como este, o corpo é, preferencialmente, associado a uma materialidade estática, típica da do “suporte”, desprovida de qualquer princípio actuante tecnológico. Os meios podem, é certo, ligar os fins ao corpo. Raramente, porém, transportam o reconhecimento da dependência estrutural em relação à esfera somática. O não reconhecimento da conexão serve e legitima, por sua vez, o discurso da autonomia funcional da tecnologia e, simultaneamente, a sua transferência transparente e aurática – porque ainda prometeica – para o próprio discurso da protésica libertação do corpo. É com o propósito de superar a desvalorização

teórica do corpo na constituição do médium que recorremos, aqui, ao conceito de “importação”. Inicialmente, dele devemos extrair a tese de que, em cada processo de mediação e por mais ínfima que seja a sua expressão, ocorrem nexos somáticos entre a utilização e a constituição do médium envolvido. Quer devido à sua natureza material – como se torna assaz evidente nas estruturas de mediação digitais – quer, também, por causa das formas de configuração que nele se articulam, há uma *importação somática* operada pelo médium que se manifesta estruturalmente indispensável para as operações que é capaz de desencadear. Logo, o médium deixa, assim, de poder ser concebido como *instrumentum*, como simples extensão protésica do corpo.

Assim aplicado, o conceito de importação não evidencia uma simples inversão operativa da ideia de extensão, nem tão-pouco deve ser confundido com o de representação. Como vimos anteriormente, a concepção do médium como prótese assenta num pressuposto mimético que decorre da correspondência funcional estabelecida entre médium e órgão. No que à questão da representação concerne, ela é, de facto, a esfera teórica que começa por abarcar todos os fenómenos gráficos relativos à geração da imagem do corpo (sublinhe-se, nesta asserção, o termo “imagem”, porque é, sobretudo, por intermédio dele que a semântica das novas tecnologias opera). Há autores, como Anne Balsamo, que, recorrendo ao exemplo das novas técnicas de visualização do corpo humano nas práticas cirúrgicas, intentam mostrar os efeitos do visual no somático, chegando mesmo a sugerir que as “new visualization technologies transform the material body into a visual medium”⁶. A mesma ideia de substituição é, identicamente, expressa por Simon Penny, quando assevera que, no universo digital da chamada “realidade virtual”, se realiza uma desincorporação da mente, fruto da passagem do “corpo” à “imagem do corpo”⁷.

⁶ Balsamo, Anne, *Technologies of the Gendered Body: Reading Cyborg Women*, Durham and London: Duke University Press, 1996, p. 56.

⁷ Penny, Simon, “Virtual Reality as the Completion of the Enlightenment Project”, In: *Culture on the Brink: Ideologies of Technology*, Edited by Gretchen Bender and Timothy Druckrey, Seattle: Bay Press, 1994, pp. 231-248, p. 243.

Libertação-opressão ou, num sentido mais lato, *afirmação-negação* acabam por ser os principais pares dicotómicos que articulam o discurso do *corpo feito imagem*. Não é esta, contudo, apenas mais uma forma de reactualizar o velho discurso da representação, em particular o que transporta a bifurcação semântica da “cópia” e do “original”? A resposta à pergunta só pode ser positiva, já que, em rigor, dada a circularidade ontológica entre corpo e imagem do corpo, dada a redução das dimensões somáticas aos dispositivos de visualização, nada mais resta para ser incluído na relação corpo-médium. Com efeito, para elucidar o conceito de importação e distingui-lo do de representação, torna-se necessário recorrer à distinção seminal entre o corpo daquele que acciona e controla as funcionalidades do médium e a projecção gráfica do corpo daquele que interage visualmente com conteúdos expostos pelo médium – a figura do “avatar” é, neste último caso, um dos seus exemplos mais expressivos.

Embora o fenómeno da importação se torna assaz visível com o aparecimento das tecnologias digitais, ele não deixa de estar já presente, sob várias manifestações estéticas, na configuração dos médiums tradicionais. Atenda-se, por exemplo, ao contributo dado por Jackson Pollock. Com a sua *drip-style painting technique*, intentou o artista fazer do acto de pintar uma verdadeira expressão do corpo. Mas, nessa tentativa, Pollock é levado a reformular a performatividade do criador em relação à tela. *Pintar e não ver o que se pinta* – tal é a fórmula performativa do artista – indica a possibilidade de a importação do corpo pelo médium não ser trespassada e ocultada pelas formas visuais que se inscrevem na tela e que, posteriormente, ficam acessíveis à observação do espectador. Neste caso particular, a expressão artística é quase integralmente sugerida pela importação – ou seja, nas telas de Pollock inscrevem-se os gestos do pintar numa relação de primazia sobre os produtos visuais do pintar. No final, é o “importado” – estética e artisticamente – que revela o “pintado”.

As novas tecnologias digitais tendem a encetar uma abrangente importação sensorio-motora, uma vez que, ao contrário dos médiums pré-digitais, necessitam de colmatar as dimensões mate-

riais impostas pela convergência dos médiuns. Embora o fenómeno da interactividade não pertença, apenas, à mediação digital, ele acaba por expressar os processos de importação ocorridos entre médium e utilizador. Nas superfícies digitais tácteis, por exemplo, há uma importação do manual que permite, por sua vez, as operações visuais e a sequencialidade da informação seleccionada. E tal facto equivale a dizer que, nelas, a activação dos símbolos – sejam estas formas imagéticas ou formas gráficas – e os gestos que a tornam possível – como, por exemplo, o toque do dedo no ecrã – são momentos simultâneos. As operações sensório-motoras do utilizador acabam, desse modo, por se não distinguir totalmente da construção do médium em causa – médium e corpo fundem-se.

Talvez porque a constituição material dos médiuns tradicionais nunca suscitou a questão da fusão operativa, a relação entre médium e percepção não foi, também, pensada em termos do fenómeno da importação. A percepção – e, com ela, as disposições sensório-motoras – sempre foi remetida ao papel de “captação de algo” que o médium exhibe; como essa captação é processada, sempre foi o fenómeno que mais comprometeu as teorias filosóficas. Claro, a ideia de “médium” não se afigura bem explícita e desenvolvida no pensamento ocidental, havendo, nesse sentido, uma continuidade linear traçada entre a percepção dos objectos quotidianos e a percepção potenciada pelos médiuns culturais. Por outras palavras, a percepção de uma configuração icónica, por exemplo, segue, ainda, os mesmos pressupostos teóricos dos da percepção de um objecto físico do nosso meio-ambiente. E, também, não é por mero acaso que as considerações sobre os processos perceptuais envolvidos na apreensão das imagens tenderam, quase sempre, a tomar como cabal ponto de partida a ordem mimética da representação, a correspondência deceptiva do objecto representante com o objecto representado.

Pode-se, com razão, afirmar que, em qualquer processo de mediação, há um registo somático latente, constituído pelos processos de importação desencadeados pelos demais médiuns. Cada médium não traz à expressão apenas uma mensagem, um conteúdo cognitivo, que, com mais ou menos rigor, seria possível verter nou-

tro médium distinto. Mais do que isso. Na relação performativa do observador com o médium inscreve-se a *herança somática da mediação* – ou seja, um conjunto de formas de interacção que se reproduzem, transformam e, até mesmo, anulam consoante as exigências materiais e simbólicas de cada médium. Assim, sob este prisma analítico, é lícito dizer que até os meios tecnológicos “digitais” têm vínculos de dependência com factores performativos “analógicos”. O *super-médium* computador enceta um processo de remediação tanto da máquina de escrever quanto do ecrã televisivo, e, envolvendo dois médiuns distintos numa única superfície, por intermédio de uma relação performativa convergente, começa logo por se servir da herança somática da mediação.

Contudo, têm sido evidentes, na nossa época, as tentativas tecnológicas de apagar o registo somático do médium e inscrever a sua pretensa auto-suficiência sistémica mediante as experiências imersivas. Ao potenciarem uma simultaneidade osmótica entre as operações sensoriais e as motoras, os dispositivos de imersão das novas tecnologias como que retiram visibilidade aos processos de importação do corpo. Sem que a percepção possa estabelecer um hiato temporal definido entre as duas operações, vê-se o corpo confrontado com sobreposições sensoriais em quase todos os movimentos que desencadeia. O “motor” é, por assim dizer, ocultado pelo “sensorial”, gerando-se, com isso, a sugestão psíquica de uma interface sem comandos. Apenas à primeira vista se pode aceitar a promessa tecnológica de uma total *desincorporação* do observador, de uma total libertação anatómica dos órgãos e das funções do corpo que o constitui, como se este, perdendo peso e volume, gravitasse livremente dentro das suas próprias vivências. Ocultar aquilo que a faz funcionar, é um dos grandes imperativos afectos à condição da máquina. Por outras palavras, a simulação de eventos e experiências – reais ou fictícias – é, nesse sentido, acompanhada pela dissimulação dos mecanismos que a permitem. Desprovidos dessa capacidade de ocultação, os novos dispositivos digitais facilmente perderiam o seu estatuto simbólico e os seus efeitos tecnológicos. O estatuto simbólico dos artefactos – dimensão omitida pela filosofia da técnica e por muitas teorias dos *media* – quase

sempre esteve ligado ao pressuposto de uma superação biológica dos seus utilizadores. A alusão a uma transcendência dos limites do corpo marca o capital de ostentação dos próprios artefactos, confere-lhes um registo sociocultural diferenciado, que, não raras vezes, se inscreve na constituição do universo artístico.

Dos múltiplos cenários apocalípticos traçados pelas teorias pós-humanistas ressurgiu o dualismo cartesiano “corpo-mente”, nomeadamente sob o pressuposto de uma contínua substituição prótesica do corpo humano. Nesses casos, a ideia de extensão é logo remetida a uma relação arquetípica do corpo com a mente, sendo, necessariamente, o primeiro a prótese genética – o suporte biológico – da segunda. A recuperação teórica do cartesianismo não só legitima a aparente convergência de homem e máquina, como, também, permite alimentar as narrativas da sua dupla transferência artificial.

9.3. Imaginação e *ekphrasis*

A invenção da fotografia e, posteriormente, a do cinema acrescentaram à consciência de imagem uma distinção operativa entre representação e médium, cujas repercussões teóricas, porém, nem sempre contribuíram para a reflexão das dimensões individuantes das formas imagéticas, particularmente aquelas que nos são oferecidas pela arte. O médium que é capaz de, a um tempo, exibir e reproduzir uma imagem ou, no caso cinematográfico, uma interminável sequência de imagens, não nos mostra, somente, as possibilidades de captação – o “fotografável”, por exemplo – que se agigantam diante de si. Ele revela, igualmente, as suas possibilidades tecnológicas. Contudo, essas possibilidades não reentram nas teias discursivas de forma linear. Nos primórdios da sua disseminação, as possibilidades do “instante fotográfico” depressa redundaram nas tecno-fantasia da “fixação da alma” impenetrável do fotografado, a ponto de este se achar na condição de alvo. Não podemos desligar a discursividade das tecno-fantasia fotográficas do aparecimento das técnicas de focagem no registo cinematográ-

fico. Na verdade, é o chamado *close-up* que começa por distinguir o médium cinematográfico do das outras formas de captação imagéticas. Mas, deve-se a invenção da focagem apenas a meras contingências técnicas? O que revela o movimento de aproximação total a um rosto, a um objecto? Há, nesse processo, a incorporação da ideia – difundida por Béla Balázs, entre outros – de que a focagem permite uma apreensão mais expressiva da personagem, do elemento cénico, como se fosse possível recriar um *analogon* visual da mente que intenta “entrar” noutra mente. Munido de mecanismos de animação da imagem, o cinema reactualiza e potencia, assim, aquilo que a fotografia começou por acrescentar ao imaginário formado em torno do seu médium.

Logo, o corpo recriado pelos artefactos tecnológicos é um corpo que se inscreve em cada nova invenção e, por via disso, dificilmente se deixa reconstruir à luz da morfologia biológica do corpo humano. Trata-se, em rigor, de um *corpo sugestivo*, feito de rupturas e descontinuidades, que apela mais à nossa imaginação do que a descrições puramente racionais. As tecnologias pré-digitais apresentam níveis de importação não tão evidentes nem tão sugestivos, porque os observadores estabelecem com maior facilidade uma relação de distância empírica perante as suas superfícies de inscrição. Já o contrário tende a acontecer com as tecnologias digitais. Nas superfícies digitais tácteis lineares, por exemplo, verifica-se uma espécie de ruptura sensorial entre o “tocar” e o “ver”, que culmina com a inibição sensorial do tacto e a mecanização motora da mão.

Aquilo que o fenómeno da importação revela é, sobretudo, uma discrepância funcional e simbólica entre o corpo do observador e o corpo importado pelo médium. A relação opaca de ambos – que já não se deixa medir pela transparência morfológica incutida pela ideia de médium como extensão – não só nutre os efeitos de utilização na esfera dos observadores, como, também, desperta nestes a formação discursiva de nexos ficcionais. Há, nesse âmbito, um *efeito efrástico* desencadeado pelas novas tecnologias, cuja natureza se impõe por meio da importação somática e depressa é elevado ao nível da imaginação. Assim se explica, em grande medida, o incremento das tecno-fantasias.

Interroguemo-nos, agora, sobre os motivos e os efeitos dessa inclusão do imaginário. Numa pergunta: é a imaginação convocada para reconstruir um corpo – o corpo “originário” – que já não existe, que, na verdade, nunca existiu?

