

AUTOR, OBRA, OBSERVADOR: UMA HOLARQUIA DA PRODUÇÃO E SIGNIFICADO DA ARTE

Lucas Farinelli Pantaleão ¹

Olympio José Pinheiro ²

Resumo

Inspirados na classificação peirceana da lógica triádica de evolução da natureza e do pensamento, transporta-se essa reflexão no tocante à produção e significado da arte, relacionada aos três ciclos responsáveis pela consagração dos valores materiais na cultura ocidental. Fundamentado no conceito de hólon, propõe-se uma perspectiva ampla da arte no que se refere tanto ao processo natural de criação e produção artística, como na crítica de leitura e inteligibilidade conceitual, que abarca desde o período denominado Místico até a Era Pós-Industrial. Procura-se traçar um enfoque panorâmico da arte como uma certa direção das energias do homem que, gradualmente evoluindo e complementando-se em diferentes e progressivos estágios – holarquias artísticas - reflete-se na materialidade que o espírito humano imprime à natureza.

Palavras-chave: Teoria e Crítica da Arte; Arte Evolutiva; Holismo.

Abstract

Inspired by Peirce's classification of triadic logic of nature evolution and thinking, carries up this reflection regarding the production and meaning of art, related to three cycles responsible for the consecration of material values in Western culture. Based on the holon concept, we propose a broad perspective of the art with regard to both the natural process of creation and artistic production, as in the critical reading and conceptual intelligibility, which ranges from the period called Mystic to the Post-Industrial. Wanted to draw a panoramic approach to art as a certain direction of the energies of man, gradually evolving and complementing in different and progressive stages - artistic holarchies - reflected in the materiality that the human spirit imprint to nature.

Keywords: Art Theory and Criticism; Evolutionary Art; Holism.

¹ Doutorando, Programa de Pós-graduação em Design – FAAC – UNESP, lucasfarinelli@gmail.com

² Professor Doutor, Departamento de Artes e Representação Gráfica - FAAC – UNESP, holihn@uol.com.br

1. Introdução

Materialismo sem idealismo é cego: idealismo sem materialismo é vazio. O universo está em expansão, onde mais poderia ele crescer senão na cabeça dos homens? [Charles Sanders Peirce]³

Enquanto a cultura do cientificismo insiste no acúmulo de conhecimento por intermédio do pensamento racional em detrimento à relativa fragilidade da filosofia perene⁴, assistimos a iminente e embaraçosa dificuldade em compreender as incalculáveis verdades do universo infinito.

Com o artigo “1, 2, 3, *Categorias do Pensamento e da Natureza*”, elaborado ao final de observações e estudos realizados entre 1867 e 1885, Charles Sanders Peirce, num projeto ambicioso de redução radical para apenas três categorias universais, teorizou uma semiótica abrangente, capaz de abarcar a multiplicidade de fenômenos do mundo (NÖTH, 1995).

Equivalente às ciências cognitivas, a semiótica peirceana foi desenvolvida como uma ciência transdisciplinar. Fundamentalmente estruturada por meio da compreensão fenomenológica, Peirce, para fins científicos, preferiu denominar sua tríade tradicional da mente como *Firstness*, *Secondness* e *Thirdness*⁵, exatamente por se tratar de uma etimologia inteiramente nova, isenta de associações preexistentes. Categorias estas que, conforme procuramos evidenciar ao longo deste ensaio, podem retratar não somente a suscetividade dos paradigmas mais gerais da humanidade ao longo de sua evolução cultural – e aqui se incluem as Artes – mas também uma restrição de sentido no foco das ciências da mente.

Inspirados por Peirce que, segundo Santaella, se autodenominava um “idealista objetivo”, cuja postura transitava entre “um evolucionista nem mecanicista, nem estritamente materialista” (SANTAELLA, 1983, p. 25), iniciamos nossa reflexão a partir de três questionamentos:

- 1) Se a acepção fundamental do termo “contemporâneo” denota entre outras designações aquilo que se é do mesmo tempo, isto é, a época em que vivemos, o que se pode esperar como delimitação classificatória para a arte dita “contemporânea”?

³ PEIRCE, C. S. 1931-58 *Apud* SANTAELLA, 1983, p. 25.

⁴ Termo cunhado no Renascimento por Agostinho Steuco, Filosofia Perene refere-se ao que há de permanente e único na essência da filosofia, apesar das aparentes contradições entre as doutrinas. O filósofo alemão Gottfried Leibniz o utilizou para designar uma filosofia comum e eterna inerente às grandes religiões mundiais, em particular as místicas. O conceito fundamental formalizado pelos metafísicos Frithjof Schuon (1907-1998) e René Guénon (1886-1951) defende que a ideia central da Filosofia Perene é que a Verdade metafísica é una, universal e perene, e que as diferentes doutrinas constituem distintas linguagens desta *Verdade única*. Comumente associada ao Holismo, devido ao fato de que é “perene” por ser capaz de se transformar e adaptar conforme as diretrizes do Todo, aparece frequentemente fundamentada sobre bases triádicas, como por exemplo, a clássica articulação platônica entre a Verdade, o Bem e o Belo, que mais tarde foi responsável por consagrar os primórdios da Estética. Recentemente teve seu significado ampliado e popularizado pelo autor britânico Aldous Huxley em 1945 na obra *The Perennial Philosophy* (HUXLEY, 1999).

⁵ As três categorias peirceanas tiveram seus correspondentes traduzidos por *Primeiridade* que se refere à qualidade da experiência; *Secundidade*, referente à reação, e *Terceiridade* correspondente à mediação da mesma (NÖTH, 1995).

- 2) Seria possível vislumbrar uma concepção geral da arte – holarquia artística - à plena conciliação ecossistêmica, com a contribuição da ciência e da tecnologia, às esferas mais altas da imaterialidade?
- 3) Em caso afirmativo, em que significados ou valores se daria tal produção?

Em nosso século, no que compete à questões relativas a complexidade do conhecimento científico, à medida em que lidamos com eficiência com o paradigma cartesiano-newtoniano Jorge Vieira pondera que:

[...] enfrentamos problemas complexos gerados não só pelo avanço do conhecimento, mas também (e de forma urgente) pelos fortes processos de transformação social e degradação em todos os níveis do nosso mundo, o que pode vir a comprometer o futuro próximo de nossa espécie (VIEIRA, 2006, p. 1).

Hoje fica cada vez mais claro que a crença seiscentista do homem dominador da natureza aliada ao modelo mecanicista de compreensão linear do universo, na qual se fundamenta nossa ciência, foi responsável pela somatização de uma gama de padrões culturais que, com o passar do tempo, acabaram se tornando inviáveis e até mesmo autodestrutivos. Entre alguns exemplos destacam-se a identificação do indivíduo como mente racional ao invés de como organismo total, a fragmentação das disciplinas acadêmicas, políticas governamentais responsáveis pelo tratamento e exploração do meio ambiente conforme diferentes grupos de interesse, ou mesmo a tecnologia que, por ter como meta o controle, a produção em massa e a padronização, está sujeita a uma administração centralizada que visa a ilusão de crescimento ilimitado (CAPRA, 2006, p. 37-41).

No tocante às questões relativas a arte, novas teorias vêm sendo consolidadas. A partir do período moderno, a arte inicia uma mudança de sentido. Anteriormente vista como a maestria de alguma aptidão humana (conceito aristotélico), após o cubismo e os desdobramentos da revolução industrial, passa a ser entendida numa compreensão mais ampla, onde a estética, como discurso filosófico, visa cada vez mais uma compreensão das grandes verdades universais em todos os âmbitos da arte em relação à vida. Na década de 1930 Walter Benjamin teorizava sobre o desenvolvimento das novas tecnologias que permitiam a reprodutibilidade técnica da obra de arte, o que, de certa forma, significava o fim dos valores eternos da arte estabelecidos desde os gregos, colocando em suspensão toda a tradicional compreensão acerca da historicidade da arte ocidental (BENJAMIN, 1987, p. 165-196).

