

Poética e tecnologia

Laurita Ricardo de Salles¹

Resumo

Obras de Arte e tecnologia, como as outras artes, criam modelos para fazer escolhas livres não respondendo a utilidade imediata (Argan), porém, muitas vezes, a partir de dispositivos tecnológicos criados para serem uteis. Como os artistas da área de Arte e tecnologia realizam esta invulgar operação? As obras de Arte e tecnologia operam a tecnologia para construir sua poética. Esta problemática leva à questão de como a criação poética aborda uma tecnologia. Segundo Vilén Flusser os dispositivos tecnológicos tem um programa e os artistas operariam um desvio em face a um programa tecnológico. Autores como Michel de Certeau e uma nova corrente relacionada ao Design consideram os programas dos objetos e dispositivos menos deterministas e mais abertos em relação a seus usos e à autonomia dos usuários. Os artistas, muitas vezes usuários de tecnologias, as utilizam segundo seus designios poéticos, podendo utilizar um programa tecnológico a seu favor ou modificando a percepção das *affordances* de dispositivos e programas tendo em vista seu projeto poético. Talvez a noção de função poética de Roman Jakobson (lembrada por Cleomar Rocha) possa ser aqui invocada e transposta para melhor compreender como arranjos determinados de dispositivos e ordens programa, neste caso, elementos signícos, adquirem um valor particular em função de uma experiência no sentido de Dewey transformando-se em uma linguagem.

Palavras-chave

Arte, tecnologia, poética, affordance, experiência

Poétique et technologie

Abstract/resumen/resumé

Les œuvres d'Art numérique, comme les autres arts, créent des modèles pour faire des choix libres qui ne répondent pas à l'utilité immédiate (Argan), mais souvent, à partir de dispositifs technologiques créés pour être utiles. Comment les artistes dans le domaine de l'art numérique effectuent-ils cette opération inhabituelle? Les œuvres d'art numérique exploitent la technologie pour construire leur poétique. Cette problématique conduit à la question de savoir comment la création poétique approche une technologie. Selon Vilén Flusser, les dispositifs technologiques ont un programme et

¹ Pós-doutoranda no Média Lab/Universidade Federal de Goiás e professora associada junto ao CLAV/Curso de Licenciatura em Artes Visuais/Deart/CCHLA/UFRN, lausalles@uol.com.br

les artistes opéreraient une déviation face à un programme technologique. Des auteurs comme Michel de Certeau et une nouvelle courant de recherche liée au Design considèrent les programmes d'objets et de dispositifs moins déterministes et plus ouverts quant à leurs usages et à l'autonomie des utilisateurs. Les artistes, souvent utilisateurs de technologies, les utilisent selon leurs conceptions poétiques, pouvant utiliser un programme technologique en leur faveur ou modifier la perception des affordances des appareils et des programmes en vue de leur conception poétique. Peut-être que la notion de fonction poétique de Roman Jakobson (indiqué par Cleomar Rocha) peut être invoquée et transposée ici pour mieux comprendre comment certains arrangements particuliers d'appareils et d'ordres de programmes, ici des éléments significatifs, acquièrent une valeur particulière en fonction d'une expérience dans le sens de Dewey devenant une langage.

Keywords/Palabras clave/Mots clefs

Art, technologie, poétique, affordance, expérience

As obras de Arte e tecnologia operam a tecnologia para construir sua poética. Afinal, boa parte dos artistas da área de Arte e tecnologia são usuários de aparelhos, dispositivos e programas produzidos em um regime pós-industrial, apropriando-se destes em articulações próprias vinculadas a suas próprias poéticas, em ambiências particulares.

Talvez objetos e dispositivos possibilitem uma zona complexa onde pode existir resistência e invenção de uso, contrariando a *affordance* inicialmente pensada para os mesmos. Trata-se da ação e simultaneamente reorganização dos objetos, aparelhos e dispositivos por parte do artista enquanto usuário de tecnologias tendo em vista a sua poética e de sua capacidade de criar e definir novos usos de forma inventiva.

Obras de Arte e tecnologia, como as outras artes, criam modelos para fazer escolhas livres não respondendo a utilidade imediata (Argan), porém, a partir de dispositivos tecnológicos criados para serem úteis. Como os artistas da área de Arte e tecnologia realizam esta invulgar operação?

Qual a relação efetiva de uso destes por parte dos artistas? Ou seja, como utilidade e programa transformam-se em poética?

Anotações iniciais

O pensamento de Vilém Flusser tem influenciado a estética dos novos meios no Brasil. Fundamentalmente suas reflexões sobre a caixa preta dos aparelhos tecnológicos e pós-industriais, em princípio sobre o aparelho fotográfico, porém expandidas para os aparelhos pós-industriais.

