

SOBRE O OBJETO ESTÉTICO: DESLOCAMENTOS EM FLUXO

Luciana Silva Aguiar Mendes Barros

Professora de Artes Visuais do Instituto Federal do Maranhão. Doutoranda em Informática da Educação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul
lucianabarros@ifma.edu.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2898-952X>

Maria Cristina Villanova Biasuz

Professora do Programa de Pós-graduação em Informática da Educação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul
mcbiazus@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4869-389X>

RESUMO

Este artigo apresenta as contribuições do filósofo Gilbert Simondon para a Estética e para a elucidação do objeto estético. Busca compreender as características que definem o caráter estético de um objeto. Analisa conceitos básicos da teoria simondiana como Individuação, meio associado, transdução e equilíbrio metaestável relacionando-os com aspectos estéticos e mais especificamente com o universo da arte, a partir de exemplos da história da arte ocidental.

PALAVRAS CHAVE: *objeto estético, Simondon, arte.*

ABSTRACT

This paper presents the contributions of the philosopher Gilbert Simondon to Aesthetics and to the elucidation of the aesthetic object. It seeks to understand the characteristics that define the aesthetic character of an object. Analyzes basic concepts of the simondian theory as Individuation,

associated medium, transduction and metastable equilibrium relating them with aesthetic aspects and more specifically with the universe of art, from examples of occidental art history.

KEYWORDS: *aesthetic object, Simondon, art.*

O termo objeto estético tem sido usado para situar as diferenças entre os chamados objetos funcionais, artefatos indispensáveis no cotidiano de uma sociedade, e os objetos que nos convidam a experiência sensível, sem intenção obrigatória de cumprir com uma funcionalidade, cujo valor é derivado da apreciação e supera quaisquer valores funcionais que o mesmo possua. Essa valoração estética sempre foi motivo de questionamentos. Afinal, o que faz um objeto tornar-se um objeto estético?

Essa questão tem sido estudada pela estética, que apesar das sucessivas extensões do termo pode ser descrita como ramo da filosofia que se preocupa com as questões referentes ao belo sensível e ao fenômeno artístico. Diante da dificuldade em caracterizar toda a amplitude dos estudos estéticos, o filósofo italiano, Luigi Pareyson explica que o estudo da estética engloba

onde quer que a beleza se encontre, no mundo sensível ou no mundo inteligível, objeto de sensibilidade e também da inteligência, produto da arte ou da natureza; como quer que a arte se conceba, seja como arte em geral, de modo a compreender toda a técnica humana ou até a técnica da natureza, seja especificamente como arte bela". (PAREYSON, 1997, p. 2)

A estética tem sido alvo de debates filosóficos que remontam a Platão, passando por filósofos com Immanuel Kant, Hegel, Dufrenne e tantos outros. Um desses filósofos é o francês Gilbert Simondon, que lança luz sobre questões estéticas, muito embora não sejam o alvo principal de seus estudos e reflexões. Apesar de Simondon argumentar diversas vezes que o objeto estético não seja necessariamente uma obra humana, nem especificamente uma obra de arte, fica claro em seu texto o destaque para o universo da obra de arte enquanto objeto estético, embora este não seja o único. Dialogando com este pensamento, os estudos

clássicos da estética ao definirem arte criaram uma separação entre esta primeira e os chamados objetos estéticos. Por exemplo, Mikel Dufrenne na obra intitulada *Estética e filosofia* (1998), em uma perspectiva fenomenológica, afirma que o objeto estético ultrapassa os limites da obra de arte, em um campo mais amplo, pois engloba também o mundo natural. A obra de arte seria, portanto, uma parte restrita do campo maior constituído pelos objetos estéticos. Reconhecendo que o objeto estético não se limita a obra de arte, mas tendo em vista que a obra de arte assume um papel de destaque no escopo dos objetos estéticos, neste trabalho muitas vezes obras de arte serão citadas para exemplificar as questões estéticas de uma forma geral.

No livro *Imaginación e Invención*¹ (2013), Simondon estabelece relações entre o pensamento técnico e o pensamento estético. Segundo ele, originalmente havia o pensamento mágico, primitivo, que unifica de forma indistinta a realidade humana e a realidade do mundo objetivo, em uma relação de totalidade, quando os seres humanos atuam diretamente sobre o mundo e recebem influência direta dele, através de uma rede de pontos chave ou privilegiados que concentram poder ou a força de uma região. Esse pensamento mágico sofre um processo de defasagem e divide-se em outras duas formas de mediação entre homem e mundo: uma objetiva, o pensamento técnico e a outra subjetiva, o pensamento religioso.

