

Irene de Mendonça Peixoto¹

Sentido Poético e Forma Estética Articulações contemporâneas entre arte e design

Poetic Sense and Aesthetic Form

Contemporary articulations between art and design

Resumo

Desde o início do século XX a primazia do vocabulário estético para analisar os processos artísticos vem sendo deslocada para o discurso poético. Segundo Boris Groys, esse deslocamento ocorre porque cada vez mais nossas questões em relação às imagens concernem à sua produção em vez de sua contemplação. Situado nas fronteiras do design e das artes visuais, este artigo investiga as consequências da consolidação dessa mudança de perspectiva quando ela coincide com a emergência e o rápido desenvolvimento das mídias visuais combinadas às plataformas de distribuição global pela *internet*, alterando, assim, a relação estatística tradicional entre produtores e consumidores de imagens.

Palavras-chave: poética, estética, design, arte

Abstract

Since the early twentieth century, the primacy of aesthetic vocabulary for analyzing artistic processes has been shifted to poetic discourse. According to Boris Groys, this shift occurs because more and more our questions about images concern their production rather than their contemplation. Situated at the frontiers of design and the visual arts, this paper investigates the consequences of consolidating this shift in perspective when it coincides with the emergence and rapid development of visual media combined with global distribution platforms over the Internet, thus altering the statistical relationship between producers and consumers of images.

Keywords: poetics, aesthetics, design, art

O pensamento criador contemporâneo encontrou no sentido da palavra poética uma síntese expressiva de sua atividade. Hoje, toda a dinâmica artística tem a construção poética como uma aspiração. A fecundidade do método poético como um

¹ Formada em Design pela Escola de Belas Artes da UFRJ, pós-graduada pela École Supérieure des Arts Modernes - Paris, mestre pela Escola de Comunicação da UFRJ e doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ.

ponto de vista singular sobre o real se transforma em uma metodologia artística global a ser seguida, integrando e sistematizando os diversos métodos exercidos pelos artistas ao longo da modernidade.

Essa metodologia do pensar artístico contemporâneo, que costuma privilegiar o pensamento processual em detrimento do resultado final, seria fruto de uma paulatina cristalização das práticas de arte das vanguardas históricas acontecidas posteriormente, durante as décadas de 1950 e 1960, e que, segundo Boris Groys (2011), vêm se estabelecendo, cada vez mais, por meio da educação artística globalizada e homogênea que mantém como base o cânone das vanguardas modernas, incluindo também a arte feita mais tarde na mesma tradição vanguardista. Anteriormente o ensino da arte nas academias tinham a função bem definida de seguir os critérios estabelecidos da competência técnica nas diversas atividades artísticas. Hoje esse entendimento sobre a educação artística só encontra algum sentido no campo das mídias digitais e, fora isso, se torna inevitável o uso do discurso sobre a arte como uma forma de conhecimento.

Dito isso, voltaremos nossa atenção para os sentidos da palavra poética, tal como concebido na tradição vanguardista, e também para as suas derivações na contemporaneidade.

Valéry (1991), em sua aula inaugural do curso de poética no Collège de France em 1937, inicia sua fala com um questionamento sobre o ensino de matérias de natureza subjetiva, se elas poderiam ser, ao menos, comunicadas como decorrência de uma experiência individual. Ele alerta que o termo “Poética” seria adotado por ele em um sentido “totalmente primitivo” (p.180), bem diferente de seu uso na época, relacionado às regras muito rígidas que cerceavam o ímpeto da criação artística, simplificando o arbítrio e a categorização das obras pelos críticos. O artista, submetido a essas fórmulas precisas, era desobrigado de suas responsabilidades e decisões mais arriscadas nas questões entre matéria e forma.

O sentido primitivo na fala de Valéry - a noção clássica de poética - é o estudo de uma obra a ser feita, tanto que o verbo grego *poiein*, do qual a palavra deriva, significa fazer ou fabricar. Esse fazer que se encerra em toda obra vai se referir, segundo o autor, àquelas que “o espírito quer fazer para o seu próprio uso, empregando para esse fim todos os meios físicos que lhe possam servir” (p. 180).