Resumidamente o autor diz que a sociedade pós-industrial é regida por aparelhos com programas inscritos "previamente por aqueles que as produziram" (FLUS-

MAIO
9-11
UFG/BR

SER:1985, p.15). Portanto, para ele, "um sistema assim tão complexo é jamais penetrado totalmente e pode chamar-se caixa preta". Quem a usa, no caso o fotógrafo, domina o *input* e o *output* da caixa... (FLUSSER: 1985, p.15). Porém, lembra o autor: "... "Quem vê *input* e *output* vê o canal e não o processo codificador que se passa no interior da caixa preta (FLUSSER: 1985, p.11). Portanto, aponta: "Toda crítica da imagem técnica deve visar o branqueamento dessa caixa". (FLUSSER: 1985, p. 11).

Arlindo Machado traz estas questões para a discussão do que denomina artemídia (MACHADO: 2004, p.2 a 14); em texto onde bem resume sua proposta diz que a mais bem sucedida Arte dessa área contrapõe-se ao programa inserido nas tecnologias que usa. Lembra que: "Em geral, aparelhos, instrumentos e máquinas semióticas não são projetados para a produção de arte" (MACHADO: 2004, p.2 e 3). Aponta, porém: "O que faz, portanto, um verdadeiro criador ... é subverter continuamente a função da máquina ou do programa de que ele se utiliza... no sentido contrário de sua produtividade programada" (MACHADO: 2004, p.5). Conclui: "A artemídia ... coloca o artista diante do desafio permanente de ...contrapor-se também ao determinismo tecnológico..." (MACHADO: 2004, p. 6).

Parte, pois, da noção de Flusser da caixa preta predeterminada, dotada de programas previamente inscritos, reivindicando, então, como condição necessária para a possibilidade da boa Arte a realização de desvio deste programa, ou de contrapor-se a um assim compreendido determinismo tecnológico.

Atualmente configura-se uma corrente de pensamento espalhada em áreas diversas que questiona o determinismo tecnológico, inserindo-se em uma perspectiva ceriteuniana, portanto novas questões² apresentam-se. A abordagem de Certeau é bem resumida por Luce Giard na apresentação da *Invenção do Cotidiano*:

"Já se acha esboçada a sua "empreitada teórica": é preciso interessar-se não pelos produtos culturais oferecidos no mercado de bens, mas pelas operações de seus usuários; é mister ocupar-se com as maneiras diferentes de marcar socialmente o desvio operado num dado por uma prática". (CERTEAU:1998, p.13)

Observamos empiricamente que em algumas obras seminais da área de Arte e Tecnologia no Brasil, o uso que fazem de dispositivos por elas apropriadas é inventivo; outros usam, muitas vezes, o programa inscrito nos dispositivos não instaurando um programa diverso, mas estabelecendo estratégias para o programa inscrito no aparelho atuar a favor de uma articulação poética. Em outras, altera-se o uso segundo função não prevista pelo autor ou contrariando a *affordance* programada para o objeto ou dispositivo.

Isso é muito esclarecedor sobre estas questões:

“Aqui está um exemplo: uma tecnologia – seja lá qual for – resulta na maioria dos casos como tendo um número bastante grande de maneiras pelas quais essa tecnologia é ou pode ser usada e estas nunca são restritas ao que os designers pretendiam ou o que se pensava ser o resultado da tecnologia. Isso significa que qualquer tecnologia dada acabará por ter diferentes usos em diferentes contextos, a maioria dos quais nem sequer pode ser previsto. Penso que a minha versão da fenomenologia variacional tem uma vantagem, porque sei que isso vai acontecer. A questão é se podemos observar as possibilidades históricas e imaginativas de qualquer dada tecnologia particular em termos desse múltiplo conjunto de direções em uso”. (IHDE: 2003, p. 3)

Também Gibson diz que o mundo é percebido não apenas nos termos das formas e das relações espaciais mas também em termos das possibilidades dos objetos para a ação (*affordances*), ou seja, a percepção orienta a ação. Diz ele ainda que:

“Um importante fato sobre *affordances* do ambiente é que elas são em um certo sentido, objetivas, reais e físicas, diversas de valores e significados, os quais são supostos como subjetivos, fenomênicos e mentais. Mas atualmente, uma *affordance* não é nem uma propriedade objetiva nem subjetiva, ou é ambos, se preferem. Uma *affordance* atravessa a dicotomia subjetivo e objetivo – e nos ajuda a entender sua inadequação. É igualmente um fato do ambiente e um fato do comportamento. É física e psíquica, e nenhuma. Uma *affordance* aponta ambas as direções a do ambiente e a do observador”. (GIBSON: 1979, p. 129)

O autor diz, ainda, que: “*affordances* são propriedades referenciadas no observador. Não são nem físicas, nem fenomênicas” (GIBSON: 1979, p. 143). Pensamos que esta propriedade, entre outras, é que permite que um artista possa descobrir e alterar uma *affordance* usualmente vinculada ou planejada para um objeto e dispositivo.