Em busca da ontogênese do pensamento Simondon lança mão da teoria gestáltica de figura e fundo e a adapta para a compreensão do desenvolvimento do pensamento humano. O pensamento mágico equivale a relação figura/fundo, onde as relações entre homem e natureza são complementares, e se dão na interseção do fundo (a totalidade) com a figura, através de pontos chave que “dirigem a relação homem mundo de maneira reversível, porque o mundo influi sobre o homem tanto quanto o homem influi sobre o mundo viabilizam o intercâmbio entre o humano e o mundo”. (2013, p.183) Justamente no intervalo entre o pensamento técnico e o pensamento religioso encontra-se o pensamento

estético. Segundo Simondon, este pensamento é reflexo do desejo humano de retorno ao pensamento mágico, promovendo uma espécie de “ecumenismo do pensamento” (2013, p. 199). O pensamento estético, por sua vez, estabelece uma outra dimensão na realidade humana, a realidade estética, ou seja “uma nova mediação entre o humano e o mundo, mundo intermediário entre o homem e o mundo” (2013, p.200). Desta forma, o pensamento estético une a um só tempo os elementos de destaque de uma sociedade com suas forças de sustentação em busca de viabilizar um ponto de equilíbrio entre as realidades religiosa e técnica.

Nesse sentido Cecília Salles (2013) afirma que um projeto de criação artístico está sempre ligado a princípios éticos (pensamento religioso), ou seja, os valores e visões sobre o mundo do artista. “Pode-se falar de um projeto ético caminhando lado a lado com o grande propósito estético do artista”. (2013, p. 46). Concomitantemente ao pensamento religioso, o projeto estético necessita do pensamento técnico, pois cada projeto estético já traz em si o meio de expressão no qual irá se materializar.

Esse caráter indefinido, sem bordas delimitadoras, fluido, possibilita que a arte, enquanto expressão do pensamento estético, transite entre todas as formas de pensamento, estabelecendo relações de proximidade entre eles como a forma de pensamento que agrega todas as demais em sua busca da perfeição, como que as tecendo em uma rede.

Sendo assim, embora o processo de defasagem do pensamento tenha resultado em pensamentos distintos, segundo a afirmação de Simondon o ser humano demonstra uma constante busca pela totalidade existente no pensamento mágico, uma espécie de busca pela perfeição que ele denominou de *impressão estética*.

A impressão estética implica sentimento de perfeição completa em um ato, perfeição que lhe dá objetivamente um resplendor e uma autoridade pela qual se converte em um ponto de destaque da

realidade vivida, uma exposição da realidade experimentada. (SIMONDON, 2013, p. 198).

Essa busca pelo sentimento de perfeição, é a impressão estética, que só é completa, ou existe de fato, quando une o pensamento religioso ao pensamento técnico, em um retorno ao pensamento mágico, ou seja, une o sagrado e o profano. Considerando que todos os indivíduos tenham uma realidade preindividual² e que o pensamento mágico seria um componente desta realidade, podemos afirmar que todos os indivíduos possuem em si mesmos uma busca pela perfeição, ou uma impressão estética inerente.

Portanto, é no interior desta realidade estética que se observa o objeto estético, que também possui a qualidade de agregar valores objetivos e subjetivos a uma só vez. A sustentação do objeto estético está na realidade em que se encontra. O objeto estético não se limita a copiar a realidade ou o mundo, mas a prolongá-lo como se fossem “pontos chave”, ou pontos de destaque ou, ainda, de exceção dentro da realidade dada. Não se trata de uma realidade separada do espaço e do tempo. “É a inserção que define o objeto estético” (Simondon, 2013, p. 201) Isto significa que na visão simondiana o objeto estético não é delimitado de forma arbitrária e nem se limita a fazer uma cópia da realidade posta, ou do mundo, antes ele precisa estar inserido de tal forma nesta realidade a ponto de prolongá-la, precisa produzir sentidos na realidade na qual se inseriu.

