

A arte contemporânea e a fenomenologia alienígena

Clayton Policarpo¹

Resumo: Um dos dilemas na pesquisa e produção em arte é a natureza da ação. A obra, em um contexto pós-moderno, liberta-se de sua determinação enquanto objeto estanque, e passa a ser repensada em uma rede de relações que então permite sua efetivação. O artista, antes tido como agente mediador entre o mundo fenomenológico e sua representação, delega ao público a responsabilidade de completar a experiência estética. Em contrapartida a tal engajamento, buscaremos neste artigo evidenciar produções que exploram a participação de agentes não-humanos, e a autonomia do objeto artístico. Propomos traçar possíveis intersecções entre a estética contemporânea e os conceitos de máquina, de Levi Bryant, e a fenomenologia alienígena, de Ian Bogost. A intensificação de um pensamento anti-correlacionista, bem como a preocupação com a agência de materiais distintos que compõem uma rede não-humana na criação, trazem à tona a necessidade de se repensar algumas definições e paradigmas então predominantes. Este artigo irá se dedicar a essa discussão.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Realismo Especulativo. Máquinas. Fenomenologia Alienígena.

Contemporary art and alien phenomenology

Abstract: One of the problems in art studies and art production is action. In a postmodern context, the artwork has freed itself from of the role of a stagnant object, and it is being reconsidered as an element in a network, in which it becomes efficient. Formerly a mediator between the world of phenomena and their representation, the artist now delegates the responsibility of completing the aesthetic experience to the public. In contrast to such engagement, this paper discusses art productions involving nonhuman agents, thus raising the question of the autonomy of the object of art. It proposes to outline connections between contemporary aesthetics and machines in Ian Bogost's *Alien Phenomenology* and Levi Bryant on *Machine-Oriented Aesthetics* and the *Ontology of Machines*. Anti-correlationism and the concern with the agency of different materials that make up nonhuman networks in aesthetic creation bring to the fore the necessity of rethinking concepts and paradigms.

Keywords: Contemporary Art. Speculative Realism. Machine. Alien Phenomenology.

¹ Doutorando e mestre no Programa de Tecnologias da Inteligência e Design Digital, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. E-mail: clayton.policarpo@gmail.com.

Preâmbulo para uma arte contemporânea: da visualidade ao contexto

O realismo especulativo adquiriu relevância em manifestações intelectuais e culturais dos últimos anos. O movimento não apresenta uma uniformidade de pensamento, embora seja possível identificar um traço comum entre os autores: a crença na possibilidade de acesso a uma realidade, sem que essa tenha sido moldada para a compreensão humana. Em oposição à tônica da filosofia ocidental, desde, pelo menos, Descartes, diversos pesquisadores têm postulado um retorno ao objeto como centro da atenção filosófica, e a rejeição à herança kantiana do correlacionismo (MEILLASSOUX, 2008).

No campo da arte, observamos o crescimento de manifestações estéticas que, tendo o subsídio conceitual do realismo especulativo, desenvolvem propostas que buscam um alinhamento ao pensamento vigente. A arte de caráter especulativo caracteriza-se pela investigação de novos modelos epistêmicos, e novas maneiras de se explorar o real. Prevalece o princípio comum entre os pensadores do movimento, o da negação do modelo correlacionista no modo de percepção da realidade. Em um primeiro momento a aproximação das teorias à produção artística contemporânea se dá pela necessidade de elaborar questionamentos e narrativas que contestam o antropocentrismo. A crítica à modernidade, os processos de globalização, a renitente dicotomia sujeito objeto, o sublime na era do antropoceno, são inspirações recorrentes. Ao mesmo tempo que também é reivindicada uma condição autônoma ao objeto de arte.

No presente estudo, propomos um percurso de leitura do cenário artístico contemporâneo, que se identifica com as teorias advindas do realismo especulativo, em especial por meio dos conceitos de máquinas (BRYANT, 2012, 2014), e fenomenologia alienígena (BOGOST, 2012). Abordamos, assim, os aspectos relacionais concernentes aos contextos em que as obras se encontram, e à possível emancipação do objeto artístico de uma rede antropocêntrica de construção de sentido.