Lembramos, porém, que desvios da *affordance* ou de uso de objetos acontecem em várias situações na Arte em geral e não apenas na Arte e tecnologia. Basta lembrar do mictório e da roda de bicicleta de Duchamp. Também a pergunta que suscita tal ação é a mesma. O que motiva isto? Parece-me que o que articula esta descoberta e invenção de novo uso é o imaginário relativo a um desígnio poético e sua articulação com a obra que, de alguma maneira, apresenta-se como um novo microambiente para ela no sentido de Gibson; talvez a poética articule, assim, uma nova possibilidade de *affordance* ao objeto ou dispositivo em questão.

Em outras palavras: é como se a poética e sua articulação específica colocasse o objeto ou dispositivo em um novo microcosmo ou microsistema e, assim, possibilitasse uma nova *affordance*. Estamos no início de uma pesquisa que se propõe a melhor compreender como isso ocorre.

Michel Certeau trata destas possibilidades de desvio de uso com interesse. Diz o autor:

“A presença e a circulação de uma representação(...), não indica de modo algum o que ela é para seu usuário. É ainda necessário analisar a sua manipulação pelos praticantes que não a fabricam. Só então é que se pode criar a diferença ou a semelhança entre a produção da imagem e a produção secundária que se esconde nos processos de sua utilização. ... A nossa pesquisa se situa nessa diferença ou nesse distanciamento. Podemos ter como baliza teórica a construção de frases próprias com um vocabulário e sintaxe recebidos”. (CERTEAU: 1998, p. 40)

E, ainda:

“Essas “maneiras de fazer” constituem as mil práticas pelas quais os usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas de produção sócio-cultural. ...Esses modos e essas astúcias de consumidores compõem, no limite, a rede de uma antidisciplina que é o tema deste livro”. (CERTEAU: 1998, p. 41,42)

Convém ressaltar o paralelo que faz Certeau da prática com a noção de arte oriunda do fazer: “Essa prática coloca em jogo... uma maneira de pensar investida numa maneira de agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar, invocando a *arte* ou maneira de fazer”. (CERTEAU: 1998, p. 42)

Se Certeau invoca os usuários como sujeitos, é fundamental, ainda, a contribuição de Gibson para o entendimento dos objetos em suas relações com usuários como dotados de possibilidades abertas para a ação destes. Rafael da Silva Malhão³ aponta a impossibilidade de uma concepção determinista dos objetos e seus usos, invocando e citando Gibson e Kasper⁴:

“...Gibson, pelo seu conceito de *affordance*, ... suspende de saída qualquer uso predeterminado dos objetos. O uso, a função, é definido segundo o modo de relação que os elementos do ambiente propiciam. A função é um fator relacional que pode ser redefinida a cada novo arranjo do ambiente em que o objeto for introduzido, assim evidenciando possibilidades até então despercebidas (GIBSON, 1986). De tal forma que nos leva a uma concepção diferente de design, como salienta Kasper: “O design pode ser pensado, em vez disso, como criação de possibilidades de uso (KASPER, 2009: p.22)”. (MALHÃO: 2015, p.19)

Poética

Alistamos a seguir breve desdobramento histórico da noção de poética moderna, tendo as considerações de Wilson da Silva Gomes⁵(UFBA/Universidade Federal da Bahia) como eixo de boa parte delas, brevemente resumidas mais abaixo.

Tomamos uma posição provisória sobre o que seria uma poética: a noção de poética modernamente e contemporaneamente tem sido abordada por sua vinculação com a ação: “Arte não é discurso, é ato” diz Iclea Cattani “(CATTANI: 2002, pág. 37), corroborando Paul Valery: “A obra do espírito só existe como ato” (VALERY: 2007, p. 185); a poética, pois, “pode ser considerada como tudo que constitui a obra em si mesma, a partir de seu momento de instauração “(CATTANI: 2007, pág. 13). Lembra Valery, corroborando Argan: “Do grego Poiéin – fazer – que implica em uma obra de espírito feita para seu próprio uso, empregando todos os meios físicos que lhe possam interessar”. (VALERY: 2007, p. 180, 181)

A Arte proporciona experiências significativas segundo Dewey. Há que ser uma experiência diferenciada:

“... temos uma experiência singular quando o material vivenciado faz o percurso até sua consecução. Então, e só então, ela é integrada e demarcada no fluxo geral da experiência proveniente de outras experiências. Conclui-se uma obra de modo satisfatório...escrever um livro ... conclui-se de tal modo que seu encerramento é uma consumação, e não uma cessação. Essa experiência é um todo e carrega em si seu caráter individualizador e sua autossuficiência. Trata-se de uma experiência”. (DEWEY: 1994, p.109-110)

Esta experiência significativa deve ser uma experiência singular, constituindo uma unidade, segundo Dewey:

“A experiência singular tem uma unidade que lhe confere seu nome ... A existência dessa unidade é constituída por uma qualidade ímpar que perpassa a experiência inteira, a despeito da variação das partes que a compõem”. (DEWEY: 1994, p.111)

No caso da Arte e tecnologia, observamos a proposta de encantamento de Cleomar Rocha:

“Interessa neste artigo verificar ... como as interfaces agem no nível sensório-perceptivo, buscando o envolvimento do usuário, relacionando tais aspectos ao conceito de experiência definido por John Dewey. Ao fazê-lo, defende-se a ideia de que estes parâmetros se alinham com o conceito aristotélico de poética, enquanto estratégias de produção do encantamento. Em sendo assim,

as articulações sintáticas, de ordenamento dos elementos sógnicos, definem as estratégias computacionais de envolvimento do usuário, a própria poética aristotélica. Igualmente, estes ordenamentos sógnicos dizem de um modo específico de organização da mensagem, respondendo ao conceito de função poética, de Roman Jakobson”. (ROCHA: 2008 p.1138-9)

Wilson da Silva Gomes explica que no século XX “inicia-se um processo de restauração do espírito da poética clássica e de depuração das sedimentações limitadoras das poéticas prescritivas modernas” (GOMES:1996, p.2).

Ainda segundo Gomes, um movimento na área da retórica teve influência na concepção de poética. Afirma ele que, em 1958, C. Perelman provocou um movimento no âmbito das metodologias interpretativas ao propor a renovação dos estudos de retórica. Ele aponta que com algumas distâncias, esta concepção encontrou adeptos, entre eles, Todorov, Barthes etc. A nova retórica tornou-se, então, segundo Gomes, “uma disciplina respeitável e fecunda” que passou a ser aplicada a outros âmbitos da sociedade e sociabilidade contemporâneas. Afirma ele que:

“Perelman propôs a recriação da disciplina científica retórica, cujo objeto seria a atividade retórica, entendida esta última em seu sentido mais antigo como a arte de persuadir através da linguagem. Em suma, Perelman propunha uma “nova retórica”, uma disciplina que estudasse os meios e recursos pelos quais se geram a persuasão mediante o uso exclusivo da linguagem” (GOMES: 1996, p.2).

Frisa que não se pode afirmar que algo assim aconteceu com a poética, porém afirma ser verdade que desde o *Curso de Poética* de Valéry, em 1938, “alguma coisa transformou-se profundamente no seio dessa disciplina”. Aponta o autor: “A proposta de Valéry implica numa certa mudança de perspectiva no seio da poética moderna. Essa consiste em 1) “reestabelecer” o sentido mais primitivo do termo (e da disciplina); 2) aplicar as novas teses da hermenêutica do século XIX a esta disciplina renovada; 3) ampliar o seu objeto de forma a incluir as artes (em seu sentido restritivo, moderno) em geral”. Continua:

“Quanto ao primeiro ponto, tratava-se de pensar a poética num sentido não-moderno, isto é, clássico, referida ao sentido do verbo grego *poiein* (*poiein*), “fazer”, o agir que termina em alguma obra, que deixa para trás de si um resultado. Mas o *poiein* que interessa à poética sempre foi restrito ao agir que produz um tipo particular de obras, “esse gênero de obras que se convencionou chamar de obras do espírito. São aquelas que o espírito quer fazer para seu próprio uso, empregando para esse fim todos os meios físicos que possui

“. A este tipo de obras os gregos propriamente chamavam de poesia, assim como chamavam poética a ordem de considerações teóricas que o tinham como objeto de investigação.” (GOMES: 1996, p.2)

Lembra também que, para Valery, as “obras do espírito são justamente aqueles produtos da atividade humana que não podem ser apreendidos enquanto tais sem que haja uma peculiar cooperação do receptor (intérprete), cooperação tornada possível apenas porque há uma anterior conexão que liga o fruidor (intérprete) e a obra. A obra existe ao efetivar-se num espírito que o recebe, ao realizar-se nele. Realizar-se ou efetivar-se significa, afinal, despertar o encantamento a que se destina. (GOMES: 1996, p.2). A obra não é o produto, mas o ato que produz o encantamento, sendo a poética o modo de produção do encanto.