Deste modo, pode-se dizer que o objeto estético não é um objeto propriamente dito, mas em vez disso é uma prolongação do mundo natural ou do mundo humano que permanece inserido na realidade que lhe sustenta... não está colocado arbitrariamente no mundo; representa o mundo e localiza suas forças, suas qualidades de fundo, como o mediador religioso; se mantém em um estado intermediário entre a objetividade e a subjetividade puras. (SIMONDON, 2013, p. 205)

A base de existência do objeto estético é portanto a (des)materialização da busca pela perfeição. A busca em si mesma seria a impressão estética enquanto que a manifestação física desta busca é classificada como *expressão estética*. A partir deste

princípio tem-se outra característica do objeto estético: a *capacidade mediadora* entre o saber e o fazer. Ele carrega em si um poder de ação associado a um conhecimento, inclusive das técnicas dos materiais. Portanto orbita entre o mundo das ideias e das ações, do abstrato e do concreto. Nesse sentido, Robert Sennett em seu livro *O artífice* (2009) defende a tese de que existe um relação direta entre o pensamento e a ação criativa, representada pela mão, e que em caso de separação desses elementos haverá prejuízos e comprometimento da compreensão e da expressão em uma demonstração da necessidade de imbricação entre pensamento (saber) e a ação (fazer).

Porém essa relação entre o saber e o fazer não acontece de forma isolada, pois é desenvolvida por um indivíduo em seu meio associado, ou em uma determinada realidade que age direta e substancialmente no processo de expressão estética e tem uma função fundamental de quais objetos serão considerados estéticos em um dado local e tempo.

O PAPEL DA CULTURA E DO ESPECTADOR NA DELIMITAÇÃO DO OBJETO ESTÉTICO.

Segundo Dufrenne a obra de arte só se torna objeto estético através da percepção estética, como se estivesse em estado latente. Neste ponto observamos que Dufrenne avança sobre os estudos de Simondon e acrescenta um outro elemento determinante para a definição do objeto artístico: o espectador. Segundo ele, é a percepção desvelada pela percepção de um observador que tira a obra de arte do seu estado de latência e o desvela enquanto objeto estético. Enquanto este acoplamento (obra/espectador) não é realizado, a obra de arte pode passar despercebida enquanto tal, “ao passo que o objeto estético é a obra de arte que recebe a atenção devida e merecida enquanto obra de arte, a qual se realiza na consciência... do espectador” (Werle, 2015, p. 459). Ela não nasce objeto estético e pode nunca ser reconhecida como tal, é o processo de

individualização presente na relação entre um indivíduo, a obra, sua cultura e sua percepção estética que será o responsável por lhe atribuir a designação de objeto estético.

“Isto significa, em primeiro lugar, que o objeto estético só se realiza na percepção, uma percepção que esteja atenta a lhe fazer justiça: diante do beócio que só lhe concede um olhar indiferente, a obra de arte ainda não existe como objeto estético. O espectador não é somente testemunha que consagra a obra, ele é, à sua maneira, o executante que a realiza” (DUFRENNE, 1998, p. 82).

Portanto, a obra de arte é elevada a categoria de objeto estético pela experiência estética. Não se trata de usar o belo como critério, pois na contemporaneidade não cabe fixar categorias universalizantes, uma vez que os conceitos são fluidos e mutáveis. Sendo assim, uma obra de arte merece se transformar em objeto estético pela sua capacidade de produzir sentidos. É a experiência estética. Está na relação entre o humano e a obra o fator elucidativo do objeto estético.

Segundo Bakhtin (1990), o objeto estético é o resultado de um conjunto de relações axiológicas que se materializa no artefato. A história e a cultura são elementos que enraízam, dão sentidos e valores ao objeto estético. A qualidade estética de um objeto não está no objeto em si mesmo, nem está separado do mundo natural ou humano, mas habita a relação deste objeto com o mundo ou com o humano. Portanto o objeto estético é sempre um *objeto relacional*. Diferentemente da realidade religiosa e da realidade técnica, a realidade estética não está separada do mundo, nem do homem. Simondon afirma que o processo de vir a ser de cada indivíduo nunca ocorre de forma isolada, mas em um meio associado.

Podemos constatar esse processo no caso específico da obra de arte tecnológica. As tecnologias estão postas com suas técnicas, memória e dinamismo peculiares e justamente por se debruçar sobre essas qualidades técnicas, acoplando-se a elas é que o artista de forma individual ou coletiva, vislumbra

outras formas de uso do objeto técnico. A pintura ao longo da história sempre foi a representação pictórica sobre um plano material bidimensional, mas os agenciamentos entre o pintor e a tecnologia das redes de informação, lhe proporcionaram o ato inventivo de desmaterializá-la na web. Convém destacar que esse ato criativo, não aconteceu por ação individualizada de um único artista, mas é consequência de uma história.