O deslocamento inovador proposto por Valéry está em pensar a obra de arte do ponto de vista de quem faz, “a considerar com mais complacência, e até com maior paixão a ação que faz do que a coisa feita” (p. 181). O autor vai mais além em seu desvio, pega emprestado termos da economia para criar analogias, para falar de forma mais geral sobre o seu objeto estudo, a sua exploração no campo dos processos criadores. O artista é o produtor e a sua obra, a produção. Do outro lado, os

“cúmplices das obras de todos os gêneros” (p.182) são os consumidores. A noção de valor implicada na produção artística, embora mais abstrata nas suas inúmeras vontades, encontra afinidade com as necessidades do mundo econômico. Se a narrativa épica da *Ilíada* e ouro permanecem valorizados, diz o autor, “é porque a raridade, a inimitabilidade e algumas outras propriedades os distinguem, tornando-os objetos privilegiados, padrões de valor” (p. 183).

Se atualmente aceitamos com tanta facilidade que noções como criação, trabalho, acúmulo de riqueza e oferta e demanda apresentem-se muito naturalmente no campo da arte é devido ao pensamento visionário de Valéry. Para quem essas noções de nomes coincidentes, oriundas de contextos aparentemente tão distintos, problematizam de forma similar as questões do homem com seu entorno, portanto assim como existe uma analogia econômica, por motivos semelhantes estabelecemos também uma analogia política. Por mais interna e solitária que seja a criação de uma obra, sentimos a presença das reações externas que vão provocar e serem provocadas ao longo de sua elaboração. A criação de um projeto de arte pode levar meses, até anos de reflexão. Um trabalho interno que compreende uma complexidade enorme de escolhas e articulações delicadas, povoados de acasos e cálculos. Valéry diz: “um olhar bastará para apreciar um monumento considerável, para sentir o choque” (p. 186). Sobre esse mesmo monumento capaz de provocar ações desmedidas, Deleuze (1993) dirá que ele é o composto de *perceptos e afectos*, o bloco de sensações das linguagens artísticas que “transmite para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento: o sofrimento sempre renovado dos homens, seu protesto recriado, sua luta retomada” (p. 229).

A solidão criativa torna-se uma solidão compartilhada porque frequentemente as escolhas e os esforços do criador se encontram fora da esfera da própria criação e levam em conta o efeito sobre a obra do julgamento de terceiros. Porém, como afirmam ambos os autores, não podemos esquecer que a obra para o produtor é o termo (um fim) para o consumidor é a origem. A ação de um e a reação do outro não se recobrem, são mesmo inconciliáveis.

Chegamos à fronteira onde o discurso poético tangencia mas não se confunde com o discurso estético. A atitude estética é aquela do espectador, se referindo à arte sob o ponto do consumidor e exigindo deste sua participação por meio da experiência estética. A partir de Kant, essa experiência, oriunda do sentimento do belo ou do sublime, compreende a experiência estética advinda de um profundo acordo das faculdades ou, ao contrário, na dor do desacordo dessas faculdades. Ambos os sentimentos são capazes de provocar um prazer estético equivalente. Porém, essa experiência é fruto de um espectador educado para tal, se comportando como uma autoridade externa ao conteúdo da obra. Assim, sob o ponto de vista estético, a única preocupação do artista seria a de como oferecer conteúdos de forma atraente e sedutora para o refinamento e o olhar educado de seus consumidores.

Boris Groys (2015), em seu texto *Poétique contre Esthétique*, (p. 09) observa que a predominância do discurso estético se deve principalmente a uma questão quantitativa. Desde os séculos XVIII e XIX, quando a reflexão estética surgiu e se desenvolveu, o número de espectadores era expressivamente maior que o de artistas. A arte adquiriu a função formadora do gosto e da sensibilidade estética atendendo à demanda dos consumidores.