Tais questionamentos refletem uma compreensão linear de história da arte. O entendimento convencional sobre história da arte, por não constituir uma fundamentação filosófica precisa no que tange à sua própria historicidade, abre caminho para esse tipo de indagação. Não obstante, o modernismo torna-se o ponto culminante de tal reflexão, obrigando a arte a rever valores e iniciar uma busca a fim de instituir uma fundamentação mais precisa e, ao mesmo tempo, mais autônoma no que se refere à sistematização filosófica da arte. Em síntese, ao delimitar o território da arte contemporânea em oposição ao modernismo, Hans Belting elucida tal problematização em sua obra intitulada *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois* (1995):

A compreensão da modernidade, que não sabemos se já é passado ou se ainda é presente, também está relacionada ao argumento da história da arte escrita, que por sua vez, como objeto científico, é um produto da modernidade. [...] Desse modo, manifesta-se uma

contradição no fundamento da ciência da arte que teve consequências de longo alcance. Ela surgiu certamente na modernidade, mas procurava o seu objeto no passado e encontrou nele as suas regras científicas para lidar essencialmente com a arte. [...] Permanece, contudo a contradição de que a ciência da arte moderna orientava todas as suas energias para a arte passada (BELTING, 2006, p. 41-2).

Ao colocarem à prova a imagem histórica com que a organização se iniciou e formular as questões sobre sua “verdadeira” natureza, os métodos empíricos empregados na pesquisa em arte forneceram apenas um exame crítico superficial. Assim, era perfeitamente viável avaliar um estilo arcaico ou um decadente conforme intenções subjetivas de valor, sem com isso cair na obrigatoriedade de ter que depreciá-los diante do período do classicismo. Tomava-se a história universal como um fenômeno estilístico. Segundo Belting, tal particularidade caracterizava uma visão de mundo sincronicamente ligada ao tempo, uma vez que:

[...] o conceito derivava do ambiente intelectual do historicismo, que queria dar conta de todo fenômeno histórico segundo seus próprios critérios e, por isso, não podia admitir que uma época não pudesse fazer o que outras faziam podia-se ampliar a própria jurisdição sobre toda a extensão da produção artística, sem cair na obrigatoriedade da sua fundamentação (*Idem, op. cit.*, p. 202-3).

Na tentativa de propor um entendimento multifacetado da arte no que se refere tanto ao processo natural (evolutivo) de criação e produção artística (forma), como na crítica de leitura e inteligibilidade conceitual (conteúdo)⁶, este ensaio propõe uma perspectiva extremamente ampla ao abordar questões da arte inscritas no contexto da progressivo da cultural material humana.

A partir da articulação dos autores Ken Wilber⁷ e Paulo Laurentiz⁸ acerca da arte fundamentada no conceito de *hólon*, procura-se traçar um enfoque panorâmico da arte como uma certa direção das energias do homem que, gradualmente evoluindo e complementando-se em diferentes e progressivos estágios, – holarquias artísticas – reflete-se na materialidade⁹ que o espírito humano imprime a partir da natureza.

⁶ Para um sucinto panorama sobre o movimento pendular, ora conteudismo, ora formalismo, com seus respectivos defensores e teorias ao longo da história, veja-se PAREYSON, 1997, p. 58-60.

⁷ Ken Wilber (1959 -), considerado um dos mais conhecidos e influentes filósofos norte-americanos do nosso tempo e respeitado por criar uma verdadeira filosofia mundial, é fundador do *Integral Institute* (núcleo mundial de geração e aplicação da abordagem integral desde 1998), composto por um grupo de pensadores que estuda a prática integral nas áreas da psicologia, medicina, direito, artes, ecologia, educação, política e espiritualidade entre outras áreas.

⁸ Paulo Tadeu de Laurentiz (1953-1991), ex-professor da Unicamp, foi pioneiro articulador dos acontecimentos na área de inter-relação entre a arte e a tecnologia no Brasil. Concluiu sua tese de doutorado intitulada *A Holarquia do Pensamento Artístico* em 1988 a qual é, ainda hoje, tida como um clássico na área.

⁹ O conceito de materialidade na forma como aqui é empregado encontra-se sucintamente descrito no terceiro tópico deste texto.

2. Filosofia Perene ou Cientificismo Holístico? Os Conceitos de Hólon, Hierarquia e Holarquia

O termo *Hólon*, cunhado por Arthur Koestler em 1967, refere-se a algo que, sendo um todo num determinado contexto, também é parte de um todo mais amplo em outro. Compreende, ao mesmo tempo, o conjunto e as partes de um sistema global. Neste sentido, podemos admitir, portanto, que vivemos num universo formado de todo/partes: *hólons*. E até mesmo o próprio universo em sua totalidade, neste momento, é apenas uma parte do todo do próximo instante. Na exemplificação de Wilber,

[...] um quark inteiro é parte de um átomo inteiro; um átomo inteiro é parte de uma molécula inteira; uma molécula inteira é parte de uma célula inteira; uma célula inteira é parte de um organismo inteiro..." (WILBER, 2012, p. 93).

[...] "do modo mais geral, cada elemento isolável do universo sempre aparece como uma partícula que pode entrar em composição com um todo que a transcende" (BATAILE, G. 1985 *apud* WILBER, 2012, p. 94).

Koestler também fez questão de enfatizar que cada *hólon* possui duas tendências opostas, mas complementares. No entanto, é importante salientar que esta disposição ao equilíbrio não é, de forma nenhuma, estática. Dado que consiste de uma interação dinâmica entre as duas tendências complementares, tornando todo o sistema flexível e aberto a transformações. Do mesmo modo como é passível acontecer em um sistema biológico ou social, por exemplo, Capra esclarece sobre essa característica opositiva:

[...] uma tendência *integrativa*, que funciona como parte do todo maior, e uma tendência *auto-afirmativa*, que preserva sua autonomia individual [...] cada *hólon* deve afirmar sua individualidade a fim de manter a ordem estratificada do sistema, mas também deve submeter-se às exigências do todo a fim de tornar o sistema viável (CAPRA, 2006, p. 40).

Neste sentido, a ideia de hierarquia é fundamental à teoria do todo, ou holismo. A esse respeito Wilber salienta que:

[...] hierarquia significa apenas um alinhamento de ordens e acontecimentos *de acordo com sua capacidade holística*. Em qualquer sequência de desenvolvimento, o que é um todo num dos estágios passa a ser apenas uma parte de um todo maior no estágio seguinte. [...] Hierarquia, então, é apenas uma ordem de hólons crescentes, representando um aumento de integridade e da capacidade de integração. Por isso a hierarquia é tão central na teoria dos sistemas, a teoria do todo, ou holismo ("*wholism*"). Ela é absolutamente central na filosofia perene. Cada elo em expansão, na Grande Corrente do Ser, representa um aumento na unidade e identidades mais amplas, desde a identidade isolada do corpo, passando pela identidade social e comunal da mente, até a suprema identidade do Espírito, que vem a ser uma identidade com literalmente todas as manifestações (WILBER, 2012, p. 47)

Em cumprimento à estas duas tendências opostas, e também complementares, é preciso ressaltar que a hierarquia é sempre assimétrica ou ascensional devido à

inviabilidade do processo se tornar possível no sentido decrescente, isto é: regredir¹⁰. Sobre essa inevitável ordem assimétrica de integridade crescente, Wilber ratifica:

[...] todas as sequências evolutivas e de desenvolvimento das quais somos conscientes avançam, em grande parte, por hierarquização ou por ordens de holismo crescente [...] No desenvolvimento cognitivo, vemos que a percepção se expande de simples imagens, representando uma só coisa ou evento, a símbolos e conceitos que representam grupos inteiros ou classes de coisas e acontecimentos [...] No desenvolvimento moral (tanto feminino quanto masculino), encontramos uma racionalização que vai do sujeito isolado a um grupo ou tribo de sujeitos relacionados, e depois a uma rede inteira de grupos, além de qualquer elemento isolado. E assim por diante (*Idem, op. cit, p. 48*).