As novas tecnologias digitais tentam partir do pressuposto funcional de um pretense esbatimento dos limites entre corpo e máquina. Ao recorrerem a dispositivos de simulação, potenciam uma integração operativa dos mecanismos de observação na própria constituição do observado, a ponto, como têm sugerido Bolter e Grusin, de a mediação deixar de poder ser suportada pela distinção de ambos. Logo, a *imedição* será o efeito natural dessa não distinção entre observador e observado – a erosão da superfície de interface. O conceito de imedição tem como principal correlato empírico as experiências proporcionadas pelos dispositivos de imersão; experiências essas que têm sido situadas na esfera de uma “realidade virtual”. O desaparecimento do médium, da interface entre observador e observado, origina, segundo esse ângulo teórico, uma maior projecção psíquica do primeiro, ao mesmo tempo que é capaz de provocar uma adesão do imaginário à relação que entre ambos ocorre. É, precisamente, deste último princípio que resulta a força paradoxal que trespassa a *ekphrasis* da virtualidade, a saber: a chamada “realidade virtual” entifica-se, absorve a sua dimensão modal e, por via disso, acaba por ocupar o espaço da realidade da mediação – o espaço que precede a própria imedição sugerida por Bolter e Grusin.

O conceito de imedição tem a dupla particularidade teórica de reificar os efeitos tecnológicos e, no que ao fenómeno da importação somática diz respeito, de esconder as suas principais causas. Bolter e Grusin associam, directamente, o conceito de imersão ao de imedição. Segundo os autores, a natureza medial da realidade virtual “is immersive, which means that it is a medium whose purpose is to disappear. This disappearing act, however, is made difficult by the apparatus that virtual reality requires”⁸. Todavia, as pretensões tecnológicas do médium imersivo depressa se trans-

⁸ Bolter, J. D., Grusin, R., *Remediation: Understanding New Media*, op. cit., pp. 21-22.

formam, como acrescentam os autores, numa espécie de “dever-ser” para os seus utilizadores: estes devem “alhear-se” do facto de ser o dispositivo de interface que proporciona a inscrição gráfica dos conteúdos visualizados⁹. Tal como muitos teóricos dos *media*, também os dois autores reduzem os conceitos de “corpo” e “incorporação” às suas formas de representação visuais, nomeadamente às que estão próximas dos modelos gráficos do *avatar*. (Algumas concepções parecem encontrar na figura mitológica do avatar o substituto contemporâneo de Narciso, com a particularidade, no entanto, de o primeiro permitir aquilo que foi vedado ao segundo, isto é, a possibilidade de viver, sem se precipitar, na sua própria imagem).

Aquilo que poderá ser considerado um “mergulho cognitivo” – o efeito *sui generis* da imersão – não implica, em rigor, a eliminação do médium nem tão-pouco a suspensão dos processos de mediação. Com a imersão, o médium é, pelo contrário, expandido, adquire as dinâmicas da percepção do observador e, por consequência, deixa de poder ser totalmente abstraído dos conteúdos sensíveis que por meio dele se articulam. O médium é a mensagem e a mensagem é o médium – tal é a dinâmica da intermutabilidade que ocorre entre ambos. Se se concretizasse o desaparecimento do médium, então nada nos garantiria que as vivências por ele proporcionadas eram, de facto, distintas das do seu meio-ambiente. De sublinhar, contudo, que, ao contrário das teses de Bolter e Grusin, nem num sentido epistemológico nem num sentido psicológico o observador perde a consciência de mediação e se encontra na condição de poder reclamar para si vivências transparentes e autênticas dos fenómenos representados. A consciência de mediação não pode ser concebida como uma espécie de fantasma mental que ora aparece ora desaparece. Ela resulta, antes de tudo, de vários nexos comunicativos e perceptivos que deixam a sua inscrição mnésica na esfera dos observadores, permitindo, paralelamente, a diferenciação das próprias formas de mediação, bem como a especificação das vivências por elas desencadeadas. Em suma, a

⁹ *Ibidem*, p. 22.

ideia de imediação é uma reactualização da velha ideologia da neutralidade tecnológica.

A *ekphrasis* relativa a um médium pode reentrar, por sua vez, na constituição de outro médium. Exemplo dessa reentrada discursiva é a extrema influência do realismo paradoxal da dita realidade virtual na *poiesis* artística contemporânea. Na arte cinematográfica, o legado estético da arte modernista, caracterizado, grosso modo, pela supressão do regime figurativo da aparência, é suplantado por um retorno ao ilusionismo gráfico do visual. O enclausuramento do espectador por intermédio da técnica da perspectiva e a saturação pictórica dos elementos cénicos fílmicos fomentam o reencontro mágico da observação com a superfície de inscrição da imagem.

Atendendo às novas condições impostas à medialidade, as vivências perceptivas encontram-se, desde o início, marcadas pela impossibilidade de serem abstraídas da superfície de inscrição do médium, o que faz deste último um verdadeiro campo magnético onde se interpenetram, de forma indiferenciada, a aparição e a apreensão dos fenómenos vivenciados. O discurso ecfrástico reactualiza, assim, tal indistinção, ao evocar a ideia de uma corporeidade originária, absoluta, desprovida, ainda, do cunho dos processos de mediação. Nas suas formulações utópicas e distópicas, tende o discurso das tecno-fantasia a encontrar no pressuposto da corporeidade imaculada o âmago identitário para as transformações impostas pelos *media*. Quer a “humanização” do corpo quer o seu fenómeno inverso são sugeridos como dois dos grandes propósitos antagónicos das tecnologias de mediação contemporâneas e, nalguns casos, da própria criação artística. Muitas obras da chamada “arte interactiva” exemplificam bem a tentativa de inverter os processos de importação, na medida em que permitem ao espectador a visualização quase integral dos movimentos processados digitalmente do seu próprio corpo; tentativa essa, aliás, que, para alguns teóricos dos *new media*, como Frank Popper, é vista como uma forma de humanização da tecnologia levada a cabo pela criação artística. Nesses casos, como, por exemplo, em *Danse avec moi*, de Michel Bret e Marie-Hélène Tramus, subsiste uma trans-

posição mimética das disposições sensório-motoras do observador interactivo para a superfície de inscrição da imagem. Esta torna visível os movimentos desencadeados pelo utilizador mediante a geração de um duplo figurativo. Daqui advém então a ideia – ou, melhor, a sugestão – de que o “corpo originário”, marcado, ainda, pela sua morfologia biológica, é devolvido, por intermédio da imagem, ao observador; em suma, favorece-se a ilusão de que a *importação do corpo* é, no final, superada pela *expressão do corpo*.

TACTILIDADE E INVISUALIDADE

Da nossa sensorialidade táctil provém uma correlação sugestiva entre tocar e ser tocado, da qual resultou muito do vocabulário associado às formas de interacção sociais – ou não fossem estas concebidas sob o regime do “contacto”, presencial e não presencial –, bem como às descrições que das nossas vivências fazemos com o intuito de comunicar a sua repercussão. Quem é que nunca se imaginou “tocado” por uma palavra?

Embora não seja um conceito absolutamente livre de ambiguidades e equívocos, presta-se o conceito de “tangibilidade” a servir de moldura geral para o enquadramento teórico da questão da tactilidade no interior do universo imagético. Considerado a partir do espectro semântico que o liga ao conceito de imagem, nele se espelham várias linhas de tensão, por vezes antitéticas, que nos ajudam a traçar tanto a evolução teórica da reflexão estética – estendida esta, evidentemente, também aos domínios extra-artísticos – quanto a expansão e individuação poéticas da própria arte. Uma das linhas mais significantes encontra-se ligada ao estudo das modalidades sensoriais em conexão com os artefactos de mediação. Com a relação entre médium e percepção, o mundo sensorial ganha novas formas de objectivação, que não seriam possíveis se nos valêssemos, apenas, do tradicional esquematismo epistemológico assente no par sujeito-objecto, ao mesmo tempo que permite avaliar as implicações que daí resultam para o tema geral da sensibilidade. Ambas as dimensões marcam a reflexão sobre a imagem, mas é, particularmente, a segunda que, no seio da reflexão sobre os meios tecnológicos, mais espaço referencial alcançou. Nesse sentido, não se trata mais de conceber o médium como mera extensão

protésica do corpo, mas, sim, de ver, já na sua constituição, o processo inverso, isto é, a reentrada do corpo no médium.

A consideração inclusiva do corpo nos processos imagéticos e o conseqüente imperativo de pensá-los de acordo com o seu substrato material são pressupostos teóricos que, perante o desenvolvimento das tecnologias digitais, adquirem novas formulações. Com a expansão do digital, o “tangível” e o “táctil” passam a ser conceitos intermutáveis. Das superfícies digitais interactivas, em que o observador toca naquilo que vê, dizemos que são tácteis, pois é do acto de tocar e do seu reconhecimento electrónico que sobrevém o espaço de inscrição da imagem. O tangível é no que é tocável. A imagem é duplamente digital. Olho e dedo interpenetram-se. Mas, como conceber teoricamente tal interpenetração? Pode ser ela interpretada, ainda, sob o paradigma da visualidade?

10.1. Imagem e regime da distância: o *espaço-entre*

A reflexão sobre a espacialidade pictural apresenta-se ainda como refém da distinção entre superfícies de inscrição bidimensionais e tridimensionais. Com ela se encerram, habitualmente, todas as diferenças espaciais que a observação de uma configuração imagética pode implicar em relação, por exemplo, à observação de uma configuração escultórica. A habitar o núcleo teórico dessas diferenças encontra-se a ideia, amplamente disseminada, de que a percepção atinente à segunda é progressiva, enquanto a da primeira é estritamente holística. Se se pretender, porém, desconstruir essa ideia, ter-se-á de atender à relação entre dois momentos essenciais que mutuamente se impõem na lógica da observação: o *ver* (observador) e o *mostrar* (observado). Tanto um quanto o outro estão presentes na percepção das duas formas de configuração. O facto de, na observação de uma configuração escultórica, o mostrar e o ver se sucederem quase de forma diferenciada – já que, aparentemente, a tridimensionalidade parece implicar um maior envolvimento motor –, não deve servir de argumento para sustentar a ideia de que, na observação de uma configuração imagética, o mos-

trar e o ver são genuinamente simultâneos. A percepção progressiva não é, nesse sentido, um evento exclusivo. O grau de participação motora na apreensão de um objecto artístico transcende a natureza da dimensão espacial da sua superfície e, como tal, depende sempre da experiência estética que consegue suscitar no observador. Nesse aspecto, a contemplação de uma tela abarca tanta relevância espacial quanto a de uma instalação¹.

Centrando a constelação ver-mostrar no domínio das configurações imagéticas, nomeadamente na evolução do médium “imagem”, dela se pode abstrair uma articulação espacial que tem no binómio visível-tangível o seu principal código. Os vários dispositivos tecnológicos que, ao longo do tempo, têm vindo a multiplicar as superfícies de inscrição da imagem parecem ter sido gerados sob o signo da *distância*, mesmo naqueles casos em que ela é parcial ou totalmente suprimida. Há, por assim dizer, um registo latente do *espaço-entre*, da topografia entre observador e observado, que, por sua vez, reentra na constituição material de cada médium e que, assumindo várias formas, desfruta, igualmente, da capacidade de condicionar as informações e as experiências provindas da mediação.

É óbvio que a semântica imposta ao verbo “ver” está inexoravelmente ligada à locução prepositiva *em frente de*, ou seja, ao acto de apreender algo que tem uma natureza espacial tangível. E, aqui, atendendo às múltiplas polaridades que tal semântica pressupõe, encontramos, por exemplo, o nexa “luz-sombra”, cuja causalidade penetrou no imaginário sociocultural e permitiu criar a versão invertida do próprio ver. A sombra de um corpo – ou mesmo de um objecto específico – interrompe a disposição originária inerente ao acto de ver algo que está em nossa frente, porquanto nos indica uma presença sem a referencialidade do espaço-entre introduzida pelo regime da distância. O fantasmagórico aparece, nessa semântica da visualidade, como a supressão da distância, dos limites es-

¹ Vall, R. V., “The Staging of Spectatorship”, In: *Richard Wollheim on the Art of Painting. Art as Representation and Expression*, Edited by Gerwen, R., Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 177-188, p. 187.

paciais pelos quais configuramos a nossa experiência perceptiva visual. “Olhar para trás” é, desde o episódio bíblico de Sodoma e Gomorra, um acto de petrificação, um acto censurável e, nalgumas situações, proibido, impondo-se, por isso, ao corpo a sua disciplina segundo o regime da distância. Apenas na intimidade tal disciplina é quebrada. Na relação com o espelho, o observador é confrontado com o espaço que o circunda – o *olhar para a frente* devolve, paradoxalmente, o *olhar para trás*.