Porém, o autor alerta, que desde o início do século XX essa divisão simplista entre os sujeitos da atitude estética e artistas produtores de objetos de contemplação vem se desmoronando. Muitas são as especulações para esse acontecimento, entre elas a emergência de uma sociedade atravessada pela expansão tecnológica que no contemporâneo é rastreada em tempo real e sobre a qual a vigilância e o controle das redes atingiu índices inimagináveis dentro da escala humana. Atualmente a questão das imagens se refere muito mais à sua produção do que à sua contemplação. O acesso fácil aos aparelhos de foto e vídeo proporcionado pelas técnicas digitais se combinou às redes sociais e a plataformas globais de distribuição, alterando visivelmente a relação estatística tradicional entre produtores e consumidores de imagens. Os artistas em potencial e os produtores tornaram-se muito mais numerosos que os espectadores. Hoje qualquer pessoa, por meio de um celular, lida com questões da imagem de forma muito semelhante a um profissional ou a um artista.

Não é por acaso que os processos de criação, as conversas íntimas, as dúvidas dos artistas expressas em suas obras tornaram-se tão ou mais importantes que o resultado final destas. Uma vez que o número de produtores de arte supera o número de consumidores, a questão da distinção entre um objeto banal e uma obra de arte foi superada pela questão de saber distinguir um artista de um não-artista. Por isso, o discurso do artista e o discurso poético vêm ganhando cada vez mais importância. Hoje é comum que o ato de contemplar seja precedido pela leitura de textos sobre as obras elaborados pelos próprios artistas ou em nome deles.

Dar ao discurso poético a função de crivo informativo e decisório frente a profusão caótica de imagens e de seus produtores, mais que a pequenar a amplitude do termo, explicita a névoa de confusão que envolve o entendimento dessa questão nas artes visuais contemporâneas.

Vale aqui realçar o pensamento de outros autores sobre a noção de poética para afirmar (e lembrar) que o fazer implicado no sentido da palavra poética estabelecia uma relação misteriosa entre desejo (processo de criação) e acontecimento (obra realizada). Na produção do objeto artístico, a ação, mesmo sob a influência do inefável, encontra no resultado a determinação final de algo indizível. A ideia encontra a sua forma, o seu equilíbrio precário, de vir ao mundo.

O sentido da palavra poética para Umberto Eco (1991), emana do discurso criador, de como o artista compreende o fazer de sua própria obra de um modo tal que o objeto

artístico contenha os indícios de sua intenção. Assim, a obra pronta se apresenta como uma chamada livre para adentrarmos em um universo desconhecido mas que, de uma forma ou de outra, pertence ao artista que o criou.

O artista Tunga (2001), ao falar da apresentação de sua obra, “Assalto”, nos presenteia com uma forte definição de poética em sintonia com o que foi dito antes: a obra no mundo “carrega em si a indicação de que a partir da radicalidade de uma experiência é que se constrói uma poética. Mas existe um certo rigor neste fazer, esse fazer é uma construção, não é uma coisa espontânea” (p. 120).

Deleuze (1993) diz que o artista cria blocos de *afectos e perceptos* “mas que a única lei da criação é que o composto deva ficar em pé sozinho” e que este seria o ato fundamental do artista, criar um composto de sensações que se sustente, que se conserve. “A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si” (p. 213), mas a sensação não se efetua no material sem que a técnica seja atravessada pelo pensamento. A relação entre o plano de composição técnica e o plano de composição estética não cessa de variar, configurando a construção poética, esse fazer que é fruto de uma ação do pensamento e que torna toda a matéria expressiva.