Ao constatar que o crescimento de qualquer rede hierárquica complexa ou ordens crescentes de todos é composta por hólons que obedecem tanto à ordem lógica quanto à cronológica, Koestler postulou que em qualquer cadeia progressiva de desenvolvimento, o termo correto para definir uma 'hierarquia' é, na verdade, *holarquia*. A esse respeito, ainda com Wilber:

[...] os padrões *mais holísticos* aparecem *mais tarde* no desenvolvimento, porque eles precisam esperar a emergência das partes que irão integrar ou unificar [...] à medida que um estágio ou hólón mais abrangente emerge, ele inclui as capacidades, configurações e funções do estágio anterior (isto é, dos hólons anteriores), e adiciona então suas próprias faculdades singulares (mais abrangentes)¹¹. (*Idem, op. cit, p. 48-9*).

Nitidamente deste mesmo contexto, Paulo Laurentiz resgata uma leitura analítica de Koestler em relação à arte – mais precisamente Arte e Ciência – no que diz respeito às duas tendências opostas, mas complementares, manifestas no processo criativo do artista/cientista segundo a cadeia associativa do pensamento. De acordo com esse raciocínio Laurentiz, a partir de Koestler, faz referência a dois tipos contrastantes de comportamentos do conhecimento: um exploratório e o outro dominador, em que:

[...] 'o impulso exploratório visa compreender a natureza', ao passo que o comportamento 'conquistador visa dominar a natureza'. A arte é classificada por ele (Koestler) como agente da primeira forma: 'todo grande artista possui dentro de si um instinto de explorador'. Dentro desta categoria, Koestler observa que arte e ciência se encontram, apresentando uma fundamentação similar no seu

¹⁰ A título de elucidação podemos citar o exemplo da formação de uma pérola que vai crescendo (evoluindo), necessariamente, de maneira sequencial, em estágios (hólons) em torno do corpo estranho que adentra a concha e nunca o contrário (involução). Mesmo que um sistema possa parecer ter regredido em determinado aspecto ou circunstância, isso não exclui sua evolução como um todo. Mesmo porque, se se quiser admitir evolução somente em vias de progresso ascendente, um retrocesso parcial ou momentâneo, não exclui uma ascensão/expansão de longo prazo. Neste sentido, portanto, toda mudança caracteriza uma evolução.

¹¹ Pode-se dizer que essa mesma sistemática de sucessão "holárquica", ainda que não utilizada nestes termos, é também característica fundamental na semiótica peirceana no que se refere a lógica de interação entre os elementos triádicos: ícone, índice, símbolo - *primeiridade, secundidade e terceiridade* (PEIRCE, 2005).

comportamento de formulação de novas ideias. [...] ‘o diagrama do cientista e o quadro do artista empregam a mesma técnica associativa’. [...] ‘as descobertas da ciência (logo, da arte) não criam algo do nada; elas combinam, relacionam e integram ideias, fatos, contextos associativos – hólons mentais – que já existiam anteriormente, mas estavam separados’ rearticulando mundo e mente numa nova distribuição holárquica universal (LAURENTIZ, 1991, p. 35-6).

Contrariando a tradicional interpretação linear da arte historicamente definida através do movimento pendular das estéticas, tanto Wilber como Laurentiz, amparados pela compreensão que a ideia de holarquia é capaz de proporcionar, entendem-na através de um novo panorama histórico. Que de fato pode ser considerado como história *da arte*, devido ao tratamento dado sobre sua especificação e particularidade, em atenção ao condicionamento cronológico e progressão evolutiva da arte. Neste sentido, amplitude e sintetização (todo/partes) se unem a fim de iluminar uma compreensão cuja disposição, circular, permite que o espectador, no centro, abarque a grande quantidade de manifestações relativas à atividade artística.

Segundo Laurentiz, para:

compreender as diferentes posturas operatórias observadas nas ações dos artistas sobre a matéria, é importante perceber como o homem produtor, “homo faber” formalizou a sua atuação. Inicialmente é necessário entender a matéria como histórica, por dois motivos distintos. Primeiro: ela, enquanto participante do mundo natural, faz parte de um universo dinâmico, em constantes transformações geradas por ele mesmo, e, portanto, histórico; esta leitura distingue-se da visão do universo estático onde matéria era vista como algo imutável, logo, passível de reconhecimento eterno. Segundo: a matéria, participante do mundo cultural e social do homem, vive também um processo de mudança constante; ela fica sujeita aos elementos mutáveis da natureza humana: a curiosidade, a comunicação e a educação, responsáveis pelo seu caráter histórico (LAURENTIZ, 1991, p. 70).

Assim sendo e, por sua vez, Wilber pontua:

Como todas as outras entidades do universo, a arte é holônica em sua natureza, posição, estrutura, significado e interpretação. Cada obra de arte em particular é um hólón, quer dizer, é um todo que simultaneamente é parte de inúmeros outros todos. A obra de arte existe em contextos dentro de contextos dentro de contextos, infinitamente. Além disso – e esse é o ponto fundamental – cada contexto confere um significado diferente à obra de arte, precisamente porque [...] todo significado está limitado ao contexto: mude o contexto, e você fará surgir um significado diferente (WILBER, 2012, p. 104).

3. Arte e Cultura: a Herança Holárquica do Período Materialista

A linguagem na contemporaneidade, por se tratar de fator essencial à comunicação e expressão artística, principalmente a partir da intensa massificação das técnicas industriais, abre caminho para uma considerável reflexão: a relação estilística entre o objeto artesanal, o industrial e o propriamente artístico (DORFLES, 1988, p. 147).

De acordo com a tradição da cultura ocidental segundo Laurentiz “o artista para concretizar o seu trabalho necessita materializá-lo” (LAURENTIZ, 1991, p. 69). Neste sentido, o autor, seguindo Pierre Francastel, afirma que “todas as artes nasceram como efeito do manuseio da matéria e, reciprocamente, em toda a intervenção do homem sobre a matéria existe uma parte de adaptação que depende da estética” (FRANCASTEL, 1973 *apud*. LAURENTIZ, 1991, p. 102). Logo denota-se que para toda materialização de uma ideia por parte da manipulação da matéria através da atividade humana têm sua origem em uma intenção ou finalidade, que por sua vez é mediada pela estética.

Num nível individual relativo à interação do ser humano para com suas necessidades e satisfações pessoais, Laurentiz salienta que a holarquia que rege o pensamento e a produção artística pode ser facilmente compreendida em três momentos distintos envolvendo mundo, mente e as ações do artista, que são eles: *insight*, operacionalização e avaliação (ou interpretação). Nas palavras do autor:

[...] os fatos do mundo, sejam eles compreendidos como manifestações naturais ou culturalmente produzidos, provocam na mente do artista ideias que vêm traduzidas em *insights*. O artista procura operacionalizar as matérias disponíveis, objetivando transferir para a obra trabalhada qualidades que manifestem sentimentos similares ao *insight* promotor de sua ação. *Insight* e operacionalização são considerados dois momentos independentes e auto-reguladores do pensamento artístico. Um terceiro momento, parte dessa holarquia, fica caracterizado quando o artista interpreta o próprio trabalho, avaliando a obra realizada; compara os efeitos provocados por ela, relacionando-os aos sentimentos promotores de sua ação (LAURENTIZ, 1997, p. 17).

