

Uma filosofia disruptiva para uma arte disruptiva

A Disruptive Philosophy For A Disruptive Art

Lucia Santaella

Pesquisadora 1A do CNPq, doutorada em Teoria Literária (PUC-SP, 1973) e livre docente em Ciências da Comunicação (ECA/USP, 1993). É professora titular na PG em Comunicação e Semiótica e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital (PUC-SP) e Coordenadora desse último. Publicou 46 livros e organizou 16, além da publicação de mais de 400 artigos no Brasil e no exterior. Recebeu os prêmios Jabuti (2002, 2009, 2011, 2014), o prêmio Sergio Motta (2005) e o prêmio Luiz Beltrão (2010).

Email: lbrega@pucsp.br

Submetido em 15/06/2018

Aceito em 02/07/2018

RESUMO

Este artigo parte de duas premissas: a primeira considera que o movimento filosófico que vem sendo conhecido sob a rubrica de Realismo Especulativo (RE) tem um caráter disruptivo por deslocar para uma virada especulativa, com ênfase na construção de uma ontologia voltada ao objeto (OOO), a precedente virada linguística que dominou o cenário da filosofia, incluindo a filosofia analítica, no decorrer de todo o século XX. A segunda premissa considera que o caráter disruptivo é constitutivo de toda arte, um caráter que a diversidade e heterogeneidade da arte contemporânea, incluindo arte digital e ciênciarte, tem acentuado sua ruptura. Diante disso, a aproximação entre o RE e a arte contemporânea tornou-se inevitável. Após a apresentação do panorama do RE e das condições atuais da arte, este artigo discute os fios de aproximação entre ambos.

PALAVRAS-CHAVE: *Realismo especulativo; Disrupção; Arte contemporânea; Ressonâncias.*

ABSTRACT

This article is based on two premises: the first considers the philosophical movement that is known under the rubric of Speculative Realism (SR) has a disruptive character. It displaced to a speculative turn, with emphasis on the construction of an object-oriented ontology (OOO), the preceding linguistic turn that dominated the scenario of philosophy, including analytical philosophy, throughout the twentieth century. The second premise considers that a disruptive character is constitutive of all art, a character that the diversity and heterogeneity of contemporary art, which includes digital art and art-science, have accentuated its disruption.

Given this, the rapprochement between RE and contemporary art has become inevitable. After presenting the panorama of RE and the current conditions of art, this article discusses the resonances and the threads of approximation between both.

KEYWORDS: *Speculative Realism; Disruption; Contemporary Art; Resonances.*

Uma filosofia disruptiva para uma arte disruptiva

A presença dupla do adjetivo “disruptivo” no título deste artigo reclama por um esclarecimento e uma justificativa, especialmente porque esse adjetivo, nos últimos tempos, adquiriu a roupagem de um jargão que, como todos os jargões, quanto mais correm de boca em boca, tanto mais seus significados vão se dissipando em fórmulas vazias, submetidas a mais trivial lógica da moda pela moda.

1. Por que disruptivo?

O termo saiu do uso puramente dicionarizado e adquiriu relevo quando, em 1995, Clayton M. Christensen e Joseph Bower o introduziram no artigo sob o título de *Disruptive technologies: Catching the wave*. O contexto do artigo nada tinha de acadêmico, pois seu alvo estava nos executivos de empresas responsáveis pelas decisões acerca de fundos e decisões corporativas. O sucesso alcançado pelo artigo levou Christensen (1997) a aprimorá-lo no seu livro *The Innovator's Dilemma*. A partir daí o uso do adjetivo explodiu, mas críticas recebidas levaram Christensen a substituir a expressão “tecnologia disruptiva” por “inovação disruptiva”, esta entendida como a introdução de um novo modelo de negócio. Esse deslocamento se tornou central para a compreensão da evolução dos negócios no campo industrial e mercadológico.