De acordo com os autores citados, a poética na prática artística se refere ao entrelaçamento vertiginoso entre forma e sentido, entre matéria e espírito, por meio do ato criativo. A obra de arte só acontece nas circunstâncias desse ato, provocando uma ligação contínua entre o que existe e o que está por vir. Fora desse ato, o que resta é apenas um objeto, uma forma esvaziada, incapaz de engendrar novos significados ou uma intenção, um esboço de criação que se dissipa por não encontrar sua forma de atualização no mundo. A execução de um ato como resultado, nas palavras de Valéry (1991), “é uma escapada miraculosa para fora do mundo fechado do possível e uma introdução no universo do fato” (p. 191).

Se tratamos aqui sobre os sentidos de poética em diferentes autores que se inclinaram sobre esse tema, de forma tão vertical e apaixonada, é por considerarmos que na contemporaneidade a noção de poética vem perdendo a sua potência quando é compreendida como uma metodologia estratégica da atividade artística que desarticula os processos de criação da sua realização no mundo.

É importante esclarecer que não se trata aqui de priorizar resultados ou exigir um produto bem acabado para pronto uso. Os monumentos da criação poética se referem às intensidades das sensações capazes de serem expressas condensadas em gestos mínimos ou de se alargarem irradiadas por grandes superfícies. Nas matérias da arte, a ambiguidade oferta mais valor que a nitidez. O que não convém, alerta Deleuze (1993), é que o plano de composição da arte venha a se fazer “informativo” (p. 254), impossibilitando o espectador de discernir entre uma obra de arte e um objeto comum. Para tal ele precisará recorrer ao plano informativo para conhecer a obra e

as suas circunstâncias dentro da prática do artista que a criou, para depois emitir o seu julgamento sobre o estatuto artístico, ou não, daquele objeto.

As poéticas contemporâneas, segundo Groys (2011), engendram uma “visibilidade fraca, virtual” (p. 100) que pode ou não ser percebida como arte, que pode ser considerada num outro momento, que não exige, nem mesmo, ser vista. Para o autor isso acontece como uma reação às imagens fortes que passaram a dominar as redes digitais. Por isso o gesto mínimo ou fraco, dos artistas é compartilhado entre grupos de participantes e espectadores que coincidem entre si. Cada vez mais a arte é feita por artistas para outros artistas que já conhecem os procedimentos e o contexto das obras, o que facilita a aceitação destas dentro dos circuitos artísticos. O plano de composição estética que acolhia e provocava os espectadores se desmaterializou. Esse público não-artista não tem acesso, nem mesmo, ao plano de composição desmaterializado porque a sua tendência informativa foi neutralizada por se tornar, além de excessiva, hermética.

É importante realçar que, para Groys, esse é um aspecto estratégico da arte desde a tradição vanguardista que foi radicalizado em nosso tempo. Esse caráter impopular, minimalista e enfraquecido do gesto artístico é uma forma de sobreviver à temporalidade contraída das imagens fortes “escapando do *status quo* que funciona como um meio permanente de troca dessas imagens fortes” (p. 101).

A compreensão do termo poética na contemporaneidade distanciou-se da noção de poética apresentada por Valéry, plena de monumentos, e também da potência dos blocos de sensações das linguagens artísticas em Deleuze para quem a arte, a filosofia e a ciência só encontram sentido em contato com a não-arte, a não-filosofia e não-ciência. O caráter cada vez mais endógeno das práticas artísticas na atualidade colocam em risco o rico tecido de correspondências da arte com o mundo exterior que lhe serve de alimento. Portanto, os discursos de potência ou fraqueza aqui colocados em diálogo, tanto no que dizem respeito às vanguardas modernas em relação às suas imagens, quanto às artes de nosso tempo, merecem uma reflexão.

As imagens da arte no início do século XX expressam os processos que consolidam a passagem do registro do Belo para o Sublime. Sobre isso, Lyotard (1987) diz que há dois modos para tratar desta mesma questão: uma que vai priorizar a impotência da faculdade de presentificar, a nostalgia que sente o sujeito humano pela presença das coisas; outra que, ao contrário, vai afirmar a potência da faculdade de conceber aquilo que quiser, mesmo que isto implique numa inumanidade. Podemos dizer que essa é a diferença: a produção imagética moderna segue uma estética do sublime, mas nostálgica. O impresentificável é alegado como um conteúdo ausente, mas a sua forma é ainda é reconhecível e serve de matéria para consolação e prazer.