Neste cenário destacam-se dois comportamentos operacionais distintos, responsáveis por ampliar o significado do conceito de matéria para o conceito de materialidade, ambos perfeitamente passíveis de identificação na atualidade. Segundo Laurentiz, o conceito de matéria é definido pelo entendimento do suporte como neutro e insensível, onde o que se verifica é a preocupação do artista em deixar assinaladas, seja na matéria física da natureza ou em um suporte já aculturado, as marcas (físicas) de sua expressão (LAURENTIZ, 1991, p. 102). Já o conceito de materialidade vai além. Uma vez que, ainda com Laurentiz, “abrange o potencial expressivo e a carga informacional destes suportes, englobando também a extramaterialidade dos meios de informação” (*Idem ibidem*).

A ampliação filosófica do conceito de matéria caracteriza um importante marco na arte ocidental. Iniciada, em essência, devido a uma espécie de “deslumbramento” frente às “maravilhas” da máquina, foi responsável por dar início a uma gama de novas teorias de criação, leitura e inteligibilidade da obra¹². Embasadas em conceituações culturais, filosóficas e psicológicas na consolidação de um pós-modernismo crítico, as novas correntes artísticas seguiram essa tendência materialista ao se proporem a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico e tecnológico deste ciclo pós-industrial.

Em um nível social relativo às correntes acadêmicas da crítica artística Ken Wilber, assim como Peirce, discorre de maneira triádica sobre uma “holarquia” para

¹² Vide: CALABRESE, Omar, 2002.

interpretação do significado da arte, à qual associa sua correspondência às teorias tidas como intencionais, formalistas e de recepção e resposta. Para Wilber, “significado” costumava “ser algo que o autor criava e simplesmente colocava no texto, e o leitor simplesmente captava” (WILBER, 2012, p. 92). Hoje esse modo de ver é considerado, por muitos, como ingênuo.

De acordo com a interpretação de Wilber:

A partir da psicanálise, reconheceu-se que alguns significados podiam ser inconscientes, ou engendrados de forma inconsciente, e esse significado inconsciente se infiltraria no texto ainda que o autor não estivesse consciente do fato. [...] Assim, a “hermenêutica da suspeita”, em suas variadas formas, passou a ver os trabalhos de arte como repositórios de significados escondidos que só podem ser decodificados por um crítico conhecedor (*Idem ibidem*).

Mais tarde, essa interpretação de base intencional teve sua versão refutada pela variação marxista de base formalista. Segundo Wilber essa vertente afirmava que:

[...] os próprios críticos existem dentro de um contexto de práticas sociais capitalista-industriais de dominação velada e esses contextos e significados ocultos poderiam ser encontrados (e portanto captados) em qualquer obra de arte criada por uma pessoa nesse contexto (*Idem ibidem*).

Numa reação que transpassa e amplia todas essas tentativas de interpretação, a “estilística efetiva” ou teoria de “recepção e resposta”, característica marcante da Nova Crítica basicamente vem e diz (uma vez mais nas palavras de Wilber) que:

[...] a obra de arte, é, em si e por si só, tudo o que realmente interessa. [...] já que o significado só é engendrado ao se ler (ou se olhar) a obra de arte, então o significado da obra está, na verdade, na resposta do observador (*Idem ibidem*).

Wilber esclarece ainda que algumas vertentes da fenomenologia (Iser e Ingarden) tentaram propor uma junção conciliatória ao versar sobre “pontos de indeterminação” da forma que podem ser encontrados e interpretados (conteúdo) pelo observador. Ao passo que a crítica com base na negação, própria do desconstrutivismo pós-moderno, afirma que todo significado ou ponto de vista depende do contexto, e os contextos são ilimitados, o que impossibilita qualquer tentativa de controle, ou mesmo determinação de qualquer significado¹³ (*Idem, op. cit, p. 92-3*).

¹³ É importante elucidar que tanto as correntes fenomenológicas conciliatórias, quanto a desconstrução pós-moderna, representam uma espécie de anomalia na interpretação holárquica da arte proposta por Wilber. Mesmo assim, em cumprimento à lei de interação dinâmica das partes prevista por Koestler, sua tríade integral da arte admite e demonstra flexibilidade de abertura para o abarcamento destes casos excepcionais. Ambas as correntes citadas pelo filósofo posicionam-se numa espécie de zona umbralina que corresponde a uma forma reativa de hesitação transitória situada no limiar do segundo estágio holárquico. No caso da fenomenologia conciliatória, o fato desta admitir a existência dos “pontos de indeterminação” apresenta-se como um tipo de anomalia agnóstica *de afirmação*. Já a corrente pregada pelo desconstrutivismo, devido sua característica extremista-exclusivista, assinala uma anomalia de reação agnóstica *de negação*. A respeito desta última, Wilber manifesta um sentimento particular de aversão, pois para ele, “isso deixa, no lugar de arte como afirmação sincera, arte como anarquia apoiada apenas num capricho egóico e numa demonstração narcisista [...] e isto deixa a arte, o artista e o crítico perdidos num espaço aperspectivo, regido somente pelo ronco de um motor egocêntrico à deriva conduzindo todo o cenário” (WILBER, 2012, p. 93).

Apoiado no conceito de hólon, Wilber propõe toda uma teorização de abordagem inclusiva ao admitir diferentes acepções estéticas como verdadeiras dentro de seus próprios contextos. Porquanto, do ponto de vista da história e teoria tradicional da arte (ocidental), a intensa abundância e fertilidade da práxis artística contemporânea não deve ser entendida como resultado confuso de um estado de coisas desordenado. Mas sim como uma revisão de conceitos e valores propostos pelos movimentos de vanguarda modernista e até mesmo pré-modernista.

Com este objetivo, ao afirmar que muitos pós-estruturalistas pós-modernos não apenas descobriram o espaço holônico, como se perderam por completo dentro dele, Wilber justifica seu audacioso empreendimento: “o fato de o sistema ser escorregadio *não significa* que não se pode estabelecer um significado, que verdade não existe, ou que contextos não ficam parados tempo suficiente para que digam pelo menos alguma coisa¹⁴” (*Idem, op. cit.*, p. 95).

Com base na articulação dos autores Ken Wilber e Paulo Laurentiz, oferecemos o esboço de uma interpretação do significado da arte, assim como Peirce, também em três momentos. A fim de introduzir a holarquia de lógica triádica a que se presta o presente ensaio, retomamos Wilber, como se estivesse no alto de uma montanha a contemplar o vasto horizonte circundante:

[...] a comunidade cultural serve, então, como uma *bagagem cultural* e um *contexto* para qualquer pensamento individual que se possa ter. [...] Meus pensamentos individuais só existem contra um grande pano de fundo de práticas, linguagem, significados e contextos culturais, a minha *bagagem cultural*, sem a qual eu não poderia formar virtualmente nenhum pensamento individual. [...] Todos os acontecimentos *culturais* tem correlatos *sociais*. Esses componentes sociais concretos incluem tipos de tecnologia, forças de produção (horticulora, agrária, industrial, etc.), instituições concretas, códigos e padrões escritos, localizações geopolíticas e assim por diante. Esses componentes materiais concretos – o verdadeiro *sistema social* – são cruciais no auxílio da determinação dos tipos de visões de mundo culturais, dentro das quais meus próprios pensamentos vão surgir. [...] Desse modo, o meu assim-chamado (sic) pensamento “individual” é, na verdade, um hólon que contém todos esses diversos aspectos – intencional, comportamental, cultural e social. [...] E isso tem uma influência direta na natureza e no significado da própria arte (WILBER, 2012, p. 97).