Tem sido tarefa da arte ultrapassar a disciplinação do olhar. O espaço pictural fechado, concebido como o da superfície de inscrição, resulta do regime da distância. Como bem salienta Frank Stella, as formas de observação do objecto artístico tendem a acusar os limites ópticos impostos pela linear separação física entre ponto de observação e objecto observado: “We tend to think of seeing in terms of locating things *in front of us*, and it seems natural to organize our information *in terms of distance*. When we apply this sense of organization to painting, what we often fail to notice is that we severely limit painting’s sense of space. We assume that since we are willing to look off into the distance to the pictured horizon, we have given painting plenty of room. Some will even look beyond the horizon to sight infinity as vision’s abstract target. The crucial point, however, is that we almost always limit our view of painting to the distance in one direction.”². A exortada ampliação do espaço pictural é, neste caso, sugerida já não pela visão, mas, sim, pela dimensão sinestésica da sensorialidade, que, em Frank Stella, pode ser deduzida da intensidade que a imaginação sensível emprega aos eventos da observação. O artista mostra-nos, mediante a alusão a duas obras de Peter Paul Rubens – *São Francisco Xavier* e *Os Milagres de Santo Inácio* –, que o espaço pictural artístico é penetrado pela imaginação do observador e, como tal, não se encontra reduzido aos limites físicos impostos pelo *espaço-entre*: “we should see ourselves on a pedestal if we want to be true viewers of painting, because elevated on a pedestal we will surely be reminded of the space all around us – the space behind us, next to us,

² Stella, Frank, *Working Space*, *op. cit.*, p. 70. O itálico é meu.

below us, and above us – in addition, of course, to the space in front of us, which we have so often taken as being the only space available to us as viewers.”³

Quando introduzida para mostrar o espaço animado da superfície pictural, a diferença entre a locomoção do observador e o movimento incutido pela expressividade pictórica só pode ser depreendida *a posteriori*. A locomoção começa logo por gerar um espaço co-referencial para corpo e objecto. Aquilo que é visto acusa sempre os modos de deslocamento e posicionamento do observador, bem como o fundo “imaginário” que os trespassa. Daí que o *espaço-entre* não seja meramente um *locus* físico. Ele é, igualmente, um *locus* cognitivo, onde se inscreve e tipifica a apreensão estética do objecto observado. Saliente-se, aqui, a relevância da ideia de locomoção do corpo do observador para o apuramento da ideia de tangibilidade, que, por exemplo, na distinção efectuada por George Berkley entre *visible figure* e *tangible figure*⁴, é totalmente ignorada, levando o filósofo a descuidar a articulação sinestésica das informações tácteis com as informações puramente visuais. Ao conceber o movimento apenas como uma qualidade extrínseca dada pelas dimensões materiais da figura, como um facto físico independente das disposições psico-somáticas do observador, Berkley põe de lado a ideia de as conexões entre tangibilidade e visibilidade estarem, desde logo, dependentes da inclusão efectiva das actividades motoras do corpo.

10.2. O óptico e o háptico

Ainda hoje estamos habituados à concepção de que, nas configurações simbólicas artísticas, há um amplo espectro de individuação das modalidades sensoriais. Delas comumente se infere que, cada uma, na sua concretude sensível, separa e concentra aquilo que da nossa percepção quotidiana do mundo sobrevém in-

³ *Ibidem*.

⁴ Berkley, George, *An essay towards a new theory of vision*, Dublin: Aaron Rhames for Jeremy Pepyat, 1709.

discriminado e fragmentado. Assim concebidas – e atribuindo à arte, em geral, uma função de especialização da sensorialidade –, depressa se cai na *falácia anatómica* do médium, que, deste ângulo teórico, equivale à concepção de se diferenciar a natureza do médium das configurações artísticas de acordo com a especificidade de cada órgão sensorial.

Foi, precisamente, a criação artística moderna, bem como a reflexão estética sobre a arte, que soube pôr em causa a falácia anatómica, contribuindo, dessa forma, para a fecundação de uma consciência abrangente e inclusiva da relação entre medialidade e sensorialidade. Na base desse contributo, encontramos a exploração da espacialidade imagética, empreendida, desta vez, fora dos limites do visual e dentro das possibilidades do corpo. Trazendo, por exemplo, a arte de Jackson Pollock à expressão teórica, é possível detectar nela a tentativa expressionista de suspender o regime do “espaço-entre”; desígnio esse que adquire maior relevo porque se encontra incorporado no próprio gesto configurador do pintor. Pollock pinta dentro daquilo que é pintado. Não havendo distância física – leia-se *óptica* – entre criador e superfície de inscrição, deixa de haver, como o artista manifestamente pretendia, qualquer controlo sobre o acto criativo. “Controlo” é, nessa acepção, antónimo de abolição do tempo que possibilita a identificação do criador com o objecto criado. A imagem começa, assim, por emergir envolta numa génese primitiva, em que o ver e o mostrar ainda carecem de diferenciação, como se ela fosse capaz de antecipar a categorização perceptiva e, não querendo ser objecto dela, lhe oferecesse prematuramente resistência. Em Pollock poder-se-á, então, encontrar o háptico como correlato sensorial do manual – os elementos pictóricos da imagem são como que traduções visuais livres da tactilidade, da não separação física entre gesto criador e objecto criado.

O exemplo anterior serve-nos para alargar o nosso espectro de reflexão. Uma vez que a nossa percepção é penetrada por impressões que evocam a acção e, conseqüentemente, se mostra capaz de simular o nosso corpo em acção, a arte pictural de Pollock, estando alicerçada sob o primado do manual sobre o visual, é uma

prova sensível assaz elucidativa dessa unidade sensório-motora. Tal unidade já se dispõe na constituição do binómio “visível-tangível”. As informações que estão associadas à percepção da distância resultam de uma correlação visual e motora. Como já tinha sido formulado por Maurice Merleau-Ponty, é certo asseverar que o visível se faz acompanhar pelo tangível, ganhando o primeiro, dessa forma, uma dimensão táctil, embora a interpenetração de ambos não corresponda a uma mera imbricação, no sentido de que um é sobreposto ao outro⁵.

A formulação de Merleau-Ponty remete-nos ao conceito de “visualidade háptica”, que pode ser depreendido das obras de Alois Riegl e Heinrich Wölfflin. Embora os dois historiadores da arte se enquadrem dentro da teoria formalista da *reine Sichtbarkeit*, na qual a correspondência estética da percepção visual com a expressão artística é-nos informada pelo estilo, as suas concepções revelam-se, em alguns pontos, distintas. Riegl atribui à visualidade quer uma dimensão “óptica” (*Fernsicht*) quer uma dimensão “háptica” (*Nahsicht*)⁶. Distância e proximidade, abstracção e sensação bipolarizam a experiência imagética, conferindo-lhe um entremeio para a ocorrência da tensão sensorial entre óptico e háptico, a qual, por sua vez, vai afectar a própria ordem representativa pictural. A identificação da natureza multissensorial do visível deve-se ao facto de o autor reconhecer as insuficiências da visão – sobretudo a incapacidade de penetrar nas superfícies materiais e apreender os seus elementos tridimensionais – e, por isso, sustentar que é, somente, pelo tacto que obtemos a experiência da profundidade, que ultrapassamos o limite facial dos objectos e penetramos na sua autêntica concretude física. Com a terminologia “imagem háptica” (*Tastbild*) e “imagem óptica” (*Sehbild*) pretendeu Wölfflin distinguir duas formas de representação visual cujas dimensões sensoriais, ao contrário das de Riegl, são exclusivamente concebidas dentro de um regime estético oculocêntrico: o “linear” e o “pictórico” são as

⁵ Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible e l'invisible, suivi de Notes de Travail*, Texte établi par Claude Lefort, Paris: Gallimard, 1964, p. 175.

⁶ Riegl, Alois, *Spätromische Kunst-Industrie*, Viena: Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1901.

categorias estéticas que enformam o método comparativo de Wölfflin, sobretudo na análise contrastiva das obras do Renascimento e do Barroco. O primeiro caracteriza aquelas imagens que, impregnadas de linhas expressivas e limites visuais bem definidos, oferecem-nos a ilusão de poder tocar nelas como se fossem verdadeiros artefactos escultóricos; o tipo de representação contido no segundo é puramente visual, uma vez que, dada a ambiguidade sensível que a imagem provoca, mais facilmente o objecto representado é elevado à sua aparência, não suscitando, por via disso, nenhuma ilusão táctil⁷.

Dando acuidade teórica a essa herança estética legada pela história da arte, torna-se lícito afirmar que, ao encurtar os limites físicos do espaço-entre óptico, a “visualidade háptica” põe em jogo a participação somática do observador, alavancando o foco de atenção dirigido ao substrato material da imagem, cuja relevância passa a ser reconhecida nos processos perceptuais e, do ponto de vista poético, introduzida nas formas de criação artísticas. Num mero exercício de imaginação, sempre podemos gerar um simulacro mental de algo que, embora destituído de materialidade, pode ser visualmente representativo de um objecto, da mesma maneira que podemos conceber uma palavra que classifique semanticamente outra sem recorrer à sua inscrição gráfica. Todavia, se empreendermos tal exercício, isso não implica que, por momentos, tenhamos de nos conceber como indivíduos incapazes de responder aos estímulos hápticos dos objectos que nos rodeiam. Não menos certa é a intuição que nos sugere que, naquelas vivências imagéticas puramente artísticas em que a percepção do mundo quotidiano não é interrompida, a materialidade do médium tende a permanecer discreta, prevalecendo, unicamente, o conteúdo visual da representação como única fonte de observação.

Porque é radicalmente inclusiva do corpo na representação dos objectos que apreende, mostra-se a tactilidade, em geral, com maior apetência para gerar um campo topográfico da experiência

⁷ Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, op. cit., p. 23.

sensível, onde observador e observado, já não submetidos exclusivamente à diferenciação imposta pelo regime ocular, se interpenetram espacialmente. Essa concepção não nos impede de reconhecer na experiência do corpo-próprio um dos arquétipos da inclusão e unificação geradas pela taticidade. Como já havia demonstrado Étienne Bonnot de Condillac, com a sua reconstrução sensorial da estátua-viva, a desfragmentação das sensações transmitidas pelos diferentes órgãos sensoriais encontra-se dependente do impulso integrador e unificador do tacto, que lhes confere uma ordem estável no interior das representações que o corpo faz de si mesmo e da qual resulta aquilo que o filósofo classifica como o *(m)eu (moi)*⁸. Se quisermos recorrer à metáfora poética, é pelas mãos, como nos sugere o poema *Tato*, de Ferreira Gullar, que o corpo se liberta da auto-representação de finitude e se torna consciente da sua existência: *Na poltrona da sala/ as mãos sob a nuca/ sinto nos dedos/ a dureza do osso da cabeça/ a seda dos cabelos/ que são meus/ A morte é uma certeza invencível/ mas o tato me dá/ a consciente realidade/ de minha presença no mundo.*

Subsiste, no entanto, na semântica do pensamento ocidental, uma “visão sem corpo”. A percepção foi, quase sempre, concebida sem as disposições sensorio-motoras das vivências empíricas; e, ancorada nessa tradição, a fisiologia da percepção acabou por isolar as funções dos órgãos sensoriais. A célebre *questão de Molyneux*, intensamente debatida, entre outros, por John Locke, Berkeley, Denis Diderot, Condillac – e que coloca o enigma de saber se um indivíduo privado da visão, mas que, por intermédio do tacto, aprendeu a reconhecer e distinguir um cubo de uma esfera, pode, recuperando a visão, identificar as duas formas geométricas sem recorrer à taticidade⁹ –, contribuiu, em muito, para sustentar o fraccionamento dos sentidos e a ausência de qualquer solidariedade multissensorial, assim como a própria ideia contida na falácia ana-

⁸ Condillac, É. B., *Traité des Sensations*, In: Oeuvres Complètes de Condillac, Tome III, Paris: Ch. Houel, 1798, pp. 186-189.

⁹ Locke, John, *An Essay Concerning Human Understanding*, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1996, p. 58.

tômica do médium¹⁰. Veja-se, a esse respeito, a concepção de arte escultórica elaborada por Johann Gottfried Herder. Não indiferente à *Lettre sur les aveugles*, de Diderot, o filósofo alemão encontrou na tactilidade a verdadeira modalidade sensorial envolvida na percepção dos artefactos escultóricos, representando estes, por sua vez, a forma artística que mais se aproxima da apreensão do belo, porque, pelo tacto, é gerada uma unidade inabalável entre consciência e corpo, sensibilidade e sentimento, que não tem equivalência no universo da visualidade. Aliás, a visão é, segundo o filósofo, “uma fórmula abreviada do tacto”¹¹, que, tal como este, também traz à percepção múltiplas e densas impressões das superfícies sensíveis. Porém, a discriminação visual corrompe a intensidade dos efeitos holísticos provenientes da densidade tátil¹². Em Herder, a escuridão e a invisualidade são dimensões que constroem o primado da tactilidade sobre a visualidade, representando, concomitantemente, no âmago da sua reflexão filosófica, uma crítica assertiva do ideário iluminista.

¹⁰ Dos autores referidos, Condillac é aquele que, sem abandonar a ideia da especificidade autónoma de cada órgão sensorial, mais enfatiza a estreita ligação da visão com o tacto. Tal como é exposto no seu *Traité des Sensations*, as informações sensoriais visuais são acompanhadas por “instruções” tácteis, a ponto de o filósofo considerar que “L’œil peut être regardé comme un organe, qui a en quelque sorte une infinité de mains.” Condillac, É. B., *Traité des Sensations, op. cit.*, p. 274. A tangibilidade surge, nessa alusão à tactilidade, como um dos principais momentos constitutivos do campo visual: “L’œil a donc besoin des secours du tact, pour se faire une habitude des mouvements propres à la vision; pour s’accoutumer à rapporter ses sensations à l’extrémité des rayons, ou à peu près; et pour juger par-là des distances, des grandeurs, des situations et des figures.” *Ibidem*, p. 275. Além do mais, também se deve ao tacto a constituição da realidade externa dos corpos, bem como a sua diferenciação ante a representação interna das sensações. Como noutro excerto do *Tratado* se pode ler, “sans le toucher, j’aurois toujours regardé les odeurs, les saveurs, les couleurs et les sons comme à moi; jamais je n’aurois jugé qu’il y a des corps odoriférans, sonores, colorés, savoureux.” *Ibidem*, p. 413.

¹¹ Herder, J. G., *Plastik: Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traum*, Riga: Johann Friedrich Hartknoch, 1778, p. 14.

¹² *Idem*, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Berlin: Christian Friedrich Voß, 1772, pp. 102-105.