A arte contemporânea constitui-se de uma intrínseca rede que se forma a partir das relações estabelecidas entre artista, obra, espectador e contexto. Diferente das manifestações que a precedem, em que a visualidade ditava a prática e enunciado

artísticos, a produção contemporânea apropria-se de uma série de novos atores, dentre técnicas, conceitos e circuitos de inserção, para se efetivar enquanto experiência estética. Grossmann (1996) apresenta um breve panorama das transformações no campo da visualidade, enquanto um elemento fundamental na construção de um sentido estético. O autor identifica três momentos: *pré-modernista*, *modernista* e *pós-modernista* (ibid., p. 30). Mesmo que de modo circunstancial, pois encobre algumas possíveis nuances e discussões, esse modelo proposto, traça um fio condutor para uma compreensão da arte produzida sob o signo especulativo, e as atuais manifestações que daí emergem.

Os momentos pré-modernista e modernista carregam o estigma do artista como o intermediador do mundo fenomenológico, sua representação e interpretação. No primeiro, predomina o entendimento de arte como uma cópia mimética da paisagem, o artista como um agente reproduzidor. Já no momento modernista, a obra passa a ser considerada como uma manifestação particular da percepção autor. A adoção de novos parâmetros de linguagem, e a tendência autocrítica presente no modernismo, favorecem questionamentos que contribuíram para uma nova concepção de arte, e ruptura de padrões até então estanques. A superação do entendimento de arte, como pano de fundo para as ações do sujeito, uma herança da Renascença, reformula a sua própria definição e ontologia.

A figura do artista passa por um processo de desconstrução, e desmistificação como indivíduo dotado de uma genialidade distinta. Com o declínio da supremacia do autor, ampliam-se os debates acerca da natureza da ação no meio científico, filosófico e artístico. De *O Autor como Produtor*, de Walter Benjamin, de 1934, passando pela *Morte do Autor*, de 1968, de Roland Barthes, à *Obra Aberta*, 1962, de Umberto Eco, são instaurados debates que expõem uma nova relação entre o artista e seu público, uma nova estética da percepção, enquanto o produto artístico atinge uma condição inédita na sociedade contemporânea. A arte em seus procedimentos e ontologia adquire uma dimensão mais complexa, que exige uma atuação em campos muito mais fluidos e movediços, dos quais emergem novas situações de comunicação e paradigmas de utilização da obra.

No campo das artes plásticas, o ato de ruptura mais emblemático na dicotomia autor e receptor partiu de Marcel Duchamp (1887-1968). Ao deslocar a responsabilidade de criação, o artista a compartilha com o produtor industrial do objeto e com o próprio público. Desfaz assim um didatismo artístico e rompe com uma estrutura de produção até então estabelecida. Em sua *Roda de Bicicleta*, de 1913, primeiro trabalho de sua série de *ready-mades*, inaugurou, por meio de um gesto de transferência, um debate que problematizava a arte tradicional.

... 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. Isso se torna ainda mais óbvio quando a posteridade dá o seu veredito final e, às vezes, reabilita artistas esquecidos (DUCHAMP, 1986, p. 74).

A obra, ao exigir uma relação de dependência mental do espectador, desloca a produção artística para o plano das ideias e do circuito de inserção dos trabalhos. Artista, obra de arte, observador e contexto atuam em um mesmo nível na construção de sentido da experiência estética. O aspecto visual já não é o principal elemento. A *dimensionalização*, não mais necessariamente a visualização, passa a pautar as relações no mundo experienciado (GROSSMANN, 1996, p. 35). A arte define-se em um momento-arte, quando existe conectividade entre as instâncias que a compõem, uma criação coletiva formadora de espaços-tempos sincrônicos, mesmo sendo, igualmente, em si mesmas, algo incompleto e absolutamente relativo.

Como consequência desse processo, a experiência estética passa a usufruir de novas camadas sígnicas, a princípio não idealizadas pelo artista. Há um intervalo entre a intencionalidade do autor, e a expressão contida no objeto de arte, que determina o potencial estético da obra, ao que Duchamp chamou de “coeficiente artístico”. O conhecimento, antes definido por parâmetros específicos, conta com uma rede de interações e passa a ser relativizado, mediante ao contexto inserido.