Uma vez que o presente artigo não tem seu interesse voltado para o ambiente corporativo, mas sim para o acadêmico, torna-se desnecessário introduzir detalhes sobre os atributos do modelo de Christensen, hoje chamado de clássico. O que interessa é compreender por que o termo *disruptivo* passou a ter o seu uso tão amplificado até o nível do abuso, o que levou muitos comentadores a reivindicar o seu desaparecimento. Como nesses casos esse tipo

de reivindicação costuma ser inócuo, o termo continua em uso nos mais diversos contextos. Segundo Cooke (2017), “disruptivo” é utilizado quando um evento, um sistema ou um processo é, de um modo ou de outro, interrompido e impedido de continuar operando de sua maneira usual. Um exemplo simples, para se pensar quando o uso é adequado ou não é o da diferença que vai da máquina de escrever mecânica para a elétrica e destas, então, para o editor de textos. Enquanto no primeiro caso, a disrupção não cabe, no segundo, ela parece apropriada.

Minha hipótese para a exacerbação de usos do termo, a partir de 1995, tem a ver com o salto, mais do que quantitativo, qualitativo e, sobretudo, de escala que a revolução digital vem provocando em todos os campos de produção, de atividades, de criação e de reflexões humanas. Quando uma palavra entra em voga, isso também pode funcionar como sinal de que ela é capaz de expressar algo do espírito do tempo (*Zeitgeist*). Além disso, se voltamos ao dicionário, é tal a gama de significados de “disruptivo” que ele pode muito bem ser empregado em outras situações e ambientes distintos da lógica que rege as corporações. Disruptivo tanto pode ser compreendido como indisciplinado, rebelde, agitado, perturbador, turbulento, incontrolável, quanto também pode ser atribuído a tudo aquilo que é inovador, inventivo, engenhoso, não usual, experimental, não convencional e sem precedentes. Isso justifica o argumento, que será aqui defendido, de que o adjetivo “disruptivo” pode ser aplicado tanto ao emergente movimento filosófico, o realismo especulativo (RE), hoje em voga, quanto às condições da arte contemporânea, ambos muito desafiadores, daí a busca de um adjetivo que faça jus às rupturas que introduzem.

2. O que o realismo especulativo (RE) tem de disruptivo?

O século XX ficou marcado pelo selo da virada linguística (*linguistic turn*) que se espalhou, em variadas perspectivas, da filosofia para a linguística ela mesma, para as ciências sociais, então para todas as áreas das humanidades, inclusive a historiografia. Tudo começou no início do século XX com a preocupação dos filósofos analíticos com a linguagem de que o mais conhecido representante foi Ludwig Wittgenstein. No seu *Tractatus Logico-Philosophicus* ([1921] 1948), a estrutura lógica da linguagem é definidora daquilo que pode ser dito e daquilo que pode ser pensado. Assim, são os equívocos linguísticos empíricos que determinam os

problemas que surgem na filosofia. Mais tarde, em suas *Investigações filosóficas*, publicadas postumamente ([1953] 1979), Wittgenstein refutou sua tese anterior, propondo que os significados das palavras derivam dos jogos de linguagem, dos usos linguísticos em comunidades específicas.

Ainda no início do século, sob outro ponto de vista, as questões relativas à estrutura da língua, concebida como um sistema arbitrário de diferenças, foram tratadas no *Curso de Linguística Geral*, de Ferdinand de Saussure ([1916] 1969). Das descobertas de Saussure, no que diz respeito à língua, foi derivado o movimento estruturalista de amplo espectro. De fato, foi imensa a repercussão do estruturalismo por todas as áreas das humanidades, nelas provocando como efeito mais significativo o deslocamento das fundações dos estudos acadêmicos para a problemática da linguagem de que resultou o fortalecimento da virada linguística. Essa virada produziu consequências radicais na historiografia a ponto de Georg Iggers, declarar, no seu livro *Historiography in the Twentieth Century: From scientific objectivity to the postmodern challenge*, a morte da história como disciplina acadêmica, tal como praticada em seus métodos tradicionais.