Continua Gomes sobre o que diz Valery: “ o produtor só produz arte quando ele funciona como o primeiro fruidor e/ou quando é capaz de antecipar a cooperação do consumidor, isto é, quando é capaz de prever os efeitos sobre ele. A obra, a rigor, é um conjunto de efeitos possíveis sobre um fruidor possível.” (GOMES: 1996, p.3). De forma muito resumida, a poética deixa de ser um conjunto de prescrições em relação a um cânone, para tornar-se estratégia que varia historicamente.

Gomes expõe o desdobramento da poética moderna a seguir:

“Se Valéry mesmo não conseguiu constituir uma poética, em um sentido novo, que fosse realmente relevante, o seu programa de intenções, todavia, produziu um grande efeito no âmbito das disciplinas da expressão e da interpretação. Particularmente na Linguística, com Jakobson e Todorov, e na Estética, com Pareyson e Eco. No que se refere a Jakobson e Todorov, não obstante a reconhecida contribuição de ambos - sobretudo do segundo - ao desenvolvimento da poética, ...Temos neles, no fundo, uma contribuição a algo como uma poética estruturalista, a rigor muito mais próxima da retórica” (GOMES: 1996, p.3)

Continua o autor, traçando interessante relação entre a estética moderna e seu papel para as questões da poética moderna:

“O entendimento da poética como disciplina não-literária dar-se-á mais facilmente com a estética. O programa da estética da formatividade de Pareyson é, de certo modo, paralelo ao da poética de Valéry. Em primeiro lugar, pela recusa de entender o seu objeto como produto, a ser definido e compreendido sem que leve em conta o caráter transitivo do produzir artístico. Por isso a estética como disciplina não parte de uma definição da arte em si mesma e da prescrição de normas e regras a serem obedecidas para que uma obra

singular possa conformar-se a este conceito. A estética não é uma metafísica da arte, mas uma análise da experiência estética, da experiência do homem enquanto faz e frui arte “. (GOMES: 1996, p.3)

Segundo Gomes, Pareyson⁶ articula o papel do fruidor da obra, tal como Valéry:

“Em segundo lugar, pela introdução do intérprete/fruidor no conceito de obra de arte;, o tipo de recepção necessário para a experiência estética é o modo ativo e operativo da execução..... O produtor prevê e regula as execuções futuras ao se pôr no lugar dos intérpretes e fruidores futuros, mas é a obra que contém, ou não, as instruções e os percursos para as suas próprias execuções. Como vemos, Pareyson praticamente subsume a poética na estética. Ele como que veta a possibilidade de uma estética da obra, substituindo-a por uma estética da produção, entendida em sentido verbal. Por outro lado, transfigura a estética da recepção, pois entende a recepção como produção ou execução.” (GOMES: 1996, p.3, 4)

Segundo Gomes, pois, a estética de Pareyson se interessa pela produção artística, sendo o processo produtivo propriamente dito “antecipação e solicitação da fruição/ execução da obra”.

Gomes salienta ainda o papel de Umberto Eco, discípulo de Pareyson, em dar prosseguimento “ na consolidação senão da disciplina pelo menos do termo “poética”. De fato, Eco não formula em parte alguma uma poética. Todavia, realiza um movimento muito interessante, à luz de Valéry e Pareyson, ao chamar de poética os programas estéticos que culminavam em tendências artísticas quando transformados em obras singulares” (GOMES: 1996, p.4). Seu texto *Obra Aberta* tem o subtítulo *Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* e é originado do título do primeiro ensaio: *La poetica dell’opera aperta*.

Lembra Gomes:

“Mais que um livro de estética, *Obra Aberta* é um conjunto de ensaios sobre teoria da cultura contemporânea na sua dimensão estética. Temos, então, um exame da cultura contemporânea do ponto de vista das suas poéticas. É na cultura contemporânea justamente que Eco crê poder identificar as tais poéticas da obra aberta. Por “poética”, portanto, deve-se entender os programas ou projetos de formação ou estruturação da obra de arte onde se inscrevem as intenções operativas dos produtores de obra de arte, da música à literatura, da arquitetura às artes plásticas: “Entendemos ‘poética’ em um sentido mais ligado à acepção clássica: não como um sistema de regras constritivas (a *Ars Poetica* como norma absoluta), mas como o programa operativo que a cada

MAIO
9-11
UFG/BR

vez o artista se propõe, o projeto de obra a se fazer como o artista explicitamente ou implicitamente o tem em mente”. (GOMES: 1996, p.4)

Se a poética confunde-se com um programa do fazer artístico para uma fruição, esta é histórica e muda no tempo. Jakobson em *Oito questões sobre a poética*⁸ (JAKOBSON: 1977, 106) aborda a questão⁹ ao tratar das relações entre poética e invenção artística ao perguntar como “uma obra poética, face aos procedimentos honrados pelo inventário que lhe foi legado, as explora com um fim novo, e lhes dá um novo fim, à luz de suas novas funções? No texto seguinte da obra o autor enfatiza esta necessidade de escolha dos artistas: “...toda composição poética significativa....implica em uma escolha orientada do material verbal” (JAKOBSON: 1977, 109). Ou seja, o autor vê como inerente à prática poética a definição de opções poéticas relacionadas, por sua vez, a uma maneira de organizar sua obra.