A produção imagética pós-moderna alega o impresentificável na própria novidade da presentificação, recusando a consolação da boa forma.. Ela não tem nostalgia

com a impossibilidade da representação. Ao contrário, existe um prazer na dor de trabalhar sem regras e, portanto, na necessidade ética de estabelecer as novas regras no decorrer do processo do próprio trabalho. As imagens pós-modernas se identificam com o próprio acontecimento que as produz e não podem ser julgadas mediante regras e categorias já conhecidas. Estas regras e categorias são aquilo que a obra produzida procura. Hoje podemos supor que essas regras e categorias concebidas ao longo de uma modernidade conflitada pelo “enfraquecimento das crenças e a descoberta do pouco de realidade da realidade” (Lyotard, 1987, p. 21) tenham colaborado para a construção de uma poética do apagamento, composta de imagens de baixa visibilidade que podem, segundo Groys, ser comparadas com a baixa visibilidade da vida cotidiana.

Ao mesmo tempo, vemos surgir cada vez mais obras de artistas, sobretudo aqueles que atuam no campo das tecnologias digitais, apresentando imagens impressionantes que, além da perfeição técnica e estética impecáveis, são dotadas de uma carga poética à altura da fala maravilhada de Valéry e dos blocos de sensação em Deleuze. Imagens que, ao valorizarem uma correspondência fértil entre matéria e pensamento entre forma e sentido, nos possibilitam expandir essa discussão rumo às confluências entre arte e design. Assim, podemos imaginar que nas fronteiras dessas duas disciplinas surge uma perspectiva de ação alternativa frente aos processos de enfraquecimento das imagens da arte, propiciando o acontecimento de ações poéticas mais vigorosas.

Diferentemente das abordagens artísticas contemporâneas, os designers não menosprezam o resultado final ou as formas em prol de uma conceituação, sabem da importância dessas duas instâncias e, por princípio constitutivo, sua dinâmica inclui uma relação estreita entre prática e pensamento que os aproxima da noção clássica de poética. A aparência das coisas é, no sentido mais amplo, uma consequência dos processos de sua realização. Hoje, aliviados do legado modernista em relação à ênfase funcional de seus projetos, os designers podem expressar, em vez de apenas funcionalizar, os vislumbres dessa ação do pensamento.

Os designers frequentemente são acusados de estar estetizando o mundo, como se o valor dado à forma fosse prejudicial, desviando a nossa atenção do que realmente importa. Vale aqui um olhar mais atento ao termo estetização no âmbito do design e da arte. Boris Groys (2017) diz que no domínio do design, a estetização se refere ao esforço de melhorar o desempenho de um determinado artefato técnico tornando o mais atraente para o usuário. Diferentemente, a estetização artística significa a disfuncionalização do artefato, “a anulação violenta de sua aplicabilidade prática e de sua eficiência” (p. 209). A estetização promovida pela arte é uma afirmação de que podemos estetizar o mundo e, ao mesmo tempo, agir revolucionariamente dentro dele. Assim, a estetização, não apenas não impede uma ação revolucionária, “ela cria um horizonte definitivo para uma ação bem-sucedida se esta ação tiver uma perspectiva revolucionária” (p. 218).

Independente da separação estabelecida pelo autor entre os campos da arte e do design em relação aos processos de estetização, o importante é o potencial desestabilizador e revolucionário conferido à estetização e que pode também ser aplicado ao design, desde que este assuma a mediação crítica que suas formas promovem, questionando os valores e significados dos discursos dominantes e sugerindo novos rumos, constituindo novas concepções culturais.