Desta forma, a criação de um objeto estético não é o resultado das subjetividades individuais, mas dos agenciamentos entre o indivíduo e seu meio associado. Isto explica em parte, porque as inovações na criação estética no decorrer da história, estiveram sempre acompanhadas do meio cultural e do meio tecnológico.

Nessa busca de delimitação estética de um objeto, cabe destacar a função da cultura. Mais do que definir o que é estético em uma dada realidade, a cultura assume um papel regulador de delimitar o que não é estético.

Esta compreensão da cultura como limitadora da expressão estética, é claramente perceptível no reconhecimento do Impressionismo, enquanto estilo artístico. Apesar das mudanças no campo da arte proporcionadas pelo realismo e romantismo, as linhas demarcatórias do campo da arte continuavam tenazes. Por esta razão as pinturas de Edouard Manet e Claude Monet, que “abandonaram sombras suaves em favor de contraste fortes e duros” (Gombrich, 1998, p. 514) com pinceladas rápidas e sem grande preocupação com o acabamento, “cuidando menos dos detalhes e mais do efeito geral produzido pelo todo (p. 519), durante algum tempo, cerca de 30 anos, não se constituíam um objeto estético, pois embora fossem obras de arte não tinham seus valores estéticos reconhecidas pela sociedade, uma vez que não se enquadravam nas linhas culturais demarcatórias deste território. Eram obras de arte, mas não constituíam-se objetos estéticos.

Desta forma, em 1868, as obras destes e de outros artistas foram rejeitadas enquanto objetos estéticos e conseqüentemente rejeitadas pelos organizadores da exposição oficial do governo francês restringindo-se a exibição no Salão dos Recusados³. O descaso e desprezo com as obras que fugiam ao padrão estético vigente e estabelecido foi vista na reação do público, que segundo o historiador da arte, Ernest Gombrich, “afluiu principalmente para rir dos pobres e desiludidos principiantes que se haviam recusado a aceitar o veredito dos seus superiores” (1998, p. 514). A crítica de arte não satisfeita com a exclusão das obras dos Salão oficial, na ironia do crítico de arte Louis Leroy com a obra de Manet *Impressões o nascer do sol* de Manet, nomeando o termo impressionistas, em uma insinuação de que não se tratava de pinturas, mas de impressões de pintura. Desta forma foi batizado o movimento, que “algum tempo depois o próprio grupo de amigos aceitou o nome de Impressionistas e como tal passaram a ser reconhecidos até hoje”. (GOMBRICH, 1998, p. 519)

Esse recorte histórico, reforça a ideia de que o objeto estético não é autosubsistente. A reflexão sobre essas questões abala os alicerces dessa teoria da arte. Sobre isso Duchamp já afirmava que

O ato criador toma outro aspecto quando o espectador experimenta o fenômeno da transmutação; pela transformação da matéria inerte numa obra de arte, uma transsubstanciada real processou-se, e o papel do público é o de determinar qual o peso da obra de arte na balança estética.

Resumindo, o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade dá o seu veredicto final e, às vezes, reabilita artistas esquecidos. (Duchamp, 1986, p.74)

As obras de arte impressionistas estavam disponíveis à sociedade, mas, graças às imposições culturais para o gosto estético, não foram consideradas objetos estéticos. O público e a crítica não reconheceram o seu valor estético. Somente trinta anos após o episódio do salão dos Recusados, com as condições culturais propícias, foi que as obras impressionistas tiveram o seu reconhecimento de seus valores estéticos, ou seja o trabalho anteriormente considerado como borrões e esboços de

pinturas foi alçado a condição de objeto estético somente após o reconhecimento social. Desta forma, não foi a obra em si, mas o espectador em sua relação com a obra, com a mediação da cultura quem determinou o caráter estético das obras.

Não podemos desconsiderar a afirmação de Simondon sobre o papel limitador da cultura sobre o ato de criação estética, porém esta é uma relação ambígua, pois ao mesmo tempo que limita, a cultura também é ao mesmo tempo o meio que permite o desenvolvimento de novos objetos estéticos. Esses deslocamentos do objeto artístico são mais um reflexo de sua natureza relacional.

A emancipação da sociedade e da vida econômica dos dogmas eclesiásticos, entre outros fatores possibilitaram que a partir do século XIV, na Europa, a arte desenvolvesse com liberdade uma visão naturalista, de apreensão da realidade imediata (HAUSER, 1998) estabelecendo novos paradigmas no campo da arte. Por outro lado, a fim de atender aos interesses de manutenção do status da classe social que a patrocinava, a inicial liberdade artística transformou-se em uma auto clausura à medida que o Renascimento determinou e delimitou o objeto artístico, tornando o campo da arte algo sólido, estabelecendo um regime de visibilidade definido e hermético.