A autonomia na obra de arte

A denominação “arte contemporânea” reúne um sem número de manifestações estéticas, sob uma mesma categoria. O artista, então liberto, entre

outros, dos limites impostos pela técnica, passa a usufruir de materiais diversos para a construção do seu trabalho, de modo que não é mais possível delimitar fronteiras rígidas entre gêneros artísticos.

Não há quaisquer materiais particulares que gozem do privilégio de serem reconhecidos como arte. A arte recente tem usado não apenas pintura a óleo, metal e pedra, mas também ar, brisa, luz, som, palavras, pessoas, comida pó e muitas outras coisas. Não há técnicas ou métodos de trabalho que possam garantir a aceitação do resultado final como arte. Junto com a pintura, a fotografia também coexiste com o vídeo, com as instalações, as performances e com tipos variados de atividades como dar passeios, apertar as mãos, vender picolés, cultivar plantas etc. (SANTAELLA, 2016, s/p).

Sob a marca da contemporaneidade estão experimentações diversas, que buscam releituras e por vezes um posicionamento crítico, quanto ao contexto em que se inserem. É inevitável que as obras se alimentem, em sua concepção, realização e inserções em circuitos, do meio em que são concebidas. A afinidade entre as atuais teorias do realismo especulativo e práticas artísticas contemporâneas não só representa a transfiguração de conceitos para experimentações estéticas, como é também um método de extensão e criação para além de uma argumentação filosófica. A compreensão advinda do movimento tangencia a produção artística contemporânea em diversos níveis. Temas como as mudanças climáticas, os rastros da ação do homem no planeta, e a iminente possibilidade da extinção da espécie humana, reforçam a necessidade de repensar o antropocentrismo, e sua predominância em toda cultura ocidental (MACKAY, et al. 2014, p. 1). Tais reflexões, agrupadas sob diversas subcategorias, já se fazem notar nas últimas décadas. Nas artes que usufruem de aparatos digitais, tais como a ciberarte, arte generativa, mídias locativas, é evidente o desejo de delegar certo grau de protagonismo a atores não-humanos.

Ao propormos um estudo das aproximações entre arte e realismo especulativo, lidamos, de modo inevitável, com a crítica ao legado kantiano. Com a determinação da impossibilidade de acessarmos a coisa-em-si dos objetos, Kant relegou a epistemologia para um segundo plano na investigação filosófica. Para o filósofo, a percepção estética reside não em um mundo ideal, como em Platão, nem no objeto-em-si, mas no espectador (COX, et al. 2015, p. 17). A concepção de estética difundida na cultura

ocidental aparece dentro de um paradigma sujeito-centrado; a experiência proporcionada pela obra artística, como uma questão que depende da consciência humana, se estabelece dentro de uma lógica correlacionista.

A arte desempenha um papel fundamental na argumentação e crítica da dicotomia sujeito e objeto. Em contrapartida ao design, bem como em outras categorias que envolvem processos de criação, a arte não subsumi a uma cadeia de necessidades e objetivos específicos. É característico do objeto artístico promover a sua inacessibilidade como um todo. Como apontamos, desde Duchamp, é reconhecido que nem mesmo o autor tem consciência da dimensão do discurso contido na obra. Contudo, a autonomia delegada à arte na pós-modernidade está atada ao circuito em que essa se insere. A experiência estética, composta por elementos relativos e temporários, permite uma troca sincrônica de conhecimento. No entanto, os processos de interação evidenciados partem de intenções pré-estabelecidas, ou ao menos indicadas, e tendem a priorizar a percepção do sujeito humano diante da obra. Apropriar-se do contexto como unidade definidora é circunscrever a obra a uma finalidade exclusiva. Como colocado por Bryant, o contexto é um dos componentes constituintes da arte, porém, é errôneo reduzi-la a ele (BRYANT, 2012, p. 12).

Bogost é um dos pesquisadores que tem sido celebrado no circuito artístico contemporâneo, e é com frequência citado por artistas e curadores que buscam um aporte teórico para seus trabalhos². O autor aparece como um dos entusiastas a explorar o conjunto de práticas não centradas na percepção humana, mas que, de acordo com seus estudos, prezam por uma autoexpressão de objetos em uma ontologia própria. As análises estéticas empreendidas por Bogost partem de sua fenomenologia alienígena (2012), onde é postulada a impossibilidade de acessarmos determinadas propriedades dos objetos.