10.3. Tactilidade digital

Em consequência das concepções fisiológicas sobre a sensorialidade táctil – que, em geral, acabam por dar origem à falácia anatómica do médium –, o registo bidimensional das superfícies de inscrição imagéticas tende a ser considerado como desprovido de dinâmicas sensorio-motoras, visto que somente o registo tridimensional é capaz de articular percepção e movimento. Porém, esse parece não ser o caso. Os processos envolvidos na percepção de uma configuração pictural são acompanhados por informações extravisuais associadas quer às disposições motoras do observador no acto de formação do campo visual quer às sensações animadas pela própria superfície de inscrição de imagem. Defender tal pressuposto implica, de igual modo, reconhecer que a sensorialidade táctil não está confinada apenas à apreensão activa de informações mediada pelo nosso sistema cutâneo, isto é, ela dispõe de estímulos – musculares, sinestésicos, por exemplo – que ultrapassam todos aqueles que são dados unicamente pelas qualidades materiais da superfície de contacto¹³. A actividade proprioceptiva, que é, também, responsável pela apreensão dos movimentos associados à exploração táctil, garante, de igual modo, o registo mnésico das informações contidas nessas qualidades. A oclusão desse registo mnésico foi – e ainda é – promotora de uma concepção pretensamente naturalista da tactilidade, que, tal como as modalidades sensoriais olfactiva e gustativa, era interpretada como pura, geradora de uma apreensão imediata do real e, por extensão, destituída de qualquer articulação sociocultural.

Sobre este último ponto deixam-se, aqui, situar as reflexões de Diderot em torno da auto-suficiência monossensorial e que nos revelam a dupla tentativa de purificar e especializar a sensorialidade. Na sua *Lettre sur les aveugles*, Diderot, apesar de expor uma formulação negativa da questão de Molineux, está consciente da permanente conexão quotidiana a que estão votadas as modalidades sensoriais, vendo, nesse facto, uma das maiores causas da sua

¹³ Kennedy, John M., *Drawing & the blind: pictures to touch*, New Haven: Yale University Press, 1993, pp. 8-15.

débil perfectibilidade. Seria, no entanto, segundo o autor, possível inverter tal fenómeno, se se economizasse o uso indiscriminado das modalidades, principalmente naqueles casos em que apenas uma é estritamente necessária. No que à relação entre tacto e visão diz respeito, argumenta Diderot mediante a seguinte formulação metafórica: “Adicionar o tacto à vista, quando os olhos são plenamente suficientes, é atrelar a dois cavalos, que já são extremamente vigorosos, um terceiro na dianteira, o qual puxa de um lado, enquanto os outros puxam do outro”¹⁴. A argumentação de Diderot parece acusar a evolução traçada pelo signo linguístico, nomeadamente a capacidade de o ser humano poder comunicar sem recorrer a todos os seus mecanismos sensoriais. De facto, a evolução dos processos comunicacionais acabou por conduzir a tactilidade à sua tradução expressiva, sendo a gestualidade a sua manifestação mais objectiva.¹⁵ Idêntica evolução pode ser descoberta na apreciação dos objectos artísticos. A disciplinação da mão determinou tanto o estatuto performativo do espectador moderno quanto o estatuto estético da obra de arte. A intocabilidade da obra assumiu-se como um valor inerente à apreensão estética moderna, principalmente, como releva Constance Classen, na constituição das normas museológicas que, a partir do século dezanove, se impuseram à condição de espectador¹⁶.

Substituída pela de “utilizador”, a condição do observador contemporâneo já não se encontra confinada à intocabilidade

¹⁴ Diderot, Denis, *Lettre sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voyent*, In: Diderot, D., *Oeuvres Philosophiques*, Bruxelles: Librairie Philosophique, 1829. pp. 123-204, p. 140.

¹⁵ Contudo, a semântica alegórica do verbo “tocar” serviu, em muitos casos de interpretação estética, para tecer a relação entre artista e espectador. Para Jean-Baptiste Dubos, a obra de arte revela o génio do artista, se “tocar” no observador. O gesto criativo é perfeito e, portanto, belo, quando gera possibilidades de atingir os sentimentos do observador e nestes verter as emoções originárias do artista. “Tocar” é, nessa acepção, sinónimo de transmissão mimética do sentimento do belo, ao mesmo tempo que funciona como critério de avaliação da excelência artística da obra: “Puisque le premier but de la poésie et de la peinture est de nous toucher, les poèmes et les tableaux ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous attachent. Un ouvrage qui touche beaucoup doit être excellente à tout prendre.” Dubos, J. B., *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 6. ed., Paris: Pissot, 1755, p. 339.

¹⁶ Classen, Constance, “Museum manners: the sensory life of the early museum”, *Journal of Social History*, 40, n.º 4, 2007, pp. 895-914.

exemplar dos artefactos artísticos. “Utilizar” e “possuir”, “ver” e “tocar” são, nessa nova condição, sinónimos – a metáfora de Diderot perde o seu poder evocativo. Com o advento das tecnologias de suporte digital, tornou-se possível criar um *dispositivo háptico* que, invertendo o regime da distância óptico, se mostra capaz de unir funcionalmente visão e tacto: *aquilo que se vê é aquilo que é tocado*. A mão adquire uma nova gramática gestual. Sensível ao toque, a imagem deixa-se redimensionar, redefinir, reconfigurar, ficando, assim, sujeita a uma contingência visual imposta pela correspondência sensível da sua forma com as operações desencadeadas pelo observador. A arbitrariedade deixa de ser um predicado exclusivo deste último, reflectindo-se, agora, na própria configuração do visível. Se se pretender tipificar a consciência imagética que desse facto resulta, ela poderá ser descrita como a da *deformação*, ou seja, como consciência de uma imagem aberta à manipulação e à transmutação.

Como sucede com as microtecnologias digitais tácteis, a relação entre observador e observado começa por ser mediada pela mão e já não, única e exclusivamente, pela definição do campo de visão do observador. A experiência sensível inscrita no espaço-entre – entre observador e observado – é tendencialmente suspensa, para não dizer eliminada. Disso nos dá conta, por exemplo, a obra *Touch Me*, de Alba d’Urbano, em que o observador é convidado a tocar na imagem digital – que contém o rosto da própria artista – e a ser, simultaneamente, a testemunha privilegiada da sua desintegração. “Testemunha” porque, na verdade, o desaparecimento da imagem original vai ser registado e colmatado pelo aparecimento gradual da imagem do rosto do próprio observador. Na obra, a imagem não resiste ao toque, à tangibilidade que propõe, recriando-se apenas como forma espectral, como dupla condição paradoxal da visualidade, na qual o “mostrar” é decomposto em “aparecer” e “desaparecer” – ambos momentos integrantes do regime digital táctil da imagem.

A mão que toca e faz ver fica irremediavelmente ligada à superfície de inscrição da imagem – é, por assim dizer, digitalizada. Aquilo que é, normalmente, tido como um gesto ostensivo – o acto

de apontar para algo que se encontra no nosso campo de visão – e que possui, portanto, uma dimensão indexical implícita, é reconfigurado como gesto impositivo do visual, adquirindo, agora, a indexicalidade um carácter explícito. O aparecimento da imagem e as operações sensório-motoras que o tornam factível ocorrem dentro da mesma superfície de inscrição, dentro da própria imagem. Do “aparecer” e “operar”, enquanto momentos simultâneos, resulta um reforço do efeito de tangibilidade, a ponto de a imagem deixar de poder ser situada num campo visual uniforme e estável. Na ausência de intervalo entre os dois momentos, a percepção é envolvida por um fundo sensorial imersivo, ao qual fica irremediavelmente ligada em todas as suas operações, mesmo naquelas em que os símbolos imagéticos são acompanhados e penetrados por símbolos linguísticos. Daí que não sejam de estranhar as recentes criações da chamada “literatura electrónica”, que, movida pelas possibilidades das microtecnologias digitais tácteis, tem vindo a verter a linguagem para registos sensoriais mais próximos dos das artes plásticas.

10.4. Ver e tocar

10.4.1. Corporeidade e medialidade

Há uma dimensão *sui generis* imposta pela digitalidade à corporeidade. A esfera digital, absorvendo e uniformizando a extensão física de cada médium, gera, simultaneamente, uma maior participação sensório-motora na constituição dos processos de mediação. O corpo, importado, permanece, por assim dizer, refém do digital, porque este necessita de um suporte físico para preencher a ausência de materialidade afecta aos médiuns tradicionais. A digitalidade importa o suporte da corporeidade e o acoplamento interactivo entre máquina e utilizador assinala esse processo de importação. No que à superfície digital táctil diz respeito, esta importa o registo motor do manual e, porque sensível ao tacto humano, reconhece o registo epidérmico da mão. É aí – nomeadamente nesse momento de reconhecimento – que se instala uma espécie de desen-

contro sensorial do ver com o tocar. A superfície é sensível à mão, mas a sensibilidade desta última apenas é possível na dependência da do olho. Tal como o nosso corpo, também o ecrã táctil se encontra repleto de sensores hápticos. Porém, a ideia do corpo como *analogon* é inevitavelmente interrompida, quando na motricidade humana identificamos a alteridade que trespassa muitos dos nossos órgãos sensoriais – a mão que acolhe o *tocar* é, igualmente, a mão que *procura tocar*.

Na relação entre médium pré-digital e observador, não ocorre semelhante importação. O corpo do observador goza de uma maior autonomia perante o médium, uma vez que este último possui uma natureza material independente. Gilles Deleuze, recorrendo ao conceito de “visualidade háptica” introduzido por Riegl, intentou mostrar, com os exemplos de Robert Bresson e Francis Bacon, a intermutabilidade estético-artística da tactilidade e da visualidade. O efeito dessa fusão é, na concepção do filósofo, a construção impositiva de “un espace manuel violent”¹⁷. Todavia, a *mão deleuzeana* apenas releva a sua implacabilidade artística, a sua impetuosidade estética, porque se encontra desenleada do tocar enquanto actividade sensorio-motora. É uma mão que, desprovida de “um fazer com a mão”, possui a aptidão de penetrar no olho com a mesma intensidade da luz. Logo, inversamente à da que se encontra compelida pela importação digital, trata-se de uma *mão de expressão*. Com a suspensão da função motora dos órgãos sensoriais sobrevém uma potencialização das sensações hápticas. Não é por mero acaso que, por mais que surjam novos regimes de apreensão e participação estéticos, as formas artísticas do cinema e do teatro ainda estejam estabelecidas sob o regime do “espectador imóvel”, cuja essência acusa o fenómeno que pode ser denominado de princípio da *regressão motora* do corpo.

Contudo, a inibição da motricidade não é sinónimo de supressão da irritabilidade produzida pelos artefactos artísticos, nem tão-pouco das correspondentes ressonâncias somáticas. Há, na

¹⁷ Deleuze, Gilles, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, 3. ed., Paris: Éditions de la Différence, 1994, p. 82.

evolução do médium da imagem, um caminho de exploração das virtualidades do corpo, traçado, em parte, pela autonomização do espaço imagético perante outras formas de expressão artísticas. Se, na imagem propriamente pictural, encontramos, a partir da arte renascentista, a sua emancipação da experiência espacial mediada pela arquitetura, com o desenvolvimento da arte cinematográfica sobrevém uma progressiva expansão da imagem cinética em face das propriedades espaciais exclusivas do médium teatral. Na análise que empreende sobre o médium fílmico, Erwin Panofsky mostra-nos que uma das suas possibilidades mais potenciadas prende-se, precisamente, com a “dinamização do espaço”¹⁸. O médium teatral vive, segundo o autor, de uma dupla concepção estática, repartida pelo espaço cénico e pela relação espacial que o espectador mantém com o proscénio. É certo que essa dupla concepção tende a potenciar a aura do discurso das personagens e as emoções por elas suscitadas – restrição é, neste caso, vantagem¹⁹. Com o médium fílmico, o espectador é desobrigado da sua condição puramente física, da posição regressiva imposta pela cadeira, desfrutando, agora, do movimento dinâmico ditado pela máquina de filmar. A experiência estética cinematográfica, ao permitir uma identificação sensorio-motora recursiva do observador com o observado, do “olho do espectador” com o “olho da câmara”, vem, por intermédio da expansão do espaço, proporcionar uma maior participação do corpo²⁰.

Da intermutabilidade estritamente artística entre corpo e percepção, entre manual e visual, não encontramos registo idêntico no imaginário tecnológico da sociedade. Como já tinha sido intuído por Marshall McLuhan, a sociedade moderna vive sob a égide da fragmentação da sensibilidade e do corpo – corolário inevitável da especialização das estruturas do médium e da mecanização dos processos comunicacionais²¹. E disso parece ter dado conta

¹⁸ Panofsky, Erwin, “Style and Medium in the Motion Pictures”, In: *Three Essays on Style*, Edited by Lavin, I., Cambridge: MIT Press, 1997, pp. 91-128, p. 96.

¹⁹ *Ibidem*, p. 96.

²⁰ *Ibidem*, p. 96-98.

²¹ McLuhan, Marshall, *Understanding Media, op. cit.*, p. 380.

o “futurista” Filippo Tommaso Godoy Marinetti, quando, com o seu manifesto sobre a arte táctil, intentou fazer da tactilidade uma modalidade sensorial mecânica, muscular, anti-psicológica, análoga à velocidade imposta pela máquina e à sua tradução nos movimentos desmesurados do corpo. Como as artes plásticas tendiam, segundo o autor futurista, a subordinar a tactilidade à visualidade, a interacção entre indivíduos devia ter por base uma comunicação epidérmica, sem nenhum estímulo visual, baseada, única e exclusivamente, nos pressupostos da arte táctil.

10.4.2. Medialidade e sugestividade

A importação do corpo pelo médium nunca é pura. Com essa máxima pretende-se dizer que a importação está sujeita à herança somática da mediação, ou seja, aos traços mnésicos decorrentes das inúmeras interacções do corpo com o médium. Atendendo a esse facto, torna-se, por isso, exequível afirmar que a importação do corpo dá origem a um incremento da sugestividade do médium, que não deve ser confundida com a que pode ser transmitida pelo seu conteúdo. Uma das características que marca a arte moderna prende-se, justamente, com a possibilidade de a estrutura material dos artefactos adquirir mais força alusiva do que as suas temáticas representativas.