Nesse período, os critérios para a designação de um objeto enquanto obra de arte eram claros e inquestionáveis: para um objeto ser considerado uma obra de arte, deveria ser exclusivamente uma pintura, escultura, gravura, desenho ou elemento da arquitetura, versando sobre os temas pré escolhidos como, religião, retratos, natureza ou mitologia. O que estivesse para além disso, seria desconsiderado enquanto objeto artístico.

Para o Renascimento a arte deveria representar da forma mais fiel possível a realidade e quanto maior a capacidade de materializar formas e expressões, maior a genialidade artística. Esse conceito de arte ainda ecoa fortemente na sociedade.

Posteriormente, com o Academicismo ou Neoclassicismo o apego aos cânones clássicos restringiram ainda mais o campo da arte, uma vez que mesmo na pintura, escultura ou arquitetura, qualquer fuga aos modelos pré-estabelecidos, significaria exclusão da categoria artística.

O mesmo aconteceu com o Impressionismo, anteriormente mencionado. Apesar da recusa inicial em reconhecê-lo como objeto estético, artistas como Manet e Monet tiveram a audácia de questionar os padrões estabelecidos graças à situação cultural em que viviam. Nesta questão historiadores como Ernest Gombrich (1998) atribuem parte da mudança ao advento da fotografia, que passa a substituir a pintura no registro do mundo real. Com isso, os pintores sentiram-se desobrigados a realizar pinturas como cópia do real, possibilitando entre outros fatores o desenvolvimento da estética impressionista, que de forma definitiva e irrevogável rompeu com os cânones clássicos da pintura. Desta forma a fotografia inaugura um “movimento gradativo e contínuo de desconstrução dos princípios da visualidade válidos desde o renascimento” (Santaella, 2003, p. 153). Sendo assim, espectador, cultura e história embora elementos importantes não definem por si mesmos um objeto estético. Pois ele tem em si mesmo um potencial a que Simondon designara por *tecnicidade*.

Faz-se necessário destacar a importância da tecnicidade para a criação estética. A tecnicidade pode ser definida como a propriedade da matéria, suas características estruturantes. Nesse processo é fundamental a tecnicidade do objeto ou matéria, pois os agenciamentos ocorrerão dentro das possibilidades da tecnicidade da matéria.

Resulta que todo ato de invenção deixa de ser algo abstrato, operação intelectual do homem ou formatação da matéria pelo espírito/forma, para ser inserido em um regime de virtualidades da própria matéria, entendido como o que há de mais concreto, e como relação de agenciamento, acoplamento ou composição entre duas formas.” (ESCÓSSIA, 2012, p. 20)

Compreender a tecnicidade, a virtualidade do objeto é fundamental para pensar novos usos para ele. “Por isso a necessidade de experimentá-los, conhecê-los intimamente e de promover ligações, sínteses entre eles. É aí que se revela o insuspeitado típico do ato inventivo” (Laterce, 2012, p. 82) Essa atenção sobre as virtualidades do objeto, permitirá aos humanos perceber neles sua potência, sua capacidade de devir.

Cabe destacar que neste sistema de agenciamentos e individuação, a cultura muitas vezes limita a exploração das tecnicidades. Por exemplo, as poéticas digitais tiveram as condições necessárias para o seu desenvolvimento na contemporaneidade, graças ao contexto cultural proporcionado pelas tecnologias digitais. Pois com o início na modernidade e da condição pós moderna, muitas barreiras foram rompidas, uma vez que as fronteiras disciplinares, instituições tradicionais e as relações humanas com o espaço e o tempo foram expandidos, transformados ou destruídos. Dessa forma, alguns "obstáculos" ao desenvolvimento das virtualidades do objeto técnico foram removidos, libertando as possibilidades de criação estética antes aprisionadas pelo contexto sócio cultural, favorecendo a constante reconfiguração da obra de arte.