3.1. Primeiridade: o Ciclo Pré-Industrial. Da Artesania à Autoria. A Arte está no Autor.

O período que compreende o pré-capitalismo é caracterizado por uma lenta transição de valores de natureza mística, rumo à uma era preponderantemente materialista da civilização ocidental, correspondendo ao primeiro ciclo desta holarquia, denominado de ciclo Pré-Industrial. Um sentimento oculto de limitação cultural encontra vazão nas

¹⁴ Toda definição convencional, seja acerca da arte ou qualquer tema, não passará de mero recorte, perene ou provisório daquilo que se pressuponha como verdade. Em outras palavras, a partir do momento que se toma algo por verdade, automaticamente “cria-se” a abertura para a concepção de outro(s) ponto(s) de vista. Vide: verbete VERDADE em Nicola Abbagnano, 2007, p. 1182-92.

trocas comerciais dos excedentes da produção, desencadeando uma verdadeira deflagração cultural devido ao status de mercadoria que a matéria bruta encontra nas trocas simbólicas dos burgueses. Aos poucos, é responsável pela transição da vida do homem ocidental para as cidades, um dos principais valores da sociedade industrial (LAURENTIZ, 1991, p. 73).

Com a migração para a cidade o homem ocidental experimenta uma nova ordem de experiências, pois passa a conviver com novos tipos de significados e valores. Estes agora, produzidos e edificados pelos próprios homens. Segundo Laurentiz:

[...] a concentração pontual da população trouxe consigo um série de novas interpretações sobre o mundo, colocando em xeque ou mesmo esquecendo antigos valores deixados no seu outro habitat. Viver espalhada nos campos trazia para a população a condição de conviver habitualmente com as forças naturais do planeta, as quais eram respeitadas pela atuação pujante e coerciva em termos de não possibilitar resposta por parte dos habitantes. Numa convivência assim constituída, a interpretação destas forças naturais só poderia obedecer a conceitos místicos (*Idem, ibidem*).

Essa transposição de valores é o que assinala a pré-industrialização. Na concepção de Laurentiz, tais mudanças têm seu reflexo na arte, ao que corresponde, grosso modo, o Renascimento, Maneirismo, Barroco e Romantismo. Marcada pela forte presença do “binômio olho-mão”, que reflete os valores percebidos pelos olhos, os quais, conforme descreve, “deveriam manter uma correspondência no nível da representação plástica, executada pelas mãos de um autor ilustrado” (*Idem, op. cit, p. 75*). Ainda conforme com Laurentiz:

[...] quando o homem teve a necessidade de interagir com o mundo, através de seu lado material, manipulando as matérias que se lhe apresentavam com potencial de transformação, uma outra forma de conhecimento se apresentou, diferenciada dos hábitos anteriores. Essa nova forma de conhecimento detectava outras informações da natureza as quais o misticismo ocultava dentro de suas limitações[...] O homem ocidental começou a procurar na natureza a existência de regras de comportamento e formação para, a partir do seu domínio, poder programar novas atuações, enquanto produtor de bens. O homem passou a ser ator onde sempre fora coadjuvante, passivo, admirador ou submisso; [...] Aproximava-se, assim, a arte das outras tradições fundadoras da nova sociedade preocupada em orientar as suas relações sociais pelos valores materiais (*Idem, op. cit, p. 75-8*).

Ao contrário da produção artística mística onde a presença do autor era desconhecida, nesta fase, verificam-se duas consequências substanciais no estado da produção artística: o surgimento da figura do autor (artista) e a do mestre que orientava grupos de estudo e trabalhos na área. Com seu trabalho executado por meio de técnicas artesanais, cujo ferramental manual caracteriza a primeira ordem de extensão (extensão física) do homem em relação à natureza - e/ou realidade - a arte, incentivada pela autoria na figura do artista, ganha status de valor social. Uma consequência dos mesmos interesses de ordem material, em galgar certa evidência cultural (*Idem, op. cit, p. 77-9*).

Este modo de compreender e conceber a arte tem seu reflexo direto na maneira semelhante de interpreta-la (intelectual/cultural), o que corresponde como a primeira relação de nossa tríade holárquica no modo de ver a arte. A qual pode ser associada às leituras que compreendem basicamente a teoria da arte como *expressão*, cujo

significado da arte está condicionado à intenção original do autor. Sob este aspecto, segundo Wilber, uma interpretação *válida* implica a reconstrução psicológica e na recuperação dessa intenção original, o que leva a dizer que: “A Arte Está No Autor ou na Intensão Oculta” (WILER, 2012, P. 98-9).

De acordo com o filósofo:

[...] essa visão da arte e de seu valor teve uma voz forte e influente em teóricos como Benedetto Croce (Estética), R. G. Collingwood (Princípios da Arte) e Leon Tolstói (O Que É Arte?). [...] Essa teoria (e prática) da arte como expressão mal tinha começado quando outro rebento do amplo movimento romântico – a psicanálise – mostrou que muitas *intenções* humanas são, na verdade, *inconscientes*. (*Idem op. cit.*, p. 99).

Equivalente à definição peirceana no que compete à primeiridade ao referir-se como “o modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem referência a outra coisa qualquer (PEIRCE, CP 8.328 *Apud*, NÓTH, 1995, p. 63), nesta vertente, a chave para uma interpretação correta da arte estaria na decifração da intensão primordial do autor (tal como é), por meio do resgate preciso das verdadeiras intensões do artista inserido em seu respectivo cenário histórico original. Conforme complementa Wilber:

[...] essa visão da arte como expressão da intenção, sentimento ou visão do artista, deu origem ao que talvez ainda hoje seja a mais conhecida escola de *interpretação* da arte. A ‘hermenêutica’ moderna – a arte e ciência da interpretação – começou com certas facções filosóficas romanticamente inspiradas, em especial com Friedrich Schleiermacher e depois Wilhelm Dilthey, e continuou até hoje em influentes teóricos como Emilio Betti e E. D. Hirsch (*Idem, op. cit.*, p. 98).

3.2. Secundidade: o Ciclo Industrial Mecânico. Estética da Máquina. A Arte está na Obra de Arte.

Com o advento do ciclo descrito como Industrial Mecânico, o homem experimenta, pela primeira vez no planeta, uma estratégia de variação na produção de bens e, conseqüentemente, de consumo. Inicialmente movida a vapor, depois a energia, a implantação da industrialização mecânica em detrimento da produção artesanal ecoa-se nos grandes movimentos das vanguardas históricas¹⁵, tais como o cubismo, futurismo, abstracionismo, neo-plasticismo, suprematismo e construtivismo russo, que, paralelamente, vão influenciar o surgimento de uma “estética da máquina” vinculada à produção.

Devido a emergência de novas classes sociais, a arte encontra na ascensão de novos mercados especulativos, um profícuo desejo de resposta estética. Este período, conforme Laurentiz, é caracterizado pelo “binômio produção-distribuição”, visto que a arte, ao assumir suportes mais flexíveis, favorece uma distribuição mais ampla. Os museus e as galerias surgem desta necessidade (LAURENTIZ, 1997).

Sobre este fenômeno Laurentiz argumenta que:

¹⁵ Vide: ARGAN, J. C. 1992.