No âmbito da sensibilidade háptica, McLuhan já havia explorado as dimensões sugestivas da medialidade. Aliás, o sugestivo e o factual são, nas suas reflexões, intrinsecamente inseparáveis. Exemplo disso é a famosa categorização do médium segundo a diferenciação triádica *hot-cold-cool* – que, em rigor, nos remete à distinção entre *sociétés froides* e *sociétés chaudes*, introduzida por Claude Lévi-Strauss –, cuja finalidade teórica assinala o grau de participação envolvido na utilização de cada médium. Ao contrário, por exemplo, do radiofónico, o médium televisivo possui uma constituição *cool*, visto que obriga a uma maior participação do observador. Devido à “mosaic form”²² das imagens televisivas e à sua

²² *Ibidem*, p. 365.

“low definition”²³, o envolvimento sensorial tende a aumentar e, conseqüentemente, a gerar um efeito sinestésico nos actos perceptivos. Fiel à tese de que a tecnologia potencia uma fragmentação sensorial, defende McLuhan que é pelo facto de o médium televisivo ser uma extensão do tacto – sendo comparável, nesse sentido, aos objectos escultóricos – que se pode justificar quer a sua peculiaridade perante os demais quer a sua acutilante influência sobre as esferas sociais e psíquicas. Por intermédio da taticidade são refeitas as dimensões sinestésicas da sensorialidade, são invertidos os processos de literacia introduzidos pela escrita fonética, os quais enfraqueceram, profundamente, a unidade do mundo sensível²⁴.

A convergência tecnológica está dependente de relações sensorio-motoras analógicas. Do mesmo modo que não devemos enclausurar cada modalidade sensorial numa forma de mediação específica, também não devemos empreender idêntica redução em relação à realidade dos médiums. O utilizador do computador reproduz, de forma similar, quer a relação visual com o ecrã televisivo quer a relação motora com a máquina de escrever. Trata-se de uma *sugestividade performativa*. A sugestividade performativa é um amplo fenómeno humano e pode ser definida como a afinidade gerada por dois actos que, embora distintos quanto à sua finalidade, implicam operações performativas similares – como, por exemplo, levantar o dedo indicador para “pedir a palavra” e, noutra contexto comunicacional, para “indicar presença”.

A *remediação*, como fenómeno conjecturado por McLuhan e descrito por Jay David Bolter e Richard Grusin como “the representation of one medium in another”²⁵, deve, por isso, ser alargado ao nível da interacção e não localizado, simplesmente, ao nível da constituição funcional do médium. No que à digitalidade concerne, o grau de sugestividade tende a ser elevado, uma vez que, comparada com a dos médiums pré-digitais, a sua dependência das dimensões sensorio-motoras é manifestamente superior. Todavia,

²³ *Ibidem*, p. 348.

²⁴ *Ibidem*, p. 364.

²⁵ Bolter, J. D., Grusin, R., *Remediation: Understanding New Media*, op. cit., p. 145.

a questão fundamental coloca-se com a natureza da relação que procede das duas dimensões (sensorialidade e motricidade) envolvidas. Poder-se-á falar de uma continuidade linear entre ambas? Optamos por uma resposta negativa. A superfície digital táctil exaure a repercussão sensorial táctil da apreensão da mão e, por via disso, as dimensões motoras propendem a desintegrar-se das sensoriais. Com a importação, ocorre uma separação artificial imposta a ambas, cujo efeito, longe de ser meramente fortuito, vai ser decisivo para a geração da sugestividade envolvida na interacção com o médium. Aliás, o fenómeno da sugestividade é gerado porque nos processos de importação há sempre uma inconformidade incomensurável entre “corpo da importação” e “corpo importado”. É nesse hiato que se consubstancia o espaço para o aparecimento do “corpo sugestivo”. Nesse sentido, *quanto maior a convergência tecnológica da medialidade tanto maior o seu grau de sugestividade*.

A concepção da “visão sem corpo” impede-nos de compreender a realidade dos novos médiuns tecnológicos, bem como as suas dimensões sugestivas. Exemplo disso é a tese comumente difundida de que, com a chamada “era digital”, ocorre uma anulação quase total da corporeidade. E não é por mero acaso que às descrições teóricas dos efeitos da digitalidade foi sufixado um incremento do visual na vida social, a ponto de se conceber a expressão “cultura visual” para caracterizar as principais formas de mediação que nela imperam. Uma vez mais – tal como sucede com a já mencionada falácia anatómica do médium –, a correspondência da medialidade com a sensorialidade é reificada, substancializada. Logo, por que concluir que, da multiplicação das superfícies visuais, resulta, necessariamente, um incremento do próprio visual?

10.5. Da invisualidade na visualidade

As novas tecnologias digitais acrescentaram o tocar ao ver – *para ver, é obrigatório tocar*; um acto que, por analogia, nos faz pensar na invisualidade e na solidariedade sensorial a que obriga. Convém, no entanto, não descurar totalmente esse predicado analógico.

O tocar que nos permite ver possui um certo registo de invisualidade, e a transformação contrastiva do “mostrar” imagético no binómio aparecer-desaparecer pode ser já entendida como a sua cabal codificação. Quando, pela impressão táctil, acedemos a um conteúdo visual, activamos, simultaneamente, uma disposição sensorio-motora que, não cessando inteiramente, é transportada para a experiência desse conteúdo. Com isso queremos dizer que a invisualidade é projectada na visualidade. Tratando-se do dispositivo de uma tecnologia de mediação, é óbvio que tal projecção acaba por ser indispensável para a reprodução da interacção do utilizador com a máquina. O registo de invisualidade contribui, assim, de forma decisiva, para a activação e prossecução do registo de visualidade.

A superfície digital táctil não nos permite obter a experiência sensorial despertada, por exemplo, pela superfície com caracteres em relevo do texto em Braille. Nesta, a tactilidade permite o reconhecimento das formas visuais dos caracteres e, conseqüentemente, a sua leitura. Processo inverso acontece com a tactilidade digital: são os sensores electrónicos da máquina que estabelecem o reconhecimento da mão, que importam da sua “leitura” as bases operativas do sistema, e, ao limitarem todo o seu universo sensorial, fazem dela, por assim dizer, um gesto que toca, mas nunca é tocado. Os sensores digitais são, nesse sentido restrito – em que pese o aproveitamento da homofonia –, autênticos “censores” da sensibilidade háptica. Apenas a mecanicidade motora do tocar é, aqui, verdadeiramente relevante. A tactilidade digital não se deixa, por isso, submeter linearmente à célebre fórmula do “ver com as mãos”, introduzida por René Descartes e Denis Diderot. Bem pelo contrário. Ela está antes subjugada ao imperativo digital óptico do “tocar para ver” – o tacto é a modalidade sensorial que funciona como a *conditio sine qua non* da visão. Por causa do imperativo que induz, a superfície faz com que a tactilidade se submeta à visualidade, na medida em que há uma inibição háptica provocada pelo facto de ser a mão que manipula os elementos seleccionados pela visão – ou seja, a mão (na maior parte das vezes, o dedo) indica o que o olho vê e quer ver, como se ele fosse incapaz de ver que vê. Assim se torna possível afirmar que a mão é, nesse contexto ima-

gético tecnológico, o índice do olho, a extensão digital da própria visão. Por último – e este é um dos elementos mais paradoxais da tactilidade digital –, a mão é confrontada com a impossibilidade de gerar representações daquilo que é visto. As representações que por intermédio dela se inscrevem são, sobretudo, de ordem motora, uma vez que as dimensões hápticas do tacto são inibidas pela natureza uniforme da superfície digital. Logo, a visualidade obriga ao controlo da mão.

A sensação de invisualidade é animada por dois efeitos que, muito embora se complementem, possuem um carácter sistémico distinto. O *efeito fisiológico*, que resulta de a tactilidade digital linear ser desprovida de informações hápticas dos objectos visuais, é precedido por um *efeito psicológico*, cuja natureza resulta da sugestividade intrínseca ao uso da mão para ver. Como primeiro ponto de contacto com a superfície digital, trata-se de uma operação motora que mimetiza a dos indivíduos desprovidos de visão, quando sujeitos ao reconhecimento do espaço e das formas visuais que dele se podem abstrair. O ponto de partida daquele que vê é, paradoxalmente, o da invisualidade sugestiva, o do não poder ver sem as mãos.

A mão que não vê, mas faz ver, acaba por ser levada a desempenhar uma função (motora) que lhe não permite activar a dimensão exploratória inerente à sua função sensorial. Por ser um órgão com dupla funcionalidade, tendemos a não ter uma consciência abrangente desse facto, mas, se o exportamos para outro órgão, depressa podemos imaginar como seria, por exemplo, o nariz a perder a sua função olfactiva ou, até mesmo, a desempenhar uma função díspar. Daqui se depreende uma espécie de conflito que é inculcado ao órgão sensorial. O conflito é, em grande parte, o resultado inevitável do fenómeno da importação. Esta nunca é integral nem tão-pouco simbiótica. O corpo está sujeito à discriminação operada pelo médium e, consequentemente, somente algumas das suas funções são seleccionadas. Por esse motivo, o médium gera outro corpo, repleto de descontinuidades e de novas imbricações somáticas, cuja natureza em nada equivale à de um pretenso corpo originário e puro. Porque mergulhada na redundância háptica da

superfície digital, a taticidade, desprovida de informações sensoriais, acaba por reproduzir a sensação de invisualidade. A sensação de invisualidade, despertada pela impressão tátil, potencia o desejo da sensação oposta – o desejo de querer ver. Da simultaneidade das duas sensações antitéticas redundante, assim, uma experiência imagética com uma pregnância orgânica peculiar, capaz de afectar os próprios processos perceptuais, bem como as suas formas de significação.

CONCLUSÃO

Da correlação que se deixa traçar entre a semântica dos conceitos estéticos e a formação da consciência de imagem – entendida esta como objectivação 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 estéticos acrescenta, logo à partida, inúmeras resistências à tematização das formas de mediação, bem como à singularização da sensibilidade que por intermédio dessas formas 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 facto, uma estética que, focada nos objectos 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 que viabilizará a formação de conceitos que, podendo ou não ser directamente aplicáveis aos médiuns imagéticos, pressuponham a inclusão dos dispositivos tecnológicos e os fenómenos de convergência medial que desencaideiam.

Como se procurou fundamentar, o mito do “poder da imagem” resulta, em grande parte, de uma absolutização das características que distinguem as formas imagéticas das formas discursivas. Uma primazia inabalável do imagético, não correspondendo ne-

cessariamente a uma ascensão das formas visuais, seria, nessa exacta medida, plausível, se houvesse nas nossas sociedades uma consciência de imagem governada pelas formas artísticas. (O que exigiria, da mesma maneira, que a arte, na sua idealidade e na sua *práxis*, pudesse fazer jus à diferença que a distingue das outras formas culturais.) A filosofia da imagem, ainda que seja uma disciplina jovem, é um domínio epistémico fundamental para contribuir para essa consciência. Da reflexão que aqui se apresentou resulta, pelo menos, um fundamento indispensável para uma filosofia da imagem: as formas imagéticas nunca podem ser, única e exclusivamente, interpretadas segundo uma mera visão semiológica dos processos de mediação; elas têm de ser interpretadas já a partir das estruturas materiais que lhe são inerentes, dado que se não há alteridade sem medialidade, não pode haver, igualmente, medialidade (nem consciência dela) sem materialidade. É tarefa de uma filosofia da imagem a reflexão quer das lógicas culturais que envolvem processos discursivos e imagéticos quer do estatuto propriamente estético e artístico da imagem, sendo, nesse sentido, a história da arte uma disciplina insubstituível para que esse estatuto possa ser, cultural e historicamente, fundamentado.

A questão da materialidade, tanto na formação das superfícies de inscrição quanto no âmbito dos processos perceptuais, implica o estudo crítico das principais categorias que fazem parte do léxico estético. Nesse aspecto, as conexões semióticas da expressividade com as superfícies de inscrição pictóricas ajudam a trazer à reflexão os processos de transformação do médium “imagem” operados pelas formas artísticas, assim como a sua repercussão na formulação de discursos sobre a arte. A pregnância individuada da expressão por intermédio da expressividade não é, contudo, somente um critério estético para a análise da obra de arte. Ela é, também, uma pedra-de-toque elementar para a questão dos percursos individuais da arte, pois o caminho percorrido desde a expressão até à expressividade – mostrando uma crescente autonomização da percepção do espectador relativamente ao poder autoral do criador – deixa, simultaneamente, vislumbrar a condição de diferenciação da arte perante as demais formas de mediação culturais. Conservar,

no âmbito teórico, o carácter aberto da expressividade significa interpretá-la como um ponto de auscultação crítico das novas formas emergentes que vão arquitetando o universo artístico. Um dos traços distintivos da arte moderna vanguardista é, justamente, a elevação da obra artística a um mundo sensível contrastivo, por intermédio do qual a expressividade é reconduzida aos fulcros dos elementos materiais que constituem a experiência estética. Sendo um mundo diametralmente oposto ao dos fenómenos da percepção quotidiana, visto que a uniformidade das informações sensoriais é preterida a favor da sua heterogeneidade, as sensações tendem a imperar nos processos de apreensão e significação dos objectos artísticos. As teorias estéticas sobre a arte têm vindo a prestar mais atenção a essa ideia de contraste, destacando, muitas vezes, a natureza espectral de certas configurações artísticas e a multiplicidade de interpretações a que estão sujeitas. Mas, é também aí, nessa afirmação radical do múltiplo ante o uno, que desponta a concepção teórica de a reflexão estética se ater apenas aos aspectos “informais” que envolvem a criação e a recepção da obra de arte. Com isso, e paradoxalmente, depressa se esvanecem os elementos contrastivos entre percepção estético-artística e percepção quotidiana, ficando a obra irremediavelmente votada à condição de “objecto-entre-objectos”. Gernot Böhme, por exemplo, apresentou a proposta de transformar a reflexão estética no estudo do atmosférico¹. O problema que sobrevém de tal proposta coloca-se em relação à *práxis* artística e aos seus objectos, uma vez que ambos ficariam meramente reduzidos às modalidades da percepção fisiognómicas. Seguir Böhme significaria circunscrever as dimensões estéticas da experiência a um mero *presentismo* existencial, pondo, por conseguinte, em causa as dinâmicas de transformação inerentes ao património de conhecimento adquirido pelo espectador da arte.² Tal como referimos, as dimensões atmosféricas de uma obra contribuem, em muito, para a estruturação do seu estatuto sensível

¹ Böhme, Gernot, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995.