AS NOVAS CONFIGURAÇÕES NO CAMPO DA ARTE E A METAESTABILIDADE

Para explicar o sistema metaestável, que mediatiza a individuação, Simondon usa como ilustração, o processo de cristalização. O grau de supersaturação é uma das mais importantes variáveis para a formação cristalina. Em ambiente aquoso supersaturado, ocorre uma disputa entre as taxas de nucleação e de crescimento dos cristais, em uma zona metaestável. Como consequência desse tensionamento, a matéria se reordena, se reparte em novas estruturas, gerando uma reestruturação do sistema, em um processo que continua ocorrendo até a formação concreta, total do cristal. “é o regime energético do sistema metaestável que conduz à cristalização e a delimita, mas a forma dos cristais exprime certos caracteres... da espécie química constituinte.” (Simondon, 1989, p. 26)

O ser físico resolve suas tensões, considerando aspectos exteriores e interiores, por outro lado o ser vivo resolve suas tensões em seu próprio interior. Simondon utiliza o termo defasagem para a essas tensões, mas afirma que o próprio ser resolve essas defasagens em seu interior. A resolução dessas tensões é a metaestabilidade. Desta forma, a zona metaestável é o campo de ação das tensões que formarão novas estruturas, que por sua vez, vivenciarão novas tensões, se defasarão novamente em relação a si mesmas, e mais uma vez se tensionarão e se reestruturarão em um novo estado de equilíbrio metaestável. Esse processo no ser vivo é infinito. O processo de individuação é permanente. A realidade presente do indivíduo é relativa. Esse processo de individuação foi bem expresso por Sálvio Laterce, quando afirma que

Vamos nos reconstruindo na medida em que nos relacionamos. O acúmulo das nossas vivências acrescenta camadas de indivíduos e não perdemos nada do passado. Sujeitos variados virtuais habitam cada um de nós e estes se manifestam em diferentes circunstâncias, enquanto continuamos produzindo outros nas novas relações que estabelecemos.” (Laterce, 2012, p. 80)

Portanto, uma condição necessária para o processo de individuação é o tensionamento de forças que atravessam o indivíduo. Essas forças podem ser de ordem biológica, social, maquínica, que ao engendram-se com o indivíduo e o meio resultarão em uma nova realidade.

Esse processo é decorrente dos agenciamentos sociais e da relação entre o indivíduo e seu meio associado. Entretanto, a individuação não ocorre apenas na dimensão humana, pois Simondon utiliza o mesmo termo para os objetos técnicos. Da mesma forma é perfeitamente possível que humanos e máquinas agenciem-se de forma mútua, pois ao nos “individuarmos, atualizamos uma potência virtual com as máquinas, que então também atualizam virtualidades” (LAYMERT, 2012). Além disso, ao processo de busca de equilíbrio metaestável também ocorre com os objetos estéticos.

Desde as pinturas rupestres até a arte moderna, a obra de arte se reinventou diversas vezes em um processo contínuo de defasagem e reestruturação em um equilíbrio metaestável. Por exemplo, a facilidade de acesso e uso das tecnologias da comunicação: fotografia, filme, som com o uso do cassete, e o vídeo, com o surgimento das primeiras câmeras padronizadas individuais (ARCHER, 2001), contribuíram para um campo de tensionamento no campo da arte que acabou por dar uma nova configuração ao objeto artístico,

O surgimento de tecnologias como a televisão e o vídeo, viabilizaram que artistas da metade do século XX, como Nam June Paik, o grupo Fluxus, passassem a utilizar essas tecnologias para a criação artística. Inicialmente a tecnologia foi suporte e ao mesmo tempo o conteúdo (o meio e a mensagem), pois os artistas, ao mesmo tempo em que utilizavam as possibilidades criativas dessas tecnologias, as utilizavam para questionar e criticar o papel desempenhado por essas mídias na sociedade. Por exemplo, a opção criativa do Grupo Fluxus foi de usar a tecnologia deslocada de seu contexto, em uma estética “povera” com o objetivo de satirizar a postura sociedade industrial. Eles usaram a tecnologia para criticar a tecnologia e seus desdobramentos.

A partir de então será impossível classificar a arte como "pintura" ou "escultura". As anteriores concepções de individualismo e vanguarda são continuamente implodidas, cedendo lugar a novas orientações artísticas que buscam aliar a arte à realidade cotidiana e romper as fronteiras entre as diversas linguagens artísticas, questionando as classificações tradicionais e a própria definição de arte. Neste período a arte assumiu muitas formas e denominações: Conceitual, Arte Povera, Processo, Anti forma, Land, Ambiental, Body e Performance.

Com essa ruptura no campo da arte os artistas, em especial dadaístas e futuristas, buscaram ampliar seus processos de criação estética através da tecnologia. Desta forma o campo da arte foi ampliado e suas fronteiras borradas, em especial as fronteiras entre arte e ciência e arte e tecnologias da informação e comunicação,.