Em contraposição à fenomenologia tradicional que investiga nossa experiência do mundo, Bogost propõe investigar como entidades não-humanas (mosquitos, árvores, pedras, computadores etc.) experimentam o mundo ao seu redor (BRYANT,

² Desde 2011, o artista britânico James Bridle explora alguns conceitos de Ian Bogost, em especial a fenomenologia alienígena. Em sua página *The New Aesthetic*, estão reunidas obras que tendem a repercutir uma alteridade computacional e o incessante processamento de informações a que estamos submetidos. O termo ganhou visibilidade ao nomear um painel apresentado no festival South by Southwest (SXSW), em Austin, EUA. Página de Bridle: <<http://new-aesthetic.tumblr.com/>>. SXSW Festival: <http://schedule.sxsw.com/2012/events/event_IAP11102>. Consultadas em 02 de julho de 2016.

2014, p. 62). Em sua aplicação, a fenomenologia alienígena utiliza como respaldo conceitos de outros autores do realismo especulativo, o que gera diálogos pertinentes e representativos do movimento. Propomos aqui, algumas aproximações com o conceito de máquina de Levi Bryant (2012, 2014).

A arte enquanto dispositivo maquinaico e a estética alienígena

A aquisição de conhecimento acerca dos objetos por meio dos propósitos por eles desempenhados, os define como próteses. Objetos que são criados, e posteriormente implementados, tão somente pelas necessidades do homem: instrumentos capazes de ampliar os nossos potencial e percepção. Bryant identifica que, no percurso histórico e filosófico dedicado à análise de manifestações estéticas, o objeto artístico adquire um status de prótese e, por vezes, uma prótese desnecessária à evolução da espécie (BRYANT, 2012, p. 1).

Embora a produção artística seja uma atividade inerente ao conjunto de práticas humanas, nem todas as interações, que objetos de arte desempenham, ocorrem em camadas perceptíveis ou cognoscíveis ao homem. Neste contexto, a obra de arte não é tão somente sobre algo, mas uma entidade genuína. Por exemplo, é possível observar que ao deslocar as manifestações estéticas do circuito em que se inserem, criam-se novos rearranjos e novas camadas, antes não previstos. Uma vez que as teorias não abarcam a tamanha complexidade que emerge, urge explorar novos métodos de estudo e análise de obras no contexto contemporâneo.

Para compreensão, partimos da adoção de uma ontologia plana, prática recorrente em diversos autores do realismo especulativo. Nesse achatamento, todas as coisas tendem a existir igualmente, ainda que não seja de forma idêntica (BOGOST, 2012, p. 12). Assim, nenhum equipamento, homem ou sociedade, pode ser visto como base para os demais. Para Bryant, a ontologia plana concede a todos objetos o mesmo estatuto ontológico, uma democracia dos objetos (ibid., 2014). Em um achatamento ontológico, humanos e não-humanos ocupam o mesmo grau de atenção, e passam a se definir enquanto entidades complexas. A essência de determinada coisa não se esgota em suas relações com as demais. Há sempre uma parte que permanece inacessível, e é

através de um processo de “especulação” que conseguimos nos aproximar do que seria a essência dos objetos.

Sob tal perspectiva, Bryant lança mão do conceito de máquina para definir os agentes que compõem o mundo. Árvores, átomos, pedras, humanos, corporações, microchips e obras de arte são máquinas e, embora ontologicamente ocupem o mesmo plano, não existem em igualdade, podendo contribuir para agenciamentos em diferentes graus. Na terminologia de Bogost, uma máquina é algo que *opera* (ibid., p. 16). Compostas por mecanismos de *inputs* e *outputs*, são dotadas de potência de atuação, o que não significa que sejam postas a agir ou realizar trabalhos, sua essência consiste em seu funcionamento, não em seu uso.

Objetos de arte são máquinas plásticas, capazes de multiplicar sua abertura estrutural ou pontos de acesso com o meio, bem como transformar respostas operacionais aos fluxos do ambiente e introduzir novas operações (BRYANT, 2012, p. 7). Máquinas, em contrapartida ao conceito de prótese, permitem associações diversas e não se reduzem a uma única base definidora de sentido. Cada máquina opera em sua especificidade e recebe um número limitado de *inputs*, sendo que estes variam de máquina para máquina. Sua abertura seletiva determina suas conexões e interações, desde simples partículas a entidades complexas dotadas de percepção e cognição (BRYANT, 2014, p. 56). Enquanto mecanismos estruturalmente abertos e operacionalmente fechados, criam barreiras e resistências no modo como estas se relacionam.