² Uma crítica às pretensões de Böhme e ao seu conceito de *Atmosphäre* pode ser encontrada em Seel, Martin, *Ästhetik des Erscheinens*, op. cit., pp. 152-156.

singular, mas, no âmago da experiência artística, confluem quase sempre vivências e inscrições mnésicas auto-referenciais que, provindas de processos semióticos diferenciadores, a excluem de outras formas simbólicas e a incluem no mundo da arte.

Um dos critérios que nos permitem conceptualizar o universo heterogêneo da expressividade artística e imagética concerne à forma como são criados os endereçamentos estéticos. No caso da arte, o endereçamento estético torna visível o liame estrutural do *perceptum* com o *fictum*, bem como as formas que, fora das esferas da arte, o diminuem e suprimem. Sendo fruto de uma relação frágil, meticulosamente trabalhada por aquilo a que se convencionou chamar de “sensibilidade artística”, a arte está sujeita à pregnância social e cultural das actividades cognitivas humanas. Antes de a poder transcender e transformar, a arte vive já dentro dessa pregnância, da mesma maneira que o artista inscreve e antecipa no seu gesto um *olhar de espectador*. Ambas as dimensões coexistem na questão do endereçamento. Não se ajustando à ideia de *tabula rasa*, a experiência estético-artística depende do seu carácter disruptivo, da forma como se intenta autonomizar perante os meios e estruturas da apreensão da realidade. A simples importação desses meios, por parte da arte, sem nenhuma intervenção criativa, sem o registo do criado, apenas reproduz o conforto identitário do sujeito perante o objecto. A sede de preenchimento que caracteriza a sociedade contemporânea – bem presente nos novos dispositivos de comunicação tecnológicos – parece ter gerado um primado inabalável da percepção sobre a imaginação. Exemplo dessa tendência é a disseminação das técnicas de imersão digital. A mera aplicação dos efeitos imersivos nas várias formas artísticas, porém, não elimina a questão do envolvimento do espectador com a obra nem tão-pouco o modo como essa relação requer nexos individuantes entre a imaginação e a percepção.

A introdução de um dispositivo iconoclástico nos modos de conceber a imagem foi (e ainda é) uma cabal resposta da arte aos sobre-endereçamentos estéticos e à consequente saturação de informações sensíveis, na maior parte dos casos, redundantes. A arte pictural contemporânea vê-se confrontada com a relevância do dis-

positivo iconoclástico para a autonomização da arte perante as outras esferas socioculturais, mormente aquelas que multiplicam e disseminam a representação figurativa como mecanismo icónico principal. Mas, tendo a difícil tarefa de não gerar a substancialização do dispositivo, cabe-lhe encontrar formas de expressão que renovem o vínculo da negação com a consciência que a arte engendra de si mesma. A descoberta da negação – a iconoclastia enquanto dispositivo atinente à inteligência criativa artística – encerra, igualmente, uma visão privilegiada sobre o *facto social da produção*, que, com o despontar da sociedade moderna, se tornou cada vez mais propenso a albergar ideários assentes na lógica do “produto final”, descurando-se, conseqüentemente, as descontinuidades e rupturas inerentes a qualquer processo de produção. Da configuração fluutuante (porque processual) entre médium e obra, encetada pelo movimento modernista, fica-nos a ideia de que a obra de arte, longe de ser um mero produto final, obriga à infinita desconstrução do suporte material que a acolhe – logo, ao desencontro da esfera psíquica do criador com a do observador. O efeito da negação é, uma vez mais, potencialmente positivo, porque desse desencontro redundava a condição de co-autoralidade que o universo estético da obra vem permitir e que pode ser sempre definida como factor catalisador de uma inteligência sensível solidária, partilhada, promovida pela obra de arte.

Logo, a *teoria das formas imagéticas* parte do princípio basilar de que uma filosofia da imagem só pode ser fundada em estreita conexão com as formas e os processos de mediação que constituem o universo cultural do ser humano. É, nesse sentido, que se deve entender a expressão “formas imagéticas”: ela intenta revelar as múltiplas configurações simbólicas que se inscrevem na constituição de cada médium e que, por sua vez, são capazes de atingir o âmago dos próprios processos perceptuais. Contudo, uma parte significativa das teorias dos *media* vive, ainda, dentro de um regime ecfrástico, que, tanto nas formulações quanto nos conceitos utilizados, acusa um certo platonismo proverbial afecto às formas de mediação e à técnica em geral. Por isso, não é despiendo atender ao facto de muitas publicações científicas sobre o tema recorrerem

à convergência exemplificativa do texto escrito com imagens alusivas ao objecto do texto para melhor sustentar os seus conteúdos. Nelas também é possível observar a tendência de confrontar as formas imagéticas do registo digital com as do registo artístico pré-digital, gerando-se, muitas vezes, com as incidências da comparação, verdadeiras analogias visuais entre os dois registos. Mais do que um mero método comparativo, importa, sim, reinscrever e reactualizar a função da *ekphrasis* a partir dos objectos discursivos fornecidos pela arte, que, desde sempre, a individualaram perante outras articulações simbólicas. O lugar central que as descrições das vivências tecnológicas ocupam na reflexão sobre os novos *media* pode, então, ser visto como uma forma de redefinir a sensibilidade dentro de um espaço epistémico marcado, essencialmente, pela imaginação – ou seja, os nexos referenciais da sensibilidade são gerados pela ficção, pela força onírica das tecno-fantasia. Nesse aspecto, a ideia de corpo que nestas últimas sobrevém só pode, também, ser dada pela metamorfose.

A fixação da discursividade tecnológica, como é bem patente no fenómeno da interactividade, mostra-nos, *de facto*, uma imposição de transparência (correspondência) entre médium e descrição, a ponto de um poder representar e substituir o outro, sem que, contudo, se desvaneça a atmosfera comum que em ambos se inscreve. Mas, perante isso, devemos atender à nova função que trespassa os processos de formação dos conceitos tecnológicos. De um modo geral, podemos afirmar que as práticas descritivas estão sujeitas a uma *pressão de duplicação* – isto é, as descrições e os conceitos que as acompanham são levados a reproduzir os efeitos provocados pelos dispositivos mediais, como se fosse exequível gerar uma osmose absoluta do médium com a sua descrição. Aliás, como sucede com as tecno-fantasia da suposta “realidade virtual”, o médium, não podendo duplicar factualmente o real, é revigorado pelas práticas descritivas na realização dessa tarefa imperscrutável. A impossibilidade do médium anima, nesse caso, a possibilidade da descrição.

Embora os fenómenos de convergência ultrapassem o domínio das descrições, eles são assaz robustecidos com os nexos de con-

vergência figurativa entre corpo e imagem desencadeados pelos novos dispositivos de mediação. Ao contrário da natureza material das formas imagéticas tradicionais, a materialidade das interfaces digitais obriga a uma maior importação somática e, com isso, a uma multiplicação das representações do corpo. Logo, há mais “corpo” porque, simultânea e paradoxalmente, há menos “imagem”; a autonomia lacunar da última é compensada pela espontaneidade configuradora afecta ao primeiro. Apesar de termos de partir do pressuposto de que as formas imagéticas convergem, nos processos perceptuais e comunicacionais, com outras formas de mediação culturais – todos os *media*, como assevera Mitchel, são “mixed media”³ –, há, actualmente, com as novas tecnologias, uma crescente heteronomia da imagem. A manipulação da imagem – como no caso do *photoshop* – torna a sua inscrição material ontologicamente instável e indefinida. Em suma, o tempo futuro anima a imagem digital, ou seja, ela surge como *possibilidade de configuração* e já não como *realidade de inscrição*.

Mantendo-se aberta à transformação e deixando de ser inteiramente fiel às extensões empíricas do representado, a imagem vai potenciar um hiato assinalável entre memória e inscrição. O que da inscrição se converte em duração, em registo mnésico, já não transporta a identidade estável dos objectos e eventos simbolizados, mas, antes, a marca de erosão da sua própria univocidade representativa. Tal facto contribui, de forma decisiva, para um incremento dos fluxos de informação e comunicação. A instabilidade no domínio representativo sobrecarrega a mediação com as necessidades de apuramento da verdade dos factos, mesmo quando estes são frívolas construções fictícias fomentadas pelas possibilidades de configuração da imagem. A convocação das potencialidades figurativas do corpo para mitigar os efeitos da instabilidade ontológica da imagem exerce, de igual forma, uma pressão retro-activa sobre os modos de vivenciar e perceber o próprio corpo. Logo, saber se há ou não uma migração pendular efectiva – isto é,

³ Mitchell, W. J. T., *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, Chicago: University of Chicago Press, 2005, p. 211.

pretensamente causal – dessa instabilidade para a esfera do somático e vice-versa, a ponto de se gerar um liame simétrico entre ambos, parece ser uma questão que se justifica inquirir. Para que ela se possa equacionar para lá dos horizontes do determinismo tecnológico, a moldura teórica de tal inquirição deve, porém, ultrapassar os limites paradigmáticos do propagado preceito do “corpo transformado em imagem”.

O mito do poder da imagem – e do reinado do visual – é, por sua vez, desconstruído com a formação do que se designou de *dispositivo háptico*. O regime da taticidade digital conduz à inscrição da invisualidade nos limites da visualidade; inscrição essa que pode ser interpretada como um alojamento do patológico por meio do tecnológico. Ao acompanhar as técnicas de simulação, o patológico tem sido um dos fenómenos mais explorados pela sociedade contemporânea, a ponto de podermos dizer que, independentemente das suas manifestações, ele tende a ser inscrito nos novos domínios da medialidade. A tecnologia, não sendo indiferente a esse fenómeno, tem sabido tirar proveito das suas potencialidades. Aliás – e corrigindo, em parte, o pensamento anterior –, o tecnológico sempre se alimentou de fenómenos de ordem patológica, de registos psicofísicos negativos, da suspensão de equilíbrios orgânicos. Da técnica se pode afirmar que ela entra em nós por intermédio do que não podemos controlar, gerando, paradoxalmente, com a possibilidade de controlo, a sua maior promessa. Considerando esta última observação, resta saber se o registo patológico pode levar a arte digital a obedecer a um mero registo terapêutico.

Por último, a mão digitalizada – que não a artística “mão de leuzeana” – permite o ver, mas não vê, e acusa, dessa forma, a dupla inscrição de mecanização e fragmentação. Onde a tecnologia mecaniza, a arte tenta libertar; onde a tecnologia fragmenta, a arte tenta unir na diferença. Tal movimento contrastante, porém, não deve ser interpretado como uma mera função restauradora, terapêutica, imputada aos artefactos artísticos – a arte, no âmbito da sua radicalização do sensível, tem o corpo como sistema análogo. Todavia, a arte digital responde à especificidade do seu médium. Como da obra *Touch me*, de Alba d’Urbano, se pode fazer exemplo,

aquilo que é fragmentado e, posteriormente, eliminado pelo contacto digital – a imagem do rosto que desaparece gradualmente – dá lugar à imagem do rosto do observador presente. É, precisamente, nesse último reenvio da imagem ao corpo que a obra o identifica como seu elemento genésico, que devolve à própria arte o corpo importado pela máquina. Mas, nessa devolução, fundem-se as duas condições do observador contemporâneo: o papel de espectador surge interpolado com o de utilizador. Nunca se esbatendo a dimensão terapêutica alusiva à restituição da corporeidade, um dos maiores desafios da arte digital parece residir em ultrapassar os meros processos de inversão da importação e elevar o corpo à sua expressão. Mediante a criação de superfícies de contacto digitais reactivas, a tecnologia promete devolver à tactilidade o efeito de resistência, consagrando, assim, um campo de simulação para a experiência somática. Apesar dessas possibilidades, dificilmente ela gerará, *per se*, as condições materiais de um campo expressivo e autónomo para a arte, já que a simulação não opera através da imagem propriamente dita, mas, sim, por intermédio dos simulacros da própria imagem.