E, ainda:

“...o poeta, assim como o leitor receptivo, apreende de forma relativamente espontânea as vantagens artísticas de um complexo dotado de seus componentes em um contexto similar onde estes estão ausentes. O poeta é mais habituado a abstrair as estruturas linguísticas ... e com evidência, uma deliberação consciente pode intervir e jogar um papel benéfico na criação poética”. (JAKOBSON: 1977, p.110)

E define a poeticidade:

“Em geral a poeticidade é um componente de uma estrutura complexa, mas um componente que transforma necessariamente os outros elementos e determina com eles o comportamento do conjunto”. .. Se a poeticidade, uma função poética de escopo dominante, aparece em uma obra literária, falaremos de poesia”. (JAKOBSON: 1977, p.46)

Porém, Jakobson, questiona como a poeticidade se manifesta. Responde ele:

“Aqui, na palavra experienciada como palavra e não como simples substituto do objeto nomeado nem como explosão de emoção. Neste caso, onde as palavras e sua sintaxe, sua significação, sua forma externa e interna não são índices indiferentes da realidade, mas possuem seu próprio peso e seu próprio valor”. (JAKOBSON:1977,p.46)

Por fim, pergunta ele:

“Porque sublinhar que o signo não se confunde com o objeto?” “Porque ao lado da consciência imediata da identidade entre o signo e o objeto..., a consciência imediata desta identidade...é necessária; esta antinomia é inevitável, pois sem contradição não há jogo de conceitos, não há jogo de signos...”. (JAKOBSON:1977, p.46)

Assim, Jakobson, ao analisar palavras e coisas, afirma que as palavras representam os objetos e não se confundem com eles. No caso das obras de Arte e tecnologia objetos e dispositivos, por sua vez, passam a se tornar signos em relação ao conjunto onde estão inseridos; ou seja, os elementos que compõem a organização da obra - objetos, dispositivos, ondas (luminosas e sonoras), códigos, elementos da natureza, elementos construtivos etc., muitas vezes coisas ou dispositivos em ação, tomam o caráter de signo no contexto da obra¹⁰. Assim, o objeto, dispositivo ou código em ação transmuta-se em novo signo ou resignifica-se como signo no contexto de determinada intenção poética.

Assim podemos melhor compreender o que acontece, nas obras de Arte e tecnologia: objetos, dispositivos, ação do código (este tem que se manter eficiente para ação que requer; no entanto, esta tem que conectar-se à experiência a ser proporcionada pela obra) tornam-se signos operativos em função de uma estratégia e designio poético.

Tecnicidade e indeterminação

Para Simondon¹¹ os objetos técnicos são “mediadores entre a natureza e o homem” (SIMONDON:1989, p. 9), sendo o homem o “coordenador e inventor permanente das máquinas que estão ao seu redor. Ele está entre as máquinas que operam com ele” (SIMONDON:1989, p.10). Assim, uma aparente ausência das máquinas do mundo das significações necessita ser revertido.

Para o autor, máquinas, objetos e sistemas técnicos, portanto, tem sentido e significado em si. Nossa pergunta é: como elas passam a constituir um microcosmo específico, reorganizando-se em um micro-sistema poético, em uma *assemblage*¹² específica de dispositivos, programas e códigos para uma determinada experiência significativa e percebida como uma unidade?. Consideramos que o conjunto ou *assemblage* (ou instalação) passa a funcionar como micro-sistema e não apenas re-significar-se segundo um designio poético. Ou seja, ele atua segundo uma estratégia.

Coerentemente, Simondon diz que o objeto técnico não é puro utensílio. Para ele há que compreendê-lo em sua significação a partir dele mesmo, de sua gênese: “pelo processo de concretização e ênfases sucessivas de determinação funcional que lhe dá consistência em termos de uma evolução...” (SIMONDON:1989, p. 15)

Segue com afirmação particularmente de interesse para nós, ao considerar que as máquinas complexas guardam em si uma indeterminação, portanto descartando uma programação determinista:

O verdadeiro aperfeiçoamento das máquinas, aquele que elava o grau de tecnicidade, não corresponde a um aumento do automatismo, pelo contrário, é devido ao fato de que o funcionamento de uma máquina contém uma margem de indeterminação. É esta margem que permite à máquina ser sensível a uma informação exterior. ...Uma máquina puramente automática, completamente fechada nela mesma em um funcionamento predeterminado, não poderia dar senão resultados sumários. A máquina que é dotada de uma alta tecnicidade é uma máquina aberta...". (SIMONDON:1989, p. 11)

Também é bastante esclarecedora sua descrição do objeto técnico como uma sinergia de subconjuntos funcionais, a qual ilumina nossa perspectiva da construção de *assemblages* poéticas, segundo uma estratégia de funcionamento:

"A essência da concretização do objeto técnico é a organização de sub-conjuntos funcionais no contexto do conjunto do funcionamento geral; partindo deste princípio, podemos compreender em que sentido opera a redistribuição das funções na rede de diferentes estruturas, seja no objeto técnico abstrato, seja no objeto técnico concreto: cada estrutura preenche várias funções; mas no objeto abstrato ela preenche apenas uma só função essencial e positiva, integrada ao funcionamento do conjunto; no objeto técnico concreto, todas as funções que preenchem a estrutura são positivas, essenciais, e integradas ao funcionamento do conjunto". (SIMONDON:1989, p. 34,35)

Fazer Arte e tecnologia é, pois, montar um sistema com sinergias voltadas para a produção de um efeito poético, constituindo uma estratégia para a concretização de uma experiência significativa, no sentido de Dewey. Na terminologia de Simondon trata-se da concretização de um sistema ou de um objeto técnico específico ou particular. O que é avaliado é esta coerência entre meios e fins e meios em si mesmo para um fim.

É a própria estrutura do objeto técnico como sinergia entre subconjuntos que também impede um programa determinista. Segundo Simondon:

"... os conhecimentos científicos que servem de guia para prever a universalidade das ações mutuas sendo exercidas no sistema técnico restam afetadas de uma certa imperfeição; elas não permitem prever absolutamente todos os efeitos com uma precisão rigorosa; é porque subsiste uma certa distan-

cia entre o sistema de intenções técnicas correspondente a uma finalidade definida e o sistema científico de conhecimento das interações causais que realizam este fim; o objeto técnico não é jamais completamente conhecido;...” (SIMONDON:1989, p. 35)

Por fim, é interessante observar que o pensamento estético de Simondon dialoga com a noção de poética moderna e com Dewey:

“Mas, para que as obras de arte sejam possíveis, é necessário que... e pela capacidade de experimentar em circunstâncias reais e vitais a impressão estética. ... De fato, a obra de arte mantém sobretudo e preserva, a capacidade de provar a impressão estética,...torna-se um ponto marcante da realidade vivida, um nódulo da realidade experimentada.¹⁸¹... O caráter estético de um ato ou de uma coisa é sua função de totalidade, sua existência, simultaneamente objetiva e subjetiva, como ponto remarcável”. (SIMONDON:1989, p. 180, 181)

É nessa estrutura indeterminada e relativamente aberta, entre outras brechas, que são possíveis intervenções inventivas e inesperadas em um programa de um objeto técnico, sendo possível a proposta de Certeau e todas as hipóteses dos certaunonianos.

No fundo, segundo Simondon em uma leitura Jakobsoniana, há uma gramática nos objetos técnicos; penso que a função poética em Arte e tecnologia a subverte inserindo-as em novas sinergias e subgrupos particulares e a recria como sua, poeticamente.

Notas

² Também neste período houve o desenvolvimento de correntes na área de computação seja em software e hardware, e muitas obras de Arte e tecnologia utilizam programas abertos e hardware de fabricação aberta. Desta maneira há que se reavaliar a abordagem destes pioneiros tendo em vista experiências e abordagens que aconteceram neste período que trazem novos matizes e questões a estas abordagens iniciais.

³ Bacharel em Ciências Sociais, ênfase em Antropologia, no ano de 2010, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e mestre em sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente cursa o doutorado em Sociologia no Programa de Pós-graduação em Sociologia da Unicamp. Tem interesse por sociologia e antropologia das ciências, técnicas e tecnologias. Seu levantamento sobre categorias e pesquisas referente ao uso dos objetos como inventivo foi fundamental para a presente pesquisa.

⁴ Mantivemos as referências existentes no texto do autor. Mais informações no texto de Malhão.

⁵ Professor Titular de Teoria da Comunicação na Universidade Federal da Bahia, pesquisador

MAIO
9-11
UFG/BR

e orientador no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. As considerações sobre a evolução da concepção da Poética no século XX e suas relações com artistas são todas do mesmo artigo aqui referenciado por fazer um resumo de interesse sobre a evolução da noção de poética moderna.

⁶ Gomes indica como sua referencia: PAREYSON, Luigi Estetica. Teoria della formativtà. Milano: Bompiani, 1988.