A virada linguística teve continuidade inclusive na obra dos pensadores, tais como Michel Foucault, Jacques Derrida e Jacques Lacan, este quando considerado na fase de sua ênfase no registro do simbólico. A defesa de posições antagônicas àquelas da filosofia analítica acabou por marcar uma polaridade entre a filosofia analítica em língua inglesa e a filosofia pós-estruturalista em língua francesa, cuja expressão mais popularizada, muitas vezes simplificadora e até mesmo caricata, atribui a Derrida a tese de que a linguagem é tudo que há.

Não obstante as diferenças, tanto de um lado quanto do outro, foi tal a penetração do selo da virada linguística pelas mais variadas áreas das humanidades que entradas para essa expressão (*linguistic turn*) podem ser hoje encontradas em dicionários de filosofia, de teoria literária, de comunicação e mídia, de teoria crítica, todas elas apontando para uma mudança radical nos discursos do saber, no decorrer do século XX, devido ao reconhecimento da importância da linguagem em todos os processos humanos de produção de significação. A partir daí, outras expressões similares também surgiram tais como virada visual, virada icônica, virada midiática etc.

Tendo em vista o peso simbólico, acadêmico e cultural que a virada para a linguagem e suas consequências nas formas de conhecimento adquiriram e se fortaleceram ao longo do século XX, pode-se perceber a propriedade com que o adjetivo “disruptivo” pode ser atribuído ao movimento filosófico que passou a receber o nome de realismo especulativo (RE) ou ontologia orientada ao objeto (OOO), considerando-se que uma das bandeiras desse novo movimento está justamente no seu antagonismo e ruptura em relação à virada linguística que lhe precedeu.

3. A genealogia do RE

Há quase uma década tenho colocado em observação e reflexão as questões filosóficas que vieram à tona sob o guarda-chuva do RE. Em 2012, sob a coordenação de Erick Felinto e Lucia Santaella foi organizado o Simpósio Internacional *A Vida Secreta dos Objetos: Medialidades, Materialidades, Temporalidades*, que contou com a participação de alguns expoentes internacionais do RE e se distribuiu por São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador e Fortaleza. Em 2013, juntamente com uma das primeiras publicações sobre RE no Brasil (SANTAELLA, 2013), sob a liderança de Winfried Nöth e Lucia Santaella, foi criado o grupo de pesquisa *Transobjeto*, até hoje bastante ativo, voltado especificamente para o estudo do RE e cujos resultados estão registrados no blog do mesmo nome¹. Em 2015, também sob a organização de Erick Felinto e Lucia Santaella, foi realizado o *II Simpósio Internacional A Vida Secreta dos Objetos: Ecologias da mídia*², em São Paulo e Rio de Janeiro (ver Felinto et al., 2016).

Desde que se lançou como um movimento, sob o nome de Realismo Especulativo, no Workshop que ocorreu no *Goldsmiths College*, na Universidade de Londres, em 27 de abril de 2007 e cujo registro consta na íntegra na revista *Collapse* (Brassier et al., 2007 p. 307-450), esse novo caminho para a filosofia passou a chamar atenção e provocar impacto em várias áreas do conhecimento, tais como “antropologia, arqueologia, arquitetura, literatura inglesa, feminismo, artes plásticas, estudos medievais, musicologia, retórica e composição, estudos

¹ Ver <https://transobjeto.wordpress.com/>

² Ver <https://vidasecreta15sp.wordpress.com/programacao/coordenação>

científicos e outros” (Harman, 2011a, p. vii). O impacto nas artes se fez nitidamente notar na Documenta de Kassel, de 2013, para a qual a curadora, Carolyn Christov-Bakargiev, organizou *The book of books* (2012) no qual, entre uma multiplicidade de ensaios filosóficos, teóricos e críticos, consta um ensaio de Graham Harman, no qual esse baluarte do RE expõe sua teoria do objeto, anteriormente apresentada em detalhes no seu livro *The quadruple object* (Harman 2011b).