Os objetos mais triviais poderão surpreender ao serem radicalmente estetizados sob o ponto de vista da disfuncionalização, ultrapassando sua usabilidade e desdobrando seus significados. A obra de arte resiste através do tempo devido a sua capacidade de atualização dos sentidos nela implicados e multiplicados. Será também nesse sentido que o objeto do design poderá transcender as suas finalidades primeiras. Uma imagem ou objeto do design para sobreviver ao seu desgaste, à univocidade do discurso, precisa ser capaz de produzir significados, simbolizar outros valores para além daqueles que já possui. De acordo com Rafael Cardoso (2012), a sujeição limitada da forma à função aparta do usuário a experiência estética do objeto ou imagem, a possibilidade de afinidade e sintonia e, por isso mesmo, inibe a sua capacidade de produção de sentido. Portanto, para que um produto do design resista ao tempo ele precisa ser passível de poetização. Para tal, será preciso expandir a compreensão das relações entre forma, usos e funções e acolher as suas incertezas para “projetar de modo mais aberto, ou seja, de modo a gerar projetos resistentes ao seu engessamento formal e eventual obsolescência” (p.49).

Conferir à disfuncionalidade uma noção de valor permite que o design aspire mais do que apenas intervir na realidade para afirmá-la, torná-la mais atraente e mais fácil de usar. Somente questionando e expondo as ineficiências e os fracassos da realidade que nos cerca e, fazendo isso esteticamente como afirma Groyes (2017), não diferenciando entre sucesso e fracasso, o design poderá escapar das acusações de ser uma ferramenta onipresente de enfraquecimento e manipulação da sociedade em prol da manutenção do *status quo*, promovendo “o estado de exaustão total que tornaria qualquer ação histórica revolucionária impossível” (p. 218).

Ofertar aos objetos e imagens do design a perspectiva de exercer ou não a sua função de uso, desestabiliza as noções pré-estabelecidas, cristalizadas, de comunicação, informação e usabilidade, possibilitando um novo exercício imprevisto, impensável. Agamben (2018) nos diz que esse é o procedimento da poesia com a linguagem, “é o ponto em que a língua tendo desativado suas funções utilitárias, repousa em si mesmo, contempla a sua potência de dizer” (p. 80). Por isso, esse é também o ponto em que o design pode constituir uma poética. O que a poesia realiza pela potência de dizer, o design deve realizar pela potência de projetar e significar com suas imagens e objetos.

O design contemporâneo, entendido como um design que atua nas fronteiras, acolhendo e expandindo saberes de outras disciplinas, se aproxima das indagações da

arte de nossa época sem o apagamento e a desatenção à forma que fazem com que o criador corra o risco de perder de vista o concreto das experiências. As imagens da arte resistem e sobrevivem às imagens fortes da ideologia do progresso tirando partido de sua fraqueza, misturando-se à baixa visibilidade da vida cotidiana. O design apresenta a alternativa do embate de forças, da restituição dos monumentos e da imagem como potência de acontecimento que ao não se confundir com o cotidiano, afirma a vocação do pensamento criador para o extra-ordinário. A ação do designer-artista reconstitui o plano de composição estética como força de sensação para que o infinito do olhar possa transcender o finito do visto.

Referências Bibliográficas

Agamben, G. (2018) O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. São Paulo: Ed. Boitempo.

Cardoso, R. (2012). Design para um mundo complexo. São Paulo: Ed. Cosac Naify.

Deleuze, G. (1993). O que é Filosofia. Rio de Janeiro: ED.34.

Groys, B. (2017). Artigo O Ativismo Artístico na Revista Poiésis, v. 18, n. 29. Niterói: UFF, pp. 205-219.

_____. (2011, novembro)Artigo O universalismo fraco na Revista Serrote 09, Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro, pp.87-101.

_____. (2015). En Public – Presses Universitaires de France. Paris..

Liotard, J-F. (1987). O Pós-Moderno explicado às crianças. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Valéry, P. (1991). Variedades. Rio de Janeiro: Ed. Iluminuras.