⁷ Citação de Gomes a partir de: U. Eco, Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee. Milano: Bompiani, 1967: 8.

⁸ Todas as passagens citadas do texto de Jakobson são versões da autora deste artigo. O autor faz referencia as estruturas poéticas verbais.

⁹ No caso, o autor trata da poética no âmbito da criação literária. No caso, estamos lendo suas reflexões para uma análise que as expanda para o campo da Arte e da Arte e Tecnologia.

¹⁰ O que também acontece com obras de matriz duchampiana, instalações em geral, etc.

¹¹ Tradução do texto de Simondon da autora do artigo.

¹² Termo originário de terminologia de Leví-Strauss, utilizado na área de Artes Visuais para montagens construtivas ou obras tridimensionais oriundas da conjunção de elementos diversos.

Referências

ARGAN.G.C. A Historia da Arte como Historia da cidade. São Paulo: Martis Fontes, 1998.

ARISTÓTELES. Poética. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008

Acessível em: <<http://www.eduardoguerreirolosso.com/Arist%C3%B3teles-poetica-gulbenkian-dig-c.pdf>>.

CATTANI, Icleia Borsa. "Arte Contemporânea: O lugar da pesquisa". In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). O Meio Ponto Zero: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

CERTEAU, M. A invenção do cotidiano. Petrópolis: Vozes, 1998. Acessível em: <<https://identidadesculturas.files.wordpress.com/2011/05/a-invencao3a7c3a3o-do-cotidiano-artes-de-fazer-michel-de-certeau.pdf>>.

DEWEY, J. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 1994

FLUSSER, V. Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985

Gibson, J.J. The ecological approach to visual perception. Nova Iorque: Psychology Press Taylor & Francis Group, 1979

MAIO
9-11
UFG/BR

- GOMES, W. S. Estratégias de Produção de Encanto. O Alcance Contemporâneo da Poética de Aristóteles. Textos de Cultura e Comunicação, Salvador, Ba, v. 35, p. 99-125, 1996. Acessível em: <https://www.researchgate.net/profile/Wilson_Gomes/publication/303638369_ESTRATEGIAS_DE_PRODUCAO_DE_ENCANTO_O_alcance_contemporaneo_da_poetica_de_Aristoteles/links/574af02d08ae5bf2e63f30ae/ESTRATEGIAS-DE-PRODUCAO-DE-ENCANTO-O-alcance-contemporaneo-da-poetica-de-Aristoteles.pdf>.
- IHDE, D. e ALBRECHTSLUND, A. Interview with Don Ihde. Stony Brook 9th of May 2003. Participants: DON IHDE and ANDERS ALBRECHTSLUND. [Albrechtslund, Anders: "Interview with Don Ihde, Stony Brook 9th of May 2003", in: www.filosofi.net, januar 2004, 15 sider] Acessível em: <<http://pure.au.dk/portal/files/34709218/interviewwithDonIhde.pdf>>.
- JAKOBSON, R. Huit questions de Poétique, Paris: Seuil, 1977. Acessível em: <https://monoskop.org/images/9/9d/Jakobson_Roman_Huit_questions_de_poetique.pdf>.
- MACHADO, A. Arte e mídia: aproximações e distinções, in revista eletrônica e-compós <http://www.compos.org.br/e-compos> edição 1, dezembro de 2004. Acessível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/15/16>>.
- MALHÃO, Rafael da Silva. Práticas desviantes: da gambiarra a desobediência tecnológica, quebrando a sócio-lógica do capital. Anais da ReACT/V Reunião de Antropologia da Ciência e Tecnologia, Maio de 2015, Porto Alegre. Acessível em: <<https://ocs.ige.unicamp.br/ojs/react/article/view/1372>>.
- ROCHA, C. Interfaces computacionais. Florianópolis: Anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2008 (p.1651-1662). Acessível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/cleomar_de_sousa_rocha.pdf>.
- _____. Pontes, janelas e peles: Cultura, poéticas e perspectivas das interfaces computacionais. Goiânia, MédiaLab/UFG, 2014
- LÉVI-STRAUSS, Claude. O Pensamento Selvagem. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970
- SIMONDON, G. Du mode d'existence des objects techniques. Paris: Editions Aubier, 1989. Acessível em: <https://monoskop.org/images/2/20/Simondon_Gilbert_Du_mode_d_existence_des_objets_techniques_1989.pdf>.
- VALÉRY, Paul. Variedades. Antologia, João Alexandre Barbosa(org). São Paulo: Iluminuras, 2007. Acessível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/14794/mod_resource/content/1/Val%C3%A9ry.%20Primeira%20aula%20do%20curso%20de%20po%C3%A9tica0001.pdf>.