Pouco tempo depois da Documenta, um extenso volume foi organizado por Cox et al. (2015) no qual os autores retiram o realismo e o materialismo de suas molduras filosóficas para discutir preocupações culturais e sociais mais amplas, entre elas, a influência exercida por essas novas filosofias sobre as artes. Ao mesmo tempo, no meio específico da criação e curadoria das artes, o RE começou a ser colocado em pauta. Na busca de encontro dos fios de ligação entre esses dois campos – RE e arte contemporânea – tomando por base fontes relevantes, desenvolvi algumas reflexões no ensaio *Ignições das artes contemporâneas na virada especulativa* (Santaella, 2017) ao qual o presente artigo pretende dar continuidade.

Mesmo sob o risco das lacunas inevitáveis, é sempre relevante, pelo menos para fins documentais, ter em vista o retrospecto acima, relativo ao contexto brasileiro, para que, a seguir, possam ser colocados em relevo alguns dos aspectos do RE, especialmente os seus aspectos disruptivos que são justamente aqueles que sugerem o diálogo desse movimento filosófico com a arte contemporânea.

Há vários fatores que podem funcionar como vias explicativas para a repercussão imediata que o RE obteve desde seu lançamento. Entre eles, conforme já discuti (Santaella, 2013), encontra-se o advento da internet das coisas (IoT) que está transformando em seres sencientes, comunicacionais, aquilo que, com o nome de meras “coisas”, costumávamos tratar como seres inertes ao nosso dispor. Essa emergência, no contexto de outras invenções que a digitalização ubíqua está trazendo, reclama pela renovação do pensamento ontológico que herdamos do passado. Nesse contexto, o RE entra como uma luva.

Outro fator plausível é o da convergência do RE com discussões culturais e mesmo filosóficas que, aliadas à literatura ciberpunk, a partir dos anos 1980, colocaram o pós-humano sob debate, aliás, um debate que hoje evoluiu para o não-humano (ver Felinto e Santaella, 2012; Santaella, 2017). O ponto de convergência desses debates com o RE situa-se mais

especificamente no descentramento do humano e sua neolocalização, em similaridade de condições, com aquilo que Bruno Latour (1994a, p. 140) chamou de “parlamento das coisas”, no qual as novas personagens principais são os actantes e as operações de tradução, mediação, intermediários, mediadores etc, operações nas quais não têm mais lugar as relações dicotômicas pautadas na primazia do sujeito sobre o objeto (ver Lemos, 2013).

O terceiro fator só pode ser explicado pelo espírito do tempo, em que algumas convergências e sincronias ocorrem para comprovar que determinados fenômenos, situações ou conjunturas tomam relevo porque aparecem na hora certa e no lugar certo. É o que aconteceu com o RE, conforme será exposto a seguir.

De acordo com as fontes de que disponho, já em 1997, as preocupações de Harman estavam voltadas para o imperativo dos objetos, expostas na palestra sobre *The theory of objects in Heidegger and Whitehead*, o que o levou, em 1999, a propor, em outra palestra, uma “*Object-Oriented Philosophy*”. Ambas as palestras foram publicadas apenas em 2010, no livro *Towards speculative realism. Essays and lectures*. Por sorte, Latour assistiu a essa segunda palestra, em 1999, e algumas proposições tanto relativas ao deslocamento do humano do centro do pensamento filosófico, quanto às inusitadas relações entre objetos expostas por Harman, sugeriam algumas correspondências com a teoria ator-rede (TAR) à qual, juntamente com John Law e Michel Callon, Latour estava associado (ver Latour 1988, 1991, 1992, 1994b).