Desta forma, o afrouxamento das categorias e dismantelamento das fronteiras, e a transformação nas relações espaço-tempo, resultou em um período que a própria noção de arte e está em contínuo questionamento. Além disso, conceitos importantes para o mundo artístico como originalidade e inovação tornaram-se obsoletos. Nessa nova configuração o objeto artístico, torna-se um objeto híbrido, unindo varias linguagens artísticas, e os mais variados campos de conhecimento em uma criação estética interdisciplinar.

OBJETO ESTÉTICO E TRANSDUÇÃO

Ainda buscando aumentar nossa compreensão do objeto estético, podemos enfatizar seu caráter de *transdução*. Simondon se apropria do termo da física usa este termo para designar a capacidade de propagação em um meio diferente de forma gradual . Usando novamente a arte como sinônimo para objeto estético, Simondon apresenta a arte como o elemento agregador que avança sobre as fronteiras e que transita entre os diversos modos de pensamento tecendo uma rede de pensamento.

A intenção estética, é o que dentro desta medida, estabelece uma relação horizontal entre os diversos modos de pensamento...a intenção estética oculta é um poder transdutivo que leva de um domínio a outro; é a exigência do transbordar e da passagem pelos limites impostos; é o contrario do sentido de propriedade, do limite e da essência contida no limite de uma definição... A intenção estética já possui em si mesma a exigência da totalidade, a busca por uma realidade de conjunto. (SIMONDON, 2013, p. 216)

O caráter transdutivo do objeto estético também é claramente percebido na sua capacidade de extrapolar a dimensão tempo X espaço em duas formas. Primeiro porque o objeto estético não se constrói simplesmente a partir de uma realidade dada, mas é fruto de um acúmulo de conhecimento ao longo do tempo. “uma obra [estética] não pode viver nos séculos futuros se não se nutriu dos séculos passados” (Sales, 2013 p. 49). Desta forma a criação de um objeto estético se desenvolve a partir das referências deixadas por outros objetos, dando a criação estética um caráter coletivo, resultado da criação desenvolvida ao longo do tempo.

Em 500 a.C, o filósofo chinês Mo-Ti, descreveu a formação de uma imagem invertida quando raios de luz atravessaram um orifício em um quarto escuro. Posteriormente na Grécia antiga, Platão fez menção desse processo em sua obra A República, escrita entre 380-370 a.C, quando descreve a sua estadia em uma caverna e percebe que parte da imagem exterior estava projetada em umas das paredes, em posição invertida. Ele observou também a existência de uma pequena fenda que permitia a passagem de luz na parede oposta à imagem projetada. Posteriormente, Aristóteles também compreendeu o princípio da fotografia ao observar no chão a imagem de um eclipse solar projetado através de pequenos orifícios nas folhas de uma árvore. No entanto foi apenas no século XV que Leonardo da Vinci fez o primeiro registro com detalhes sobre o funcionamento de uma câmera escura e comprovou cientificamente a ideia de Platão. Paralelo a esse fato, o também italiano Daniel Barbaro passou a recomendar o uso da câmera escura para o desenho e pintura.

Na tentativa de melhorar a imagem projetada, recorreu-se aos conhecimentos físicos e o milanês Girolamo Cardano, sugeriu o uso de uma lente biconvexa junto ao orifício no ano de 1550. Dessa maneira seria possível aumentar ou diminuir o orifício a fim de obter uma imagem com maior nitidez. A partir de então, novos conhecimentos foram contribuindo para o desenvolvimento da caixa escura, como a descoberta acidental do professor alemão Johann Heinrich Schulze, que

percebeu que o nitrato de prata quando entra em contato com a luz solar escurece materiais, fornecendo outra base tecnológica para o desenvolvimento da fotografia.

Desde então, a técnica de captação de imagens foi sendo continuamente aperfeiçoada. O quarto escuro se transformou em pesadas caixas, que com o passar dos anos foram diminuindo em tamanho e peso. Além disso, as imagens captadas antes materializadas por desenhos e pinturas, passaram a ser impressas inicialmente em folhas de metal e posteriormente em papel. Hoje vivemos o momento da desmaterialização das imagens, com as câmeras digitais, que arquivam digitalmente as imagens captadas, tornando cada vez mais raro o processo de impressão das mesmas.