[...] a substituição da força motriz humana pela energia, na função de proporcionar o trabalho das máquinas, adicionou ao processo a condicionante da velocidade que provocou no sistema um questionamento das funções exercidas em todo o processo de produção. [...] Quando a máquina ganha propulsão energética, a linguagem da produção entra em crise com relação à linguagem de produtos únicos. [...] Essa modificação caracterizou-se pela divisão dos produtos em partes destacadas e distintas. [...] Obviamente, esta postura de produção subverteu todos os valores do sistema daquela época; o próprio sistema de produção ganha uma linguagem própria. [...] A linha de montagem dividiu a autoria da produção entre o homem e a máquina. [...] Desta maneira a produção tornou-se seriada, contínua e dinâmica. Os objetos produzidos revestiam-se de características anônimas em relação às marcas de autoria, que encontravam-se diluídas entre as partes e a constituição do todo. [...] Findava-se assim a geração dos objetos artesanais, únicos (LAURENTIZ, 1991, p. 81-3).

Enquanto que no sistema artesanal o homem era senhor supremo da produção, nesse novo cenário, o modo artesanal de conceber e realizar, simultaneamente, uma obra utilitária, é substituído pela metodologia projetual, visando a produção em série industrial e a standardização, por meio da incorporação da máquina e da tecnologia. No entanto, devido à atuação do homem/produtor ver sua participação fragmentada, isso não acarretou, necessariamente, em desvalorização da mão de obra, pois obrigou a sociedade a reciclar suas expertises de interesse comercial, determinando, assim, uma maior qualificação dos profissionais.

É na passagem do século XIX para o século XX que começa a se evidenciar a reflexão da atividade do design, como uma alternativa de especialização profissional do artesão frente a uma necessidade de conciliação entre a produção artística e a produção industrial. O que vai caracterizar a estética do design modernista, sob a influência da Bauhaus (e da Vchutemas, no âmbito da revolução soviética).

Neste período a produção preconizava a funcionalidade e a satisfação das necessidades sociais, na tentativa de uma conciliação entre arte, artesanato e produção industrial, sob a égide da arquitetura. Devido às restrições iniciais impostas pela máquina, a questão estética foi orientada para a subordinação da forma à função. Em contrapartida, como consequência da invenção de sensores artificiais como a fotografia e o cinematógrafo, por exemplo, a espécie humana galga verdadeiro salto qualitativo de sua capacidade de perceber e fazer. Segundo Laurentiz:

[...] o objetivo do uso destes sensores era expor o homem a outras experiências da natureza, até então consideradas inexistentes, devido às limitações dos sensores e extensores naturais da espécie. Como consequência surgiu uma nova concepção que postulava a maior abrangência do universo, indo além das fronteiras da escala humana e proporcionando a possibilidade de reflexão teórica sobre a existência do próprio homem (*Idem, op. cit., p. 87*).

O rompimento das limitações naturais estritamente físicas possibilitou o surgimento de uma nova concepção em relação aos valores e significados mundanos. Como consequência, uma nova ordem paradigmática na visão de mundo reflete seus efeitos na interpretação do significado da arte. Ao culminar no clímax do materialismo, destaca-se a lógica extremamente racional caracterizada pela corrente iluminista. Esta,

basicamente entendia que a natureza e o valor da arte estão na *forma* da obra de arte em si. E o significado da obra de arte está nas inter-relações formais entre os elementos da própria arte. O que leva a dizer, segundo Wilber, que “*A Arte Está na Obra de Arte*” (WILBER, 2012, p. 100-2). Conforme pontua:

Muito deste *formalismo* tem sua origem moderna no bastante influente *Crítica do Julgamento*, de Kant. Mas logo foi vigorosamente expresso, na teoria musical, por Eduard Hanslick, e nas artes visuais, por Roger Fry e Clive Bell. [...] se infiltrou na teoria literária, de maneira mais significativa com os formalistas russos (Jakobson, Propp); os Novos Críticos americanos (Wimsatt e Beardsley); os estruturalistas franceses (Lévi-Strauss, Barthes), os neo-estruturalistas (o primeiro Foucault), e os pós-estruturalistas (Derrida, Paul de Man, Hartman e Lyotard) (*Idem, op. cit.*, p. 100-1).

Numa atitude excessivamente materialista, ao descartar qualquer consideração sobre o *espírito* humano, os modernistas de cedo não puderam prever - e seus discípulos foram relutantes em admitir - que procurar o *locus* e o significado da arte no mero relacionamento formal e estrutural dos elementos manifestados pela própria arte, caracteriza uma visão positivista estritamente tecnocêntrica, desprovida de subjetividade intrínseca, presente nas mais banais manifestações do homem. Tal comportamento denota uma atitude ingenuamente egocêntrica impelida pelos resquícios evolutivos de natureza instintiva e dominadora, que se voltam às necessidades imediatas e superficiais, sintetizando, assim, um desejo paradoxal de atingir valores estéticos e morais estáveis, em vista de uma percepção ainda restrita sobre a inevitável ausência de valores mais holísticos e universais (espirituais).

É consenso, por parte dos historiadores, que essa transformação de valores materializada na estética modernista decorrente da Revolução Industrial representa o efeito reativo incitado a partir de uma espécie de “deslumbramento” do homem frente as “maravilhas” da máquina. É justamente esta forma de compreender os resultados do ciclo mencionado que nos permite tecer sua correspondência frente a nossa segunda relação holárquica no modo de ver a arte. Conforme postula a definição peirceana, a secundidade:

[...] começa quando um fenômeno primeiro é relacionado a um segundo fenômeno qualquer [...] Ela nos aparece em fatos tais como o outro, a relação, compulsão, efeito, dependência, independência, negação, ocorrência, realidade, resultado (PEIRCE, CP 1.356-359 *Apud* NÖTH, 1995, p. 64).

3.3. Terceiridade: o Ciclo Eletrônico. Transdução Cibernética e Automação. A Arte está no Observador.

A terceira camada desta holarquia caracteriza aquilo que pode ser entendido como ciclo Eletrônico. Com o desenvolvimento da eletrônica o homem adentra numa nova e ainda mais ampla frequência de valores extramateriais, devido basicamente à expansão do conhecimento sobre a natureza e o universo que a física subatômica revelou em relação aos dogmas cartesianos. Como consequência do desenvolvimento da tradição mecânica, a eletrônica pauta seus valores fundamentalmente na velocidade e na informação. Por meio da criação de sistemas complexos, cuja finalidade reside em armazenar e processar a maior quantidade de informação possível, a informática, por intermédio da memória e da automação, contribuiu para elevar em escala exponencial a produção e o

acesso ao conhecimento, permitindo, assim, uma verdadeira globalização cultural, responsável por estender profundamente os horizontes de nossa espécie.

Quando o planeta começa a dar sinais de esgotamento material, obrigando a espécie a uma nova atitude perante seu habitat, o homem ocidental é levado a perceber que a sua atuação enquanto produtor no mundo, partilha de uma complexa relação interdependente e co-participativa junto a Natureza. Por não ter mais que se restringir somente às faculdades do olho e de se ver livre e capaz de transpassar condições extramateriais através da construção de imagens mentais, facultadas pelo advento da informática, o ciclo Eletrônico, segundo Laurentiz, parte do binômio “mente-mundo”, em que habilita-se para a sugestão de qualidades inerentes (“zeitgeist”) ao mundo, (LAURENTIZ, 1997), a fim de se complementar no “binômio conhecimento-decisão” que:

[...] corresponde a um nível de conhecimento que representa as ações/respostas do homem e da natureza. Assim, os agentes eletrônicos servem de vasos comunicantes entre o homem e o planeta, traduzindo informações básicas do universo para a cultura da espécie. [...] Essa ideia coincide como o conceito de ecossistema, no qual homem e planeta devem apresentar uma convivência nas decisões. [...] A possibilidade de desenvolvimento do pensamento pela própria espécie se dá na resposta automática da sua ação sobre o mundo; a cada ação corresponde uma nova percepção deste mundo. Retroalimentando-se constantemente, o homem propicia a si mesmo a condição de evolução. [...] Conhecer a natureza e/ou o universo é autoconhecimento para a espécie; porém, como no nível da escala humana este conhecimento é limitado, o auxílio da eletrônica serve como elo entre a espécie e a natureza, não permitindo à natureza render-se ao estreito conhecimento desta (LAURENTIZ, 1991, p. 96;100)

A iminente condição evolutiva de ampliação do potencial de pensamento e percepção do homem pode ser verificada como a resposta automática de sua ação sobre o mundo. Jorge Vieira, teorizador do conceito de “conhecimento tácito” como um traço inato no homem, cuja estratégia altamente sofisticada refere-se à interação ontológica da espécie diante do mundo, ilustra sinteticamente este fenômeno a partir de um raciocínio panorâmico de amplas dimensões, calcadas em breves exemplos tecnológicos:

[...] ao longo de nossa evolução, conseguimos através de mecanismos de extrasomatização expandir o domínio de nossos sentidos, ou como diria a Cibernética, dos nossos transdutores, os dispositivos biológicos que permitem a codificação e mapeamento dos aspectos da realidade em nosso corpo e, notadamente, cérebro, com a consequente geração de nosso “universo particular” (*Umwelt*) na acepção de Jakob von Uexkull (1992). Se no passado possuíamos olhos, ouvidos, nariz, etc., para a detecção de ondas eletromagnéticas, ondas acústicas, moléculas em suspensão no ambiente, etc., agora já conseguimos gerar “olhos” artificiais e otimizados (telescópios, microscópios, detetores de radiação infravermelha...), “ouvidos” (amplificadores, equalizadores...), um “tato” bem mais sensível (sismógrafos e até mesmo as atuais tentativas de construção de antenas gravitacionais...), ou seja, levamos ao mundo todo um corpo e cérebro extrasomatizados e adequados à detecção de mudanças, variações ou diferenças (VIEIRA, 2006, p. 3).

No que compete à arte e sua interpretação, essa mesma lógica se aplica. Devido à transcendência perceptiva do homem frente a novos e desconhecidos horizontes de extensão praticamente infinita, o homem, ainda sem saber ao certo como lidar com eles manifesta toda essa imprecisão em sua arte. Ao transcender o espectro das imagens meramente visuais e passar a se interessar pelas imagens mentais imateriais, desencadeou o que há alguns anos denomina-se como “crise da legitimação”¹⁶. Os conceitos de *real* e *realidade* se confundem numa dinâmica de tendência homeostática em prol de uma compreensão “mais verdadeira” do que se pode esperar da arte.

Em um período inicial inaugurado pelos modernistas e teorizado inicialmente pelo crítico norte-americano Clement Greenberg, a auto avaliação da arte moderna, devido a uma precipitação um tanto ingênua, e de certo modo jactante¹⁷, justifica-se no porquê de seus ideais terem se apresentado extremamente paradoxais. Entre inúmeras teorias contemporâneas que abrangem tanto a cultura em geral quanto as artes, o termo *pós-modernismo* reflete toda imprecisão, e até mesmo confusão, entre o simples fato verbal, e a definição etimológica que circunda os textos na atualidade (HUTCHEON, 1991, p. 19-20).

Ken Wilber, ao fornecer sua visão holárquica para a interpretação da arte, condiciona este estágio inicial de autocrítica, às teorias denominadas de “recepção e resposta”, cuja natureza e o significado da arte somente podem ser encontrados nas *respostas* dos próprios observadores. O que o leva a afirmar que “*A Arte Está no Observador*” (WILBER, 2012, p. 102-3).

Segundo Wiber:

[...] essas teorias devem muito de sua linhagem aos trabalhos de Martin Heidegger, cuja filosofia hermenêutica rompeu com a concepção tradicional de verdade como uma série de fatos imutáveis e objetivos, e substituiu-a pela noção de *historicidade* da verdade: os seres humanos não têm uma *natureza* imutável, mas sim uma *história* mutável, e, desse modo, o que chamamos de “verdade” está, de várias formas importantes, situado historicamente. [...] A interpretação está na própria essência da historicidade da verdade. (*Idem op. cit.*, p. 103).

A hermenêutica de Heidegger teve sua influência na crítica artística e literária principalmente através de seus discípulos Hans-Georg Gadamer e Jacques Derrida, cuja síntese descritiva sustenta que o trabalho de arte existe dentro de um fluxo histórico. À medida em que flui, gera novas recepções, incita novas respostas, fomenta novas interpretações e desvela novos significados. Para Wilber, nesta visão:

[...] a obra de arte não é algo que existe por si só fora da História, isolada e autocontemplativa, existindo somente porque olha a si mesma; em vez disso, única maneira de conhecermos a obra de arte é observá-la e interpretá-la, e são essas interpretações, fundamentadas na História, que constituem a arte em geral (*Idem ibidem*).

¹⁶ Vide: LYOTARD, J.F. 1986, p. 71 e segs.

¹⁷ Reflexo disso pode ser constatado pela postura especulativa da considerável quantidade de “ismos” que este período apresenta. A cada manifesto uma tentativa de se impor o que “deveria” ser considerado como arte.

A arte, inserida neste processo de evolução e entendida num primeiro momento do ciclo Eletrônico através do termo pós-modernismo, pode-se dizer que é tida como o reflexo confuso do princípio de toda uma transformação cultural desencadeada pela ampliação da percepção modernista. Como uma fase transitória em direção à sua própria “maturidade” (maior autonomia/responsabilidade), o pós-modernismo inicia a tomada da autoconsciência da arte pela própria arte.

E é a partir deste contexto que nossa terceira relação holárquica da produção e significado da arte pode ser estabelecida. De acordo com a definição peirceana, como categoria que relaciona um fenômeno segundo com um terceiro, a terceiridade:

[...] é a categoria da mediação, do hábito, da memória, da continuidade, da síntese, da comunicação, da representação, da semiose e dos signos” (PEIRCE, CP 1.337/ss *Apud* NÖTH, 1995, p. 64).

À luz da interpretação de Laurentiz, caberia aqui concluir esse raciocínio com uma retomada breve da semiótica peirceana no que se refere a lógica de interação entre os elementos triádicos (ícone, índice, símbolo) e a evolução holárquica do homem em sua passagem pela Terra. Nas palavras do autor:

No início da materialização da cultura no ciclo pré-industrial, o homem, enquanto produtor, submetia a matéria às suas regras convencionadas de produção. [...] Tal nível de produção caracterizou-se como simbólico: nele as regras impostas pelo homem/produtor à matéria desconsideravam a força expressiva da natureza. [...] No ciclo mecânico, o perfil da produção tornou-se indicial. A indústria de transformação conduzia a matéria bruta para um bem de uso pré-projetado. [...] Com a eletrônica, a produção tende a se iconizar no sentido de encontrar, nas qualidades materiais e energéticas do mundo, soluções em potencial que venham viabilizar a ação conjunta do homem e da natureza (LAURENTIZ, 1991, p. 101).

4. Considerações (de modo algum) Finais

Na sequência de um *período místico*, caracterizado pela valorização dos caracteres espirituais em relação às manifestações culturais da civilização ocidental, o que aqui se compreende por *período materialista* refere-se ao espaço de tempo que compreende o conjunto dos três ciclos holárquicos com suas características específicas e respectivas sucessões de estágios individuais. Pode-se dizer, em sentido amplo, que o que hoje se entende por Cultura Material, compreende o espaço de tempo que vai do primeiro registro de que se pode ter notícia daquilo que Pierre Bordieu (1974) denominou como a “Economia das Trocas Simbólicas”, até a configuração atual do regime capitalista e da sociedade de consumo contemporânea.