A TAR é uma teoria performática, difícil de ser resumida e explicitada. O que nela fica imediatamente claro é seu ataque agudo às categorias e conceitos opositivos que dominaram o cenário do pensamento ocidental por séculos. Nas palavras de Law (1992, p. 3): “Verdade e falsidade. Grande e pequeno. Agência e estrutura. Humano e não-humano. Antes e depois. Conhecimento e poder. Contexto e conteúdo. Materialidade e socialidade. Atividade e passividade... todas essas divisões foram borradas no trabalho realizado em nome da teoria ator-rede”. Para Latour, autor de *Jamais fomos modernos* ([1991] 1994a), a associação com a TAR era inevitável. Cada um dos envolvidos deu a essa teoria uma versão relativamente própria. Na versão latouriana, pessoas, animais, coisas, objetos, aparelhos, dispositivos e instituições podem funcionar como actantes em rede, ou seja, agenciadores que fazem agir (Latour, 1996, 1998; Santaella e Lemos, 2010).

Não obstante o caráter ontológico intimidador da TAR, o apelo a suas propostas se expandiu de sua origem na sociologia da ciência e da tecnologia para a sociologia em geral, a geografia, a administração, os estudos das organizações, a antropologia e a filosofia. Dadas essas circunstâncias, desde o encontro em 1999, deu-se uma aproximação entre Harman e Latour (ver Harman, 2007, 2009 e 2014b). Mais importante do que a relação estritamente pessoal é o fato de que a filosofia orientada ao objeto, de Harman, e mais tarde, as produções dos realistas especulativos passaram a ser associadas a Latour cujo pensamento foi repercutindo cada vez mais em ambientes internacionais. Uma repercussão que, a par do imenso talento desse pensador, foi também alimentada pelas associações alemãs de Latour com Peter Weibel, diretor do famoso ZKM, e com Sloterdijk, considerado um dos mais proeminentes filósofos da atualidade.

Mas as convergências, que prepararam o terreno para o surgimento e as ressonâncias do RE, não pararam aí. Em 2002, Harman publicou seu livro *Tool-being. Heidegger and the metaphysics of objects*³, no qual o autor apresentou sua leitura ousada, não-ortodoxa, disruptiva, orientada ao objeto, da obra *Ser e tempo*, de Heidegger (2012). Essa leitura favorece os contornos secretos dos objetos que Harman extraiu de uma interpretação original das reflexões heideggerianas acerca da diferença entre *Zuhandenheit* (disponível à mão) e *Vorhandenheit* (presente à mão). Harman acentua a ambiguidade latente nessa dualidade, afirmando que os especialistas em Heidegger minimizam a importância do conceito de “disponível à mão”. Sua tese, ao contrário, defende que esse conceito dá origem a uma ontologia dos objetos neles mesmos, visto que existe um profundo hiato entre as coisas e qualquer interação que podemos ter com elas, não importando se essa interação é intelectual ou meramente manipulativa.

“Quando as coisas recuam da presença para uma realidade subterrânea escura, elas se distanciam não só dos seres humanos, mas também umas das outras” (Harman, 2002, p. 2). Disso resulta que, para Harman, quando esse conceito de Heidegger é bem lido, ele dá origem a uma nova era da metafísica, uma metafísica voltada para o objeto, ponto em que Harman via

³ <https://transobjeto.wordpress.com/textos/harman-graham-tool-being-chicago-open-court-2002-resumo-do-livro/>

uma correspondência, não obstante as diferenças, entre Heidegger e Whitehead, este, de resto, o filósofo que também serviu de aproximação entre Harman e Latour.