Bryant ressalta que nem todas as máquinas podem estabelecer algum tipo de relação. Para o filósofo Graham Harman, tal limitação é um dos problemas na interação entre os seres. Objetos seriam dotados de uma espécie de “*firewall*”, que bloqueia a entrada de substâncias que não apresentam alguma similaridade consigo (HARMAN, 2005, p. 95-98). A consequência é que nenhuma entidade acessa diretamente a outra, e as relações acabam por ser mediadas através de *firewalls*, ao ponto de a ligação parcial que as máquinas estabelecem entre si através de seus fluxos é, por vezes, invisível para as demais máquinas.

O artista francês Pierre Huyghe tem explorado a combinação de diferentes agentes na efetivação de suas obras: organismos, rochas, seres-vivos, dispositivos

tecnológicos, vídeos etc.³ O seu trabalho *Nympheas Transplant*⁴ é baseado no ecossistema da lagoa dos jardins de Claude-Monet, em Giverny, França, tema recorrente nos quadros do pintor. Em um aquário, construído com vidros inteligentes, sensíveis a voltagem, luz e calor, o artista recria um ecossistema. Plantas, peixes, anfíbios, crustáceos e insetos, remetem aos encontrados na lagoa de Monet. Sobre o tanque está uma caixa de luz que, em sua programação, intercala entre a reprodução das condições climáticas da região da lagoa natural, nos anos de 1914 a 1918; horas de luz especializada para a manutenção do ecossistema, e horas de escuridão.

Nympheas Transplant é uma obra que demonstra a heterogeneidade característica das máquinas. A justaposição de peças distintas, máquinas orgânicas, tecnológicas, produz uma unidade, que permanece em constante movimento. As interações estabelecidas entre os agentes que a integram é que a possibilita existir enquanto manifestação estética. O deslocamento do ecossistema de sua origem espaço-temporal requer a programação de um sistema tecnológico que remete a um período histórico específico. O autor de maneira irônica, recria um componente determinante na história da arte, o lago de Monet, retratado em diversos quadros do artista. Para a manutenção das relações dos itens dispostos no tanque da obra, é necessária uma adequação no modelo bioclimático criado. Em uma relação de interdependência mútua, as diversas máquinas, ali presentes, realizam acoplamentos e interagem, em virtude de suas aberturas e fluxos que transmitem. São criados diálogos que alimentam o sistema da obra, e não são expressos ao visitante.

³ Pierre Huyghe desenvolve trabalhos que usam diversos tipos de suporte: a exemplo vídeos, esculturas. Em sua pesquisa recente, Huyghe tem se dedicado a intervenções em sistemas vivos. Entre 2014 e 2015, o Museu de Arte de Los Angeles (LACMA) organizou uma grande retrospectiva do artista. Mais informações em: <<http://www.lacma.org/huyghe>>. Acessado em 02 de julho de 2016.

⁴ Baseadas em *nympheas* (expressão francesa para lírio d'água), o trabalho *Nympheas Transplant* atualmente apresenta três diferentes versões. A versão (14-18), que se refere aos anos de 1914 a 1918, constitui o maior dos aquários. A obra integra a exposição *Reset Modernity!*, no museu ZKM. Com curadoria de Bruno Latour, Martin Guinard-Terrin, Christophe Leclercq e Donato Ricci, a mostra esteve em cartaz entre os meses de abril e agosto de 2016. Mais informações: <<http://zkm.de/en/event/2016/04/globale-reset-modernity>>. Acessado em 06 de julho de 2016.



Figura 1. Vista da retrospectiva de Pierre Huyghe, no LACMA, Los Angeles, 2014. No primeiro plano, *Nymphs Transplant* (2014). Ao fundo a obra *Human*, refere-se a um cão da raça Ibizan Hound, com uma das patas pintada de rosa. Fonte: <<http://www.lacma.org/huyghe>>. Acessado em 02 jul. 2016.



Figura 2. Vista da retrospectiva de Pierre Huyghe, no LACMA, Los Angeles, 2014. Fonte: <<http://www.lacma.org/huyghe>>. Acessado em 02 jul. 2016.