Portanto, a fotografia foi inventada em um contínuo processo de individuação, que ultrapassou o tempo e o espaço, chegando ao ponto de não haver um nome a quem caiba o título de inventor da fotografia. Foi um processo gradual de propagação do conhecimento humano, e de exploração da tecnicidade da matéria tensionados por um dado meio associado. Além de gradual, esse também é um processo contínuo que será testemunhado pelas próximas gerações

Além disso, conforme afirma Bakhtin “as grandes descobertas do gênio humano só são possíveis em condições determinadas, mas elas nunca se extinguem nem se desvalorizam juntamente com as épocas que as geraram” (Bakhtin 1981, p. 29, apud Salles 2013, p. 45). Portanto, à medida que um objeto estético eterniza uma realidade própria de um tempo, ele também possibilita que gerações futuras construam diferentes sentidos quando em contato com o mesmo objeto estético. Nesse ponto precisamos compreender que o processo de criação do objeto estético depende de um outro elemento: o espectador, que dialoga com o objeto e com seu criador, em uma relação de interdependência. Reforçando o papel

fundamental do espectador não apenas como aquele que de fato nomeia uma obra artística como objeto estética, mas também como um dos elementos no processo de criação estética.

Desta forma compreende-se o objeto estético não enquanto produto final, mas como processo, tanto no âmbito da criação materializada, como da produção de sentidos. Pois se pensarmos no caráter transdutivo conforme enfatizado por Simondon, compreenderemos que a obra de arte nunca estará de fato acabada, uma vez que sua produção de sentidos será sempre alterada de acordo com o espectador da obra. A visão do espectador diante de uma obra nos anos 1900, será diferente do espectador da mesma obra no ano de 2016, ainda que vivam na mesma região geográfica. Desta forma o objeto estético, que em sua essência “é contrária ao espírito de propriedade” (p. 216), não se limita a propriedade, ou aos pensamentos, de seu criador, pois permite-se a atribuição de novos sentidos, de acordo com a realidade vivida por seus espectadores. Desta forma a obra nunca está de fato finalizada, está em contínuo processo de produção de novos sentidos e tecendo novas redes entre as diversas formas de pensamento, em um processo contínuo de individuação da obra.

REFERÊNCIAS

- ARCHR, M. Arte contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2001.
- BAKHTIN, M. Questões de literatura e estética. São Paulo: Hucitec, 1990.
- DUCHAMP, M. O Ato Criador. In: BATTCKOCK, G. A Nova Arte. São Paulo. Perspectiva: 2004.
- DUFRENNE, M. . Estética e filosofia. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- ESCÓSSIA, L. DA. Individuação e informação em Gilbert Simondón. In: Informática na educação: teoria e prática. Vol 15, n.1 jan/jun, Porto Alegre 2012.
- GOMBRICH, E. A história da arte. Rio de Janeiro:LTC, 1998.
- HAUSER, A. História social da literatura e da arte. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LATERCE, S. R. Simondón e a invenção técnica. In: Informática na educação: teoria e prática. Vol 15, n.1 jan/jun, 2012.
- LAYMERT, G. Demasiadamente pós-humano. São Paulo, 2005. Entrevista realizada pelo grupo de pesquisa "Conhecimento, Tecnologia e Mercado". Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002005000200009#nt. Acesso em: 23/09/2016
- MACHADO, A. Arte e mídia. São Paulo: Zahar, 2007, 3ed.
- PAREYSON, L. Os problemas da estética. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1997.
- SALLES, Cecilia Almeida. Gesto Inacabado: processo de criação artística. 6a ed. São Paulo: Intermeios, 2013.
- SANTAELLA, L. Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.
- SENNETT, R. O artífice. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- SIMONDON., G. Imaginación e Invención. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- SIMONDON, G. El modo de existencia de los objetos técnicos. Buenos Aires: Prometeos Libros, 2010.
- SIMONDON, G. L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information. Grenoble: Millon, 2005.
- WERLE, M. A. Mikel Dufrenne: a fenomenologia da experiência estética. In: Sapere Aude v. 6 – n. 12, 2015 . Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/viewFile/11200/9068>. Acesso em: 13 de fevereiro de 2016

pós:

NOTAS

1 Tradução nossa: Imaginação e Invenção.

2 A realidade pré individual diz respeito a teoria da individuação. Segundo esta teoria o indivíduo nunca está pronto e acabado, mas está em constante processo de mudança, de devir.

3 O Salão dos Recusados foi criado para acalmar os ânimos após a divulgação da lista oficial dos trabalhos aceitos para integrar o Salão de Arte e visava abrigar as obras não selecionados para o Salão Oficial.

Artigo submetido em: 11 de Junho de 2017
Aceito para publicação em: 17 de Agosto de 2017