Em 2006 foi publicado o livro de Quentin Meillassoux, *Après la finitude*. Meillassoux era, então, um jovem filósofo, mas seu livro contou com um elogiosíssimo prefácio de Alan Badiou, de quem o jovem era discípulo. Foi grande o *frisson* provocado pelo livro cuja filosofia se colocava sob a égide do materialismo especulativo. Antes dessa publicação, já havia se iniciado a aproximação entre alguns intelectuais, filósofos ou não, atraídos por inquietações relativamente comuns, críticas ao menosprezo do objeto professado pela virada linguística. Em 2005, Graham Harman proferiu uma palestra com o título *Heidegger's Thing and Beyond* cuja ênfase nas coisas, nos objetos coincidia com a proposta de outra palestra, proferida por outro filósofo, Ian Hamilton Grant, pouco tempo antes, e da qual Harman tomou conhecimento através de Ray Brassier. Pouco tempo depois, Brassier levou o livro de Meillassoux ao conhecimento de Harman. O ponto chave da obra de Meillassoux, que, naquele momento, imantou o pequeno grupo de intelectuais de língua inglesa, encontra-se na crítica mordaz à noção neo-kantiana batizada de “correlacionismo” pelo autor. Esse foi o estopim para o encontro, realizado em 2007, que deu origem oficial ao RE.

4. Antídotos ao correlacionismo

Para Meillassoux, toda a filosofia depois de Kant ficou presa, de uma forma ou de outra, ao axioma correlacionista, segundo o qual existe uma inseparabilidade essencial entre o ato de pensar e seu conteúdo. Temos sempre acesso ao que está dado no pensamento e nunca a uma entidade que subsiste em si mesma. Só temos acesso à correlação entre pensar e ser, nunca a qualquer um desses termos considerado separadamente. Com isso, desqualifica-se qualquer possibilidade de se considerar o reino da subjetividade como separado da objetividade e vice-versa. Um objeto não pode ser considerado nele mesmo, isolado da sua relação com um sujeito. Do mesmo modo, nunca podemos considerar um sujeito que já não estivesse sempre relacionado ao seu objeto. Como uma síntese entre o idealismo (a realidade só existe dentro da mente), de um lado, e o realismo ingênuo (a realidade só existe fora da mente), de outro, a estratégia correlacionista consiste em professar que o objeto só pode ser pensado como um

dado, tal como é dado para um sujeito. Nunca conhecemos a objeto em si mesmo, mas apenas como ele é para nós (Bryant, 2008).

Contra o império correlacionista, que Harman (2011b, p. vii) também chama de dogma central da filosofia continental, inclusive da filosofia analítica, Meillassoux apresentou seu antídoto na versão de um correlacionismo forte que também atende pelo nome de materialismo especulativo e que professa a contingência como única necessidade possível. Ora, Whitehead já havia proposto uma filosofia especulativa, Harman, uma filosofia orientada ao objeto e DeLanda (2002), uma ontologia plana. Tudo isso ia se conjugando para agregar jovens pensadores em torno da aversão ao correlacionismo e ao antropocentrismo que ele implica. Durante alguns anos, a aproximação entre Harman e Meillassoux foi bastante estreita e por serem ambos responsáveis pela introdução de uma virada abrupta nos rumos do pensamento filosófico, até então dominante, eles são considerados como os principais mentores do RE. Apesar da proximidade e dos alvos comuns, existem oposições radicais entre as propostas assumidas por Harman, de um lado, e por Meillassoux, de outro, conforme foram sintetizadas por Harman:

Para Meillassoux, o ponto correlacionista familiar de que não podemos pensar uma árvore-em-si-mesma sem torná-la uma árvore-para-nós é um argumento poderoso que deve ser ultrapassado com uma fineza lógica delicada; para mim, é um argumento terrível, de saída. Para Meillassoux, o princípio da razão suficiente deve ser abolido; para mim, é a base de toda ontologia. Para Meillassoux, apenas um comprometimento com a imanência poderá salvar a filosofia da superstição e do irracionalismo; para mim, filosofias da imanência são uma catástrofe. Para Meillassoux, o ser humano permanece como único sítio e dignidade e de questionamento filosófico, e marca um salto quântico em relação ao reino pré-humano; para mim, os humanos diferem apenas em grau das gotas de chuva, golfinhos, frutas cítricas e minério de ferro (2011b, viii).