No que compete à temporalidade cronológica, de modo similar ao movimento de expansão do universo predito pela Teoria da Relatividade de Einstein, as sequências temporais dos ciclos apresentam equivalente característica de aceleração¹⁸. Como é

¹⁸ Sobre a incrível precisão de Einstein recentemente corroborada por pesquisas de Físicos da Universidade de Portsmouth, na Inglaterra, e do Instituto Max Planck, Alemanha, no que se refere a aceleração expansiva do universo calculada pela Teoria da Constante Cosmológica a partir da Teoria da Relatividade, ver matéria publicada pela Veja.com Ciência de 30/03/2012. Disponível em:

possível de se constatar, os ciclos expandem-se à medida em que se aceleram. No entanto, cabe ressaltar que trata-se de uma aceleração ascensional. Que parte da inércia e, gradualmente e em razão exponencial, parecem apresentar um desenvolvimento sem precedentes.

O primeiro ciclo, o ciclo Pré-Industrial, apresenta o tempo de seu movimento transcorrido de forma muito mais lenta se comparado ao período subsequente (ciclo Industrial Mecânico). Consensualmente, a fim de tornar-se passível de análise, têm sua duração restringida para, aproximadamente, da passagem do sistema feudal até os primeiros sinais da Revolução Industrial¹⁹. O que equivaleria dizer que compreende à um período de tempo que perdurou algo em torno de seis séculos de história cronológica. No entanto, se levássemos em consideração todas possíveis transformações estruturais associadas à vasta gama das relações de ordem material (trocas simbólicas), este ciclo teria seu tempo cronológico surpreendentemente alongado. O que viria a corroborar, com uma precisão ainda maior, a hipótese do viés evolutivo (holárquico) da arte.

O segundo estágio, o ciclo Industrial Mecânico, aparece mais rápido que o antecedente e um tanto mais lento que porvindouro. Compreende um período de tempo muito menor, caracterizado pelo que se pode considerar como o tempo de duração que deu-se o processo de implementação definitiva da indústria, isto é, pouco mais um século.

Já o terceiro estágio, o ciclo Eletrônico, além de afigurar-se ainda mais rápido em relação ao anterior, descreve uma natureza sutil que, ao menos por hora, parece impossibilitar propositalmente sua mensuração. Do mesmo modo que é impossível afirmar, com certeza, se o pós-modernismo chegou ao fim ou se o período contemporâneo ainda lhe permeia, este terceiro ciclo alude exatamente a esta característica questionadora. Numa espécie de compreensão autoreflexiva, de ordem subjetiva extramaterial, procura outra escala (holarquia) para os atuais valores da cultura ocidental.

História, historicidade e especificidade da arte só se tornam úteis e possíveis a partir do momento que não se excluem entre si. Assim como prevê Wilber, somente se a continuidade singular das obras, em qualquer de seus aspectos (formais, intencionais, receptivos...) não se fizer demasiadamente rígida a ponto de tornar impossível a verificação de seu desenvolvimento natural evolutivo. A única razão pela qual essas teorias discordam entre si, é justamente pelo fato, ingenuamente narcisista e egocêntrico, de cada uma delas ter a pretensão de ser a única “verdadeira” ou digna de consideração.

Por tomar como hipótese que a atividade das artes neste século é o resultado inevitável da concentração do pensamento estritamente sobre as coisas materiais em decorrência da não-aceitação da extramaterialidade do Ser, partilhamos a ideia de uma história da arte através de seu viés holárquico evolutivo. O que amplia a teoria da arte num movimento de extensão holístico para além da criação e contemplação meramente intelectual, admitido numa dinâmica de compreensão e interpretação que vai

<http://veja.abril.com.br/noticia/ciencia/einstein-nao-estava-errado-sobre-a-expansao-do-universo/> - Acesso Junho 2014.

¹⁹ Vide: AQUINO, R. S. L. 1978, *Apud* LAURENTIZ, 1991, nota 6, p. 116.

constantemente do todo para as partes e de volta ao todo: compreensão integral.

No tocante à tentativa de promover uma integração reflexiva (holárquica) de ordem triádica acerca dos três ciclos da produção e significado da arte como característica da atual visão materialista predominante no mundo ocidental, nosso ensaio, coincidentemente fundamentado por três autores (Peirce, Laurentiz e Wilber), pretende lograr sua contribuição ao que compete fomentar uma revisão de conceitos tanto da arte, quanto da cultura material baseadas no despertar autoconsciente que o conceito de evolução é capaz de proporcionar.

A essência do significado etimológico da palavra *evolução* denota a ideia de desenrolar, desenvolver, ou desdobrar, designando, assim, um movimento de natureza constante que gera sempre novas transformações de ideias, sistemas, costumes, valores ou hábitos. Neste sentido, convictos da fundamentalidade universal do três, que exprime uma ordem tanto material quanto espiritual, aguardamos ansiosamente por uma integralização mais significativa entre arte, moral e ciência; eu, ética e meio ambiente; consciente, cultura e natureza; o belo o bem e o verdadeiro²⁰. Daí acreditarmos de onde possa emergir a visão holística e transdisciplinar para onde a compreensão humana, e conseqüentemente a arte contemporânea desperta e caminha.

Agradecimentos

Agradecemos à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) sob processo n.º 2014/01356-6 que nos financia a pesquisa de onde resultou este artigo. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade dos autores e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia** (5ª ed.). São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AQUINO, Rubim Santos Leão. **História da sociedade**. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico S. A., 1978
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. (7ª. ed.). São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica *in*. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**; obras escolhidas (vol. 1). Editora Brasiliense: São Paulo, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974 (original em francês).
- CALABRESE, Omar. **A linguagem da Arte**. Rio de Janeiro: Globo, 2002.
- CAPRA, Fritjof. **O ponto de mutação** (33ª ed.). São Paulo: Cultrix, 2006. (original, 1982).

²⁰ WILBER, 2012, p. 44.

DORFLES, Gillo. **O dever das artes** (3ª ed.). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988. (original: 1959)

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

HUXLEY, Aldous. **La fisofofía perene** (4ª ed.). Editorial Sul-Americana: Buenos Aires, 1999.

LAURENTIZ, Paulo. **A holarquia do pensamento artístico**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

_____. **Extramaterialidade e Arte**. Campinas: Trilhas, 1997 p. 134-139 (versão digital). Disponível em: http://www.hrenatoh.net/curso/textos/extramaterialidade_arte.pdf - Acesso junho 2015.

LYOTARD, Jean-François. **O Pós-moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. (original 1979)

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. São Paulo: Annablume, 1995

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética** (3ª ed.). São Paulo: Martins Fontes, 1997

PEIRCE, Charles, Sanders. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Collected Papers**. vols. 1-6 organizados por Charles Hartshome & Paul Weiss; vols. 7-8 organizado por Arthur W. Burks. Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1931-58.

SANTAELLA, Lúcia. **A teoria geral dos signos**: semiose e autogeração. Editora Ática: São Paulo, 1995.

_____. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VIEIRA, Jorge. Albuquerque. Complexidade e Conhecimento Científico. *In: I Simpósio sobre Percepção de Desafios Científicos e novas Estruturas Organizacionais*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUCSP, 2006. Disponível em <http://www.unicamp.br/fea/ortega/NEO/JorgeVieira-Complexidade-Conhecimento.pdf> - Acesso março de 2013.

WILBER, Ken. **O olho do espírito**: uma visão integral para um mundo que ficou ligeiramente louco. São Paulo: Cultrix, 2012.