ÍNDICE TEMÁTICO

- Articulação**, alfanumérica 59, discursiva 44, 54, 58, 63-64, 66, 96, 101-102, entre as partes e o todo (imagem do corpo) 177-178, entre signo e significado 62-63, espacial 118, 209, esquemática 64, 108, expressiva 92, imagética (*conceito de*) 73, metafórica 100-101, 100n 50, mitológica 9, 74, performativa 77-80, rearticulação do médium 174-175, sequencial 55-57, 65-66, 118, 134, 188-189, simbólica 6, 51, 58-59, 73, 102.
- Atmosférico**, acoplamento 115-116, atmosfera gráfica 54-55, enquanto processo proto-semiósico 105, 113, 115-116.
- Convenção**, primado da (imagem-signo) 42-44, relação com a denotação 43.
- Convergência figurativa**, *conceito de* 10-11, 177-179, intervalos da 186, manifestação auto-expressiva da 178, fotogenia enquanto 179-180, relação com a tecnologia 187-189.
- Corpo**, *dado por meio da imagem vs. imagem dada por meio do*, dissecação do 173-177, *efeito de devolução* do (digital) 188-189, 206, 236-237, figuração do 10-11, 174, 182, 187, morfologização (dos artefactos) 193-194, participação motora 209, participação somática 214, princípio da “regressão motora” do 161-162, 221-222, reconfiguração plástica do 185-186, substituição/extensão protésica do 160, 192-197, 201, transfiguração do 174.
- Correspondência**, *conceito de* 58n 50, entre expressão e sentimento 68-72, (deceptiva) entre objecto representado e objecto representante 40-42, 46-52, 89, 199, (mimética) entre corpo e artefacto 192, entre *ver e mostrar* (mito) 73, 80, relação com a reprodução 61-62, *ver através da imagem vs. ver da imagem* 57-63.

Digital, arte 236-237, corporeidade e digitalidade 11, 159, 205, 220-225, 237, imagem (instabilidade ontológica) 184-185, 235-236, lógica binária do 187, manipulação e representação 168, 174, 181-182, 184-185, 188, 219, 226, 235, natureza lacunar do 182, 235, reprodutibilidade 168, superfícies digitais tácteis 11, 199, 202, 208, 220-223, 225-28.

Dispositivo, háptico 219, 236, iconoclástico 125, 139-151, 232-233, ilusionístico 140-142, 152, mimético 25, 193, performativo (mítico-religioso) 77, 80, publicitário 133-135.

Dissimulação, *dinâmica de* (tecnologia) 187-189, 200, relação com o imaginário 188.

Ekphrasis, *conceito de* 94-98, descrições ecfásticas: arte 94-102, 148, imaginação 201-206, 234, metáfora 98-102, efeitos ecfásticos (tecnologia e tecno-fantasias) 158, 202-206, discurso ecfástico e corporeidade (tecno-fantasias) 205, gradação ecfástica da linguagem (tecnologia) 158, reentrada discursiva da 205, tecnológica 170n 13, 203, 234.

Emoção, atributos emotivos e metáfora 99-100, primado da 71-72, redução do expressivo à 68, relação com a expressão 68-72, 87-88, relação com a reacção 70-72, teorias emotivistas (arte) 67-68, 93-95, transparência emocional do figurativo 88.

Endereçamento estético, *conceito de* 27, 121-122, 125, 136-137, artístico: duplo endereçamento 126-127, 132, 232, extra-artístico: sobre-endereçamento 132-134, 232-233.

Espaço, bidimensionalidade e tridimensionalidade 48-49, 124, 175n 1, 179, 208-209, 213, 217, enquanto espaço das superfícies pictóricas (a) 46, 96n 43, 144-146, 149, enquanto lugar de exibição dos objectos artísticos (b) 39n 6, 43-44, 61, 166n 8, inclusão de *b* em *a* 145-146, *espaço-entre* (regime da distância) 208-2014, 219, percepção dada no 53-57, recolocação do observador em *a* 158, supressão de *a* 148-149, supressão de *b* 147, unidade entre tempo e espaço imagéticos 56-57.

Espectador, criação e recepção 6, 30, 43, 51, 60, 83-84, 117-118, 122-123, 132, 158-159, 231, espectador-utilizador (*conceito de*) 182, 218-219, desconstrução da ideia de 141-142, intervenção do 160-161, 232.

Exemplificação, *conceito de* 166-168, interactividade digital e acutilância exemplificativa 167-168.

Expressividade, *conceito de* 85-88, distinção entre expressão e expressividade 84-88, distinção entre expressividade e sentimentalidade (emoções) 87-88, na arte 8, 86-94, no mito 77, relação com a percepção 8, 51, 76-77, 85-86, 89-91, 101, 114, 117, relação com as superfícies de inscrição 85-86, relação com os limites simbólicos das descrições 94-95, *reencontro expressivo* e metáfora 100-101.

Extensão, corpo e artefacto 11, 160, 192-194, crítica das teorias protésicas 29, 158-161, 194-196.

Facto estético, *conceito de* 20-21, coexistência do virtual e do actual 165, nos exercícios vanguardistas da arte moderna 35-36.

Formas imagéticas, artísticas *vs.* convencionais 60-64, relação com as formas discursivas 9, 44-59, 63-66, 96, 102, 229-230, teoria das (*concepção de*) 7, 11, 233-234.

Ilusão, da supressão do médium 89, 174, 180, 203-204, desilusão (imagem-fenómeno) 40, dos sentidos 29, 89, entre artista e espectador 83-84, na evocação do representado 40-41, 199, 214, teorias da 47-49.

Imagem, aura crepuscular da (na arte) 151-152, heteronomia da 235-236, imagem-desincorporada (*crítica da ideia de*) 174, imagem-espelho 173, 196, imagem-ídolo *vs.* imagem-ícone 75, imagem-fenómeno 39-42, 44-45, imagem-interactiva 10, 157, 159n 1, 168, imagens naturais (*crítica da ideia de*) 41-42, 42n 16, 46-47, 140, imagem-reflexiva 33, 125-126, 139, 143, 153, imagem-signo 39-40, 42-45, imagem-símbolo *vs.* imagem-*simulacrum* 49, imagem-texto-imagem (conversão textual da) 63-66.

Imaginação, cisão entre observação e imaginação 182, configuradora 136, 179, fictiva e descritiva 104-105, poder evocativo da 135, 138, relação com a percepção: na arte 95, 101, 104-105, 122, 135, no mito 73-80, na publicidade 27n 9, 65-66, 133, 135, 180, primado da percepção sobre a (tecnologia) 232, relação com a *ekphrasis* (*vide ekphrasis*).

Imanência, *conceito de* 60-63, distinta da correspondência: *ver da imagem vs. ver através da imagem* 60, relação com a esfera do sensível 104, 165.

Imersão, como expansão do médium 204, eclipse da superfície de inscrição 89, efeito imersivo da atmosfera em geral (118) e da atmosfera paisagística em particular (119), efeito imersivo na publicidade 135-136, efeito *sui generis* da 204, fundo sensorial imersivo (tangibilidade/digital) 220, função imersiva da imagem digital 120, 203, propriedades imersivas e experiências imersivas (*distinção*) 89, relação com a expressividade 89, 174, 232, relação com o conceito de “mediação” 203-204, relação com a *importação somática* 200, resultante da anulação da distinção entre *objectos da percepção* e *objectos para a percepção* 169.

Importação somática, *conceito de* 11, 197-198, digital 182, 198-199, 220-221, herança somática da mediação e 199-200, 223, implicações da 188-189, 227-228, relação da figuração com a 235, *dinâmica de dissimulação* da e *dinâmica de sublimação* da 187-188, corpo da importação e corpo importado (inconformidade) 202, 225, expressão do corpo *vs.* importação do corpo 205-206, 237, relação com a *ekphrasis* 202.

Individualidade, da obra de arte 92-93, 105, 128, 143, 149, 213, do acto criativo 88, 212, do espectador 92-93, 105-106, 149, do médium 93, 144, 220, expressiva da imagem 91, 94-95, física da imagem 59, 60-62, 63n 57, 64, 74, 88, 96n 43, 142, 164, referencialidade individual (*ekphrasis*) 94-95, 97-98, 100n 50, relação com a reprodutibilidade 29, 58, 61-62, 62n 54, 118, 133, 161-162, 168, 182.

Interactividade, arte interactiva 157, 159, 160-161, *conceito de* 158, 159n 1, 160, discurso da 162, 165-169, 234, distinta da interacção 158, 170, originária do símbolo 79, relação com a importação somática 199, 205-206, 220, 225, tecno-digital 138, 208, 226.

Invisualidade, projectada na visualidade 225-226, 236, relação com a tactilidade digital 227-228, sensação de (efeito fisiológico e efeito psicológico) 227, sugestiva 227.

Materialidade, do médium 7, 11, 27, 50-53, 57, 179, 195-196, efeitos da reprodução da obra de arte 61-62, impulso e resistência (dinâmica da) 52-53, *mediação presencial partilhada* da 145-146, na formação da consciência de símbolo 53, 73-75, 230, na individuação do médium artístico 88-89, 89n 27, 105-106, 129-131, 143, 158-159, 163-164, 223, ocultação da 176, 200-201, relação com espaço e tempo 53-57, 123-124, relação com a importação somática 167-168, 220-221, 235, relação com o *ver através da imagem* (correspondência) 58, relação com o *ver da imagem* (imanência) 61-62, transformação do material em medial (articulação simbólica) 51, 57-58, supressão da 145-150, 180, 203-204, 214.

Medialidade, *conceito de* 6, 51, 73-74, 85, convergente *vs.* divergente (perfis multimodais da) 135-138, efeitos das crenças na 80-81, dimensões sugestivas da 167-168, 171, 202, 205, 223-225, 227, 236, multimedialidade 78-79, opacidade da 81, 183, perfil cultural da 6, 8-9, 37-38, 40-41, 45, 52, 57, 60-62, 74n 11, 122, 195, 201, 209, 217, 232-233, relação com a corporeidade 174-175, 202, 220-223, 225, relação com a materialidade 50-53, 230, relação com o endereçamento estético 121-122, 132-134, 232-233, relação com o visual em geral (28) e com o visual no mito em particular (72-73, 77).

Médium, *falácia anatómica* do 194-195, 211-212, 215-217, 225, presença material do 55, processos de configuração do 7, 148, 235, processos de hibridização do 65, reentrada do corpo no (importação somática) 207-208, relação com a forma 57-58, 61, 173, relação com a imersão 89, 169-170, 200, 203-204, relação com a *remediação* 200, 224-225, super-médium 118-120, 136-137, 200, transparente (semiótica) 45.

Memória, hiato entre inscrição e memória (digital) 235, imagética 27, 48-49, 114, 188-189, 231-232, somática 79, 200, 223, táctil 217.

Mimesis, concepção mimética da arte 21-22, 30, 46-47, 108, 229, dispositivo mimético 25, 193, efeito mimético (culto) 78-79, ordem figurativa mimética (publicidade) 180, na correspondência entre corpo e artefacto (teorias protésicas) 192-195, negação da condição mimética 31-32, 180, negação do gesto mimético 32, 91, representação mimética dos sentimentos 71-72, 218n 15, transposição mimética das disposições sensorio-motoras (arte digital) 205-206.

Mito, estético (*crítica da ideia de*) 229-230, do poder da imagem 236.

Negação, da condição mimética 31-32, 180, da representação figurativa 149-150, do gesto mimético 32, do pictórico (dispositivo iconoclástico) 142-143, do real (fenomenologia) 41, inscrição da 147, na consciência de arte 233.

Opacidade, da medialidade (mito) 81, (material) do médium pré-digital 183, entre corpo de espectador e corpo de utilizador (digital) 202, (semiósica) da expressividade 93, 101, do fisiognómico 111-113.

Percepção, compatibilidade do signo com a (semiótica: 42-43) e incompatibilidade do signo com a (fenomenologia: 39-40), da distância (dinâmicas sensorio-motoras) 213, dada no espaço e dada no tempo 53-57, desfasamento entre mediação e percepção 65-66, estádio indexical da 106, 116, *fisiognómica* 8, 112-115, hiato entre percepção e mediação (óptica ecológica) 48, *objectos da e objectos para a* 7, 20, 23-29, 32, 36, 95-96, 132-133, 135, 140, 169, progressiva 209, relação com a comunicação 20-22, 62, 72, 83, 98-99, 98n 47, 100n 50, 110-111, 132, 158, 161-163, 204, relação com a cultura 6, 44-50, 57, 74n 11, 113, 121-122, 130-131, 199, 209, 217, 232, relação com a expressão 8, 19, 30-31, 68-72, 75-79, 83-86, 89n 27, 90-91, 95-96, 110-111, 115n 17, relação com a expressividade 8, 84-94, 211, 230-232, relação com as descrições 98-102, 104-105, 116, 148, 153, 165, 170, relação com a imaginação 22, 73-77, 79-80, 95, 101, 104-105, 122, 135, 138, 232,

relação com a representação 7-8, 26, 36, 47, 50-51, 57-58, 68-69, 73-76, 89-90, 117, 149-150.

Performativo, acto (pintura) 52, 198, carácter multimedial do 78-79, como imposição normativa (dispositivo mítico-religioso) 80, estatuto performativo do espectador moderno 218-220, factores performativos analógicos (digital) 200, interacção (dispositivo mítico-religioso) 7-8, 78, valor 56-57, na relação do observador com o médium 160-161, 200, relação performativa convergente (super-médium) 187, 200, sugestividade 224-225.

Pregnância, abstracta (ciência) 123, da auto-referencialidade (arte) 143, fisiognómica 114, individuada da expressão 8, 230-231, narrativa 56, orgânica 228, polissémica 104, simbólica (Ernst Cassirer) 45-46, 46n 26, 114n 15, sociocultural 195, 232.

Repetição, nos rituais (mágicos e litúrgicos) 77-80, relação com a atenção (espectador) 134.

Representação, bipolarização da 36, carácter denotativo da (semiótica) 43-44, 49, 58, 167, carácter intencional da (fenomenologia) 40, consciência de 75-76, excesso de 181-186, redução da sensibilidade à esfera da 5, reentrada do médium na 188, relação com a acção (digital) 182-183, relação com a expressão 67-68, 71, 75-76, 85, 90, 117, 181-182, 199, relação com a percepção 26, 36, 47, 51, 58, 73-76, 89-90, 149-150, relação com o médium 10, 57-58, 88-91, 167, 175-184, 187-188, 196-199, 201, representação da (dispositivo iconoclástico) 125, ressonância afectiva da 76.