Diversas obras de arte partilham desse modelo de composição, e prezam por desvelar uma certa inacessibilidade aos sentidos humanos. Objetos de arte são idealizados para operar em um ambiente previamente determinado, que tende a retroalimentá-lo enquanto máquina produtora de sentido. Contudo, a predominância

da natureza heterogênea das interações que partilham gera sistemas complexos que lhe atribuem diferentes níveis de autonomia.

Em *Extralinguistic Sequencing*⁵, os artistas William Bennett e Mimsy DeBlois concebem uma obra composta de processos que escapam à limitação dos nossos sentidos. Em uma peça sonora, criada a partir de gravações de voz desconstruídas digitalmente, é exibida uma realidade extralinguística, que opera para além de um significado compreensível ao homem. Já em *The Toaster Project*⁶, Thomas Thwaites se propõe a recriar um objeto de uso cotidiano, a partir de tecnologias pré-industriais; o que expõe camadas então desconhecidas de um equipamento, ao mesmo tempo que promove uma crítica ao atual modelo de consumo. O processo de desconstrução da máquina torradeira, introduz novas operações e engajamentos. É delegada uma plasticidade às relações estabelecidas entre o homem (enquanto máquina orgânica e cognitiva) e elementos inorgânicos tais como rochas, minerais e plásticos, em diferentes processos de interação.



Figura 3. *The Toaster Project*, de Thomas Thwaites, em exibição na mostra *Reset Modernity!*, no ZKM.
Fonte: <<http://www.digicult.it/news-agenda/reset-modernity/>>. Acessado em 06 de julho de 2016.

⁵ O projeto *Extralinguistic Sequencing*, foi exibido na mostra *The Real Thing*, em 2010, na Tate Britain, em Londres. Sobre a exposição: <<https://www.urbanomic.com/event/late-at-tate-the-real-thing/>>. Na página da revista *Wire* é possível ouvir um trecho da obra: <http://www.thewire.co.uk/audio/tracks/william-bennett_mimsy-deblois_extralinguistic-sequencing>. Páginas acessadas em 12 de julho de 2016.

⁶ *Toaster Project*, é um trabalho do designer Thomas Thwaites, exibido na exposição *Reset Modernity!*, no ZKM. Informações sobre a exposição na página do Museu: <<http://zkm.de/en/event/2016/04/globale-reset-modernity>>. O projeto de construção da torradeira, através da busca dos seus principais componentes, foi inspirado em uma citação do escritor Douglas Adams, em *O Guia do Mochileiro das Galáxias*, de 1992. O personagem do livro, ao se encontrar em um planeta desconhecido, percebe que, seu conhecimento tecnológico isolado do resto da humanidade, não é capaz de sequer fazer um sanduíche. O trabalho foi documentado em uma série de vídeos e em um livro. Thwaites disponibiliza mais informações em sua página: <<http://www.thetoasterproject.org/>>. Também está disponível uma apresentação do projeto na conferência TED Londres, em 2010: <https://www.ted.com/talks/thomas_thwaites_how_i_built_a_toaster_from_scratch>. Páginas acessadas em 06 de julho de 2016.

Como colocamos, não há um procedimento específico que delimite a produção contemporânea. Algoritmos, dispositivos tecnológicos, operações químicas, discursivas, cognitivas, convivem entre si e constituem a inextrincável malha de relações que permeiam a experiência estética. A cada leitura, as diferentes esferas de interação, proporcionadas pelo objeto de arte, criam uma série de novas negociações e engajamentos, em um processo contínuo. O protagonismo do objeto artístico é revalidado por meio das operações que produz, e em virtude das demais máquinas que mobiliza. É fato que a atribuição da condição artística a um objeto, advém da sua aceitação em um determinado circuito composto, em sua maioria, por agentes humanos. Contudo, o que observamos é que, diversas das manifestações estéticas nas últimas décadas, não buscam a experiência humana como centro criador de sentido, mas propõem questionamentos quanto às relações estabelecidas entre o homem e o meio em que esse se insere. O realismo especulativo não só proporciona um arcabouço teórico para tais práticas, como também aponta para a arte como uma forma de debater temas concernentes ao movimento.