Semelhança, efeito de 24-25, entre imagem e objecto (fenomenologia) 28, 39-42, 47-50, 70, entre imagens 49, nos signos icónicos (semiótica) 42.

Sensibilidade, a obra de arte enquanto “proposta sensível” 131, a obra de arte enquanto tema e teoria da 35, autonomia estético-artística da 8, 103, 106, expansão e deslocação da (arte moderna) 103-104, desplicologização da 112-113, empobrecimento do substrato sensível da imagem 59, ficção e nexos referenciais da 234, intensificação do sensível 27, 77-78, 130, 141, 164-165, 210, 216, êxtase

do sensível 131, primado da comunicação sobre a 157, primado da (arte moderna) 104-105, irritação da 125, 132, 221-222, mística 147, no belo 5, 20, 33-35, 104, 176, 216, no sublime 33-34, 36, 46-47, pedagogia do sensível 63n 57, primária 114, redução à esfera da representação 5, radicalização do sensível 33, 236, regressão da 161-162, relação com a expressão (arte) 8, 30, 107, 116, 176, revitalização da 103.

Sensorialidade, desencontro sensorial entre o ver e o tocar (tactilidade digital) 202, 221, 227, especialização da 212, natureza multisensorial do visível 213, preenchimento sensorial 119, 134-138, privação da 148, redundância sensorial do médium 195, sinestésica 210-211, 217, 224, uniformização da 5-6, 194, 231, *vacuum sensorial* 135-138, 148-149.

Simulação, da imagem 237, dissimulação da 187-188, 200, do natural por meio do artificial 25, do representado (“realidade virtual”) 183-184, psíquica 25, tecnologias de 174, 203.

Sublimação, *dinâmica de* (tecnologia) 187, do médium imagético 132, tecnológica 171.

Sugestividade, corpo sugestivo 202, 225, das tecnologias pré-digitais 202, do “espectador implícito” 125, do médium 167-168, 223, invisualidade sugestiva 224-225, 227, 236, performativa (*conceito de*) 224-225.

Tactilidade, concepção naturalista da (*crítica da*) 217-28, devolução do efeito de resistência da (tecnologia) 237, digital 11, 217-220, 226-228, 236-237, inibição sensorial da 202, 226, inversão do regime da distância 219, na inclusão do corpo nos processos de mediação 211, 220-221, relação com a invisualidade 216, 225-228, 236, relação com a visualidade 11, 214, 216, 221, 223, 226-228, 236.

Tangibilidade, *conceito de* 207-208, 211, 213, 216n 10, efeito de (digital) 220, relação com as actividades motoras 208-209, 212-213, 220, relação com a tactilidade (digital) 208, 219-220, visível-tangível (regime da distância) 209, 213.

Transparência, dos processos expressivos 86 (*crítica da*), dos processos imagéticos 46-47, 49-50, entre médium e descrição 196, 234, ideal de (arte) 5-6, morfológica (médium enquanto extensão) 202, psíquica (artefactos tecnológicos) 160, relação com a ideia de “belo” 46-47, sígnica (semiose caracterológica) 108.

Virtualidade, a figura enquanto configuração virtual 175-176, aura virtual do objecto artístico 129, binómio “actual-virtual” 129, 162, corpo-actual *vs.* corpo-virtual 183, discursiva 99, possibilidades virtualizadas (arte) 130-131, 163-164, “realidade virtual” (*crítica da ideia de*) 203, 234, reentrada do virtual no actual (arte) 131, 163, relação com a negação 142-143, 164-165.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Agamben, Giorgio 185
Alberti, L. B. 141
Anastasi, William 147
Arcimboldo, Giuseppe 178
Aristóteles 30, 71
Arman 147
Arnheim, Rudolf 113
Artaud, Antonin 145
- Bacon, Francis 221
Balázs, Béla 109, 110, 161, 162, 202
Balsamo, Anne 197
Barthes, Roland 184
Batteux, Charles 23
Baumgarten, A. G. 23
Baxandall, Max 95
Bell, Charles 70, 71
Bell, Clive 94
Belting, Hans 6
Benjamin, Walter 61, 153
Berkley, George 211
Beyer, Andreas 59
Boehm, Gottfried 39
Böhme, Gernot 231
Bois, Y.-A. 151
Bolter, J. D. 203, 204, 224
Bonnard 129
Bourriaud, Nicolas 166, 168
Braga, Joaquim 91, 114, 129, 135
Bresson, Robert 221
Bret, Michel 205
- Bühler, Karl 96
Burke, Edmund 24, 25, 46, 47
Bush, Vannevar 160
- Cage, John 136, 150
Carpenter, Edmund 79
Carrier, David 96, 97
Cassirer, Ernst 45, 53, 91, 112, 113, 242
Cézanne, Paul 106
Christo 33
Clark, Kenneth 177, 181
Classen, Constance 218
Clutton-Brock, A. 71, 72, 84
Cohnitz, Daniel 167
Collingwood, R. G. 90, 95
Condillac, É. B. de 215
Conrad, Klaus 113
Croce, Benedetto 90
Cronenberg, David 186
Cunningham, Merce 136
- D'Urbano, Alba 219, 237
Da Vinci, Leonardo 71, 87, 177, 195
Danto, Arthur 153
Darwin, Charles 82
Delacroix, Eugene 130
Deleuze, Gilles 144, 221
Delluc, Louis 180
Deregowski, Jan 50
Derrida, Jacques 99

- Descartes, René 29, 193, 226
 Dewey, John 93
 Diderot, Denis 97, 215, 216, 217, 218, 219, 226
 Dikovitskaya, Margaret 38
 Dubos, J.-B. 23, 24, 25
 Duchamp, Marcel 26, 33, 35, 143, 152
 Duchenne, G. B. 71
 Dufrenne, Mikel 116
 Dürer, Albrecht 128
- Eco, Umberto 35, 42, 128, 162, 184
 Ekman, Paul 69
 Epstein, Jean 180
 Escher, M. C. 150
- Fiedler, Konrad 30
 Fink, Eugen 42
 Finn, David 82
 Focillon, Henri 51
 Foerster, H. von 149
 Friedrich, C. D. 118
 Friedrich, David 117
 Friedrich, Johannes 74, 116
 Fry, Roger 27
- Gehlen, Arnold 102
 Géricault, Théodore 177, 178
 Gibson, James 47, 48
 Giuliani, Luca 56
 Godard, J.-L. 125
 Gombrich, Ernst 48, 91, 110, 112
 Goodman, Nelson 43, 44, 49, 167
 Götz, Karin 55
 Götz, Karl O. 55
 Grusin, Richard 203, 204, 224
 Guattari, Félix 129
- Hansen, Mark 135, 169
 Hegel, G. W. F. 110, 123, 124
 Helder, Herberto 31
 Herder, J. G. 216
 Hogarth, William 26, 108
 Hugo, Victor 161
 Hume, David 21, 22
 Husserl, Edmund 40, 41
- Ihde, Don 171
 Imdahl, Max 56, 146
- Jaar, Alfredo 137
 Jakobson, Roman 96
 James, William 47, 69, 70
 Jeanne-Claude 33
 Johns, Jasper 146
- Kandinsky, Wassily 83, 93, 141, 145, 148, 149, 164
 Kant, Immanuel 21, 22, 23, 33
 Kapp, Ernst 193, 194
 Keifenheim, Barbara 80
 Kemp, Martin 59
 Kennedy, J. M. 217
 Klein, Yves 147
 Kosuth, Joseph 35, 36
 Krueger, Myron 138
- Lacombe, Jacques 71
 Langer, Susanne 53, 54, 63, 78, 101, 129
 Lavater, J. C. 107, 108, 110
 LeBrun, Charles 70
 Leibniz, G. W. 40, 41
 Leroi-Gourhan, A. 64
 Lessing, G. E. 53
 Lévi-Strauss, C. 223
 Lichtenstein, Roy 134

- Lipps, Theodor 112
 Locke, John 215
 Lohoff, Markus 59
 Luhmann, Niklas 61, 98, 149
 Lyotard, J.-F. 34
- Malebranche 29, 193
 Malevitch, Kasimir 141, 144, 150
 Manovich, Lev 159
 Marinetti, F. T. G. 223
 Marion, J.-L. 75
 Matisse, Henri 52, 93, 174
 Mauss, Marcel 86
 McLuhan, Marshall 143, 194, 222, 223, 224
 Mead, Margaret 69
 Merleau-Ponty, M. 213
 Mitchell, W. J. T. 38
 Morris, Charles 43
 Munch, Edvard 174
- Newman, Barnett 20, 35, 89, 144, 164
 Nochlin, Linda 178
 Nöth, Winfried 43
 Novak, Marcos 170, 171
- Osborne, Harold 87
- Panofsky, Erwin 45, 222
 Peirce, C. S. 42
 Penny, Simon 197
 Pessoa, Fernando 43, 50, 85
 Picasso, Pablo 174
 Piles, R. de 127, 132, 133, 134, 138
 Platão 24, 29, 75
 Pollock, Jackson 52, 88, 128, 145, 198, 212
 Popper, Frank 160, 205
- Rauschenberg, Robert 136, 147
 Ray, Man 182
 Read, Herbert 56
 Reinach, Salomon 72
 Reinhardt, Ad 142
 Riegl 213, 221
 Rimbaud, Arthur 126
 Rorty, Richard 38
 Rossberg, Marcus 167
 Rothko, Mark 117, 118, 141, 165
 Rousseau, J.-J. 30, 90, 91
 Rubens, P. P. 210
- Schapiro, Meyer 53, 80
 Schefer, J.-L. 30
 Schickore, Jutta 76
 Schiller, Friedrich 34
 Schleiermacher, Friedrich 55
 Schwemmer, Oswald 62
 Schwitters, Kurt 94
 Seel, Martin 49, 231
 Shaftesbury, A. A.-C. 5
 Shaviro, Steven 186
 Shaw, Jeffrey 168, 169, 183, 184
 Simmel, Georg 109, 146
 Simon, Gérard 197
 Singer, Wolf 48
 Stecker, Robert 92
 Stella, Frank 33, 210
- Tormey, Alan 82
 Tramus, M.-H. 205
 Turner, William 117, 118
 Tzara, Tristan 126
- Ullrich, Wolfgang 62
- Valery, Paul 55
 Vall, R. V. 209

- Van Gogh, V. 126, 128, 141, 196
Vanderpoel, J. H., 177
- Wagner, Richard 118, 119, 136
Warhol, Andy 133, 138, 152
Weibel, Peter 165
Wenzel, Horst 56
Werner, Heinz 91, 112, 113
White, Michele 147, 187
- Whitehead, A. N. 53
Wiesing, Lambert 39, 40
Wittgenstein, Ludwig 9
Wölfflin, Heinrich 31, 213, 214
Wollheim, Richard 50, 100
Youngblood, Gene 160, 161
- Zangwill, Nick 122, 123
Zola, Émile 31

ORIGEM DOS TEXTOS

1. *Objectos da percepção e objectos para a percepção. Dos conceitos estéticos à teoria da imagem*, Acta Scientiarum. Language and Culture, 38 (4), 2016.
2. *Formas imagéticas e formas discursivas*, Revista Filosófica de Coimbra, Fascículo 37, 2010.
3. *Expressão e expressividade pictórica*, DEDiCA. Revista de Educação e Humanidades, Nº 4, 2013; *A medialidade simbólica da imagem no mundo mítico-religioso*, In: Crenças, Religiões e Poderes: Dos Indivíduos às Sociabilidades, Editado por Vítor Oliveira Jorge e Costa Macedo, Porto: Edições Afrontamento, 2008.
4. *Caracterológico e atmosférico. Dos processos proto-semiósicos fisiognómicos*, Biblos, 2013.
5. *Arte e Endereçamento Estético*, DEDiCA, Revista de Educação e Humanidades, Nº 11, 2017.
6. *Dispositivo Iconoclástico. Sentido e negação na picturalidade modernista*, In: Leituras da Sociedade Moderna. Media, Política, Sentido, Editado por Joaquim Braga e Cláudio Carvalho, Coimbra: Grácio Editor, 2013.
7. *Mediação e Exemplificação. Da discursividade da Chamada “Arte Interactiva”*, In: Domínios e Dispositivos Técnicos, Tecnológicos e das Tecnologias e(m) Discurso: A Formação dos

Conceitos, Editado por Ismara Tasso, Campinas: Editora Pontes, Coleção Linguagem e Sociedade, 2015.

8. *Da convergência figurativa entre corpo e imagem*, Acta Scientiarum. Language and Culture, 41(2), 2019.
9. *Corpo, Mediação, Tecnologia. Introdução ao conceito de importação somática*, In: *Corpos, imagens e discursos híbridos*, Editado por Simone Hashiguti e William Tagata, São Paulo: Pontes Editores, 2016.
10. *Tangibilidade e invisualidade. Do corpo sugestivo da taticidade digital*, Linguística in Focus 12, O corpo e a imagem no discurso: Gêneros híbridos, Organizado por Simone Hashiguti, Uberlândia: EDUFU, 2019.

Não há um objecto, único e último, a que possamos chamar “imagem”. A formação de cada médium obedece a processos de configuração – tanto materiais quanto cognitivos –, cuja essência abarca as relações que são geradas com os demais. A imagem é um médium. Um médium, ainda que necessariamente provido de materialidade, é um *objecto para a percepção*. A questão é, pois, sempre dupla: saber como são *gerados para e geridos pela* nossa percepção os meios simbólicos e o respectivo universo simbólico a que pertencem.

www.ruijraújo.com



FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



REPÚBLICA
PORTUGUESA

IEF

INSTITUTO DE ESTUDOS FILOSÓFICOS
UNIDADE I&D

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/FIL/00010/2020.