A fenomenologia alienígena procura determinar os fluxos para os quais as máquinas são abertas, assim como a forma de operar sobre tais fluxos, à medida que são atravessadas por eles. A teoria pergunta: 'para quais fluxos a máquina é operacionalmente aberta?', 'Como a máquina estrutura esses fluxos?', 'Como a máquina opera nesses fluxos que por ela passam?', 'Como o mundo aparece para esta máquina?' e 'quais manifestações ocorrem nas máquinas à medida que os fluxos passam por ela?' (BOGOST, 2012, p. 11).

A estética alienígena, em contraponto ao ideário relativista, decorrente da constatação de Duchamp, em seu ato criador, amplia e potencializa o espectro de interações e fluxos que permeiam o objeto artístico.

Determinar o modo em que se dão os diálogos de fluxos, entre os diferentes agentes, é um trabalho interdisciplinar, ainda que impreciso. Não é possível buscar definições que abarquem o objeto como um todo. O homem enquanto máquina, oferece uma abertura particular para os fluxos que transpassam sua existência. Não há um unilateralismo na determinação dos vínculos entre humanos e não-humanos. A forma como a interação dos fluxos das máquinas ocorre, revela um modelo ecológico

de operação. É evidenciado que não só a ação do homem tem potencial modificador, como também os seres humanos são formados e de certo modo domesticados pelo mundo ao seu redor (ibid., p. 63). As descrições adotadas são sempre pontuais e partes de um processo contínuo, que não pode ser desconsiderado.

É na impossibilidade de se determinar um conjunto de regras ou uma metodologia comum para verificação das negociações partilhadas entre máquinas, que reside a atuação do artista e do crítico na estética alienígena. O trabalho de análise tende a ampliar o ruído dentro dos objetos, de modo que estes apresentem resultados satisfatórios, ainda que irregulares (ibid., p. 33).

O parâmetro de visualização ditou o modo de construção de sentido estético e do conhecimento nos modelos do pré-modernismo e modernismo. No entanto, a apreensão pautada na dimensionalidade, que recorre a uma rede excessivamente normatizada, parece-nos insuficiente para um diagnóstico da produção artística contemporânea. Os esforços de Duchamp para a desconstrução do autor, delegam a responsabilidade da obra para um campo de interações pautado por sentidos e engajamentos predominantemente humanos. Nessa perspectiva, a autonomia delegada ao objeto artístico está mais relacionada à emancipação da figura do artista, do que à aquisição de uma personalidade e atribuições específicas. Ao deslocarmos a atenção para o objeto artístico, não pretendemos eximir a responsabilidade da rede convencionalizada pelo pós-modernismo (artista, obra, espectador e contexto). Pelo contrário, apontamos para a constante complexificação de uma série de relações, e da própria experiência estética.

Referências

BOGOST, Ian. *Alien Phenomenology: or what it's like to be a thing*. Londres: Minnessota Press, 2012.

BRYANT, Levi. *Towards a Machine-Oriented Aesthetics: on the power of art*. 2012.

Disponível em:

<<https://larvalsubjects.files.wordpress.com/2012/09/bryantlimosine.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

_____. *Onto-Cartography: an ontology of machines and media*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2014.

COX, Christoph; JASKEY, Jenny; MALIK, Suhail (editores). *Realism Materialism Art (RMA)*. Berlim: Sternberg Press, 2015.

DUCHAMP, M. O ato criador. In: BATTCKOCK, G. (Org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GROSSMANN, Martin. "Do ponto de vista à dimensionalidade." In: *Revista Item*, n.3, Tecnologia. Rio de Janeiro: 1996.

HARMAN, Graham. *Guerrilla Metaphysics: phenomenology and the carpentry of things*. Chicago:Open Court. 2005.

MACKAY, Robin; PENDRELL, Luke; TRAFFORT, James (Edited). *Speculative Aesthetics*. Londres: Urbanomic, 2014.

MEILLASSOUX, Quentin. *After Finitude: an essay on the necessity of contingency*. Londres: Continuum, 2009.

SANTAELLA, Lucia. *As artes contemporâneas & o realismo especulativo*. 2016. Disponível em: <<https://transobjeto.wordpress.com/2016/04/26/as-artes-contemporaneas-o-realismo-especulativo/>>. Acesso: 11 jul. 2016.