Embora as diferenças nas concepções ontológicas de Harman e de Meillassoux sejam as mais profundas, quando se consideram os outros integrantes do RE, pode-se constatar que as tendências filosóficas, alocadas sob o guarda-chuva do RE, apresentam cada uma delas seu selo próprio. Isso se acentua pelo fato de que, sem perder o alvo de interesse, ou seja, a fundação de uma nova ontologia diante da recusa ao antropocentrismo, cada integrante elege a paternidade filosófica que mais convém ao seu pensamento. Disso decorrem genealogias diferenciadas:

Harman/Heidegger, Meillassoux/Badiou, Brassier/Laruelle, Grant/Schelling, Shaviri/Whitehead, Bryant/Deleuze-Lacan-Zizek, e outros (ver Bryant et al., 2011).

Assim, a posição de Ray Brassier se caracteriza como um niilismo eliminativista (2007), a de Ian Hamilton Grant como um cibervitalismo (2006). A estes se agrega a ontologia de Levi Bryant (2011, 2014) e o realismo processual de Steven Shaviri (2014) que, aliados ao hiperobjeto de Timothy Morton (2013) e à fenomenologia alienígena de Ian Bogost (2012), compõem o quadro de uma ontologia orientada ao objeto (OOO). O que os une, na recusa do correlacionismo, é a combinação de elementos realistas com elementos especulativos movidos pela sede de conhecimento acerca do destino dos objetos. Longe de endossar um realismo *tout court*, segundo Harman (ibid., p. viii), esses filósofos dirigem ao estranhamento da realidade um olhar de perplexidade, um estranhamento que não pode ser detectado por quaisquer instrumentos de senso-comum. É justamente esse olhar estranhado que alimenta o caráter disruptivo desse movimento filosófico que, entre outras áreas do conhecimento humano, tem sintonizado com a hipercomplexidade da arte contemporânea. Quando a arte é apreendida à parte dos preconceitos, saudosismos e expectativas pré-moldadas, ela intensifica nossa perplexidade, desconcerto e inquietação diante da realidade.

5. O que a arte tem de disruptivo

Para alguns, a arte sempre teve e terá algo de disruptivo, no sentido de rebeldia transformadora enquanto deslocamento do *status quo*. Em relação a isso, há uma bela passagem de D. H. Lawrence, bem escolhida como citação no livro *O que é a filosofia*, de Deleuze e Guattari que vale a pena recuperar aqui:

Num texto violentamente poético, Lawrence descreve o que a poesia faz: os homens não deixam de fabricar um guarda-sol que os abriga, por baixo do qual traçam um firmamento e escrevem suas convenções, suas opiniões; mas o poeta, o artista abre uma fenda no guarda-sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso e enquadrar, numa luz brusca, uma visão que aparece através da fenda, primavera de Wordsworth ou maçã de Cézanne, silhueta de Macbeth ou de Ahab. Então, segue a massa de imitadores, que remendam o guarda-sol, com uma peça que parece vagamente com a visão; e a massa dos glosadores que preenchem a fenda com opiniões: comunicação. Será preciso sempre outros artistas para fazer outras fendas, operar as necessárias destruições, talvez cada vez maiores, e restituir, assim, a seus predecessores

a incomunicável novidade que não mais se podia ver. Significa dizer que o artista se debate menos com o caos (que ele invoca em todos os seus votos, de uma certa maneira) que contra os clichês da opinião. (1992, p. 261-262)

A aguda lucidez desse texto fala por si e dispensa comentários empobrecedores. O argumento universaliza um atributo que está presente em toda arte, por mais modesta ou enigmática que ela seja. Esse atributo apresenta sempre algo de disruptor. Mas para não irmos muito longe e cairmos em generalidades, se tomarmos como ponto de partida a arte moderna que teve início com os impressionistas, seu caráter disruptor fica comprovado nas reações de alarme que provocou nos conversadores. Algum tempo depois, entretanto, reação similar foi testemunhada em relação a obras que vieram depois do impressionismo conforme está discutido por Kosloff (1980) no seu texto sobre a *Anatomia da disrupção*, em que comenta a exposição *Pós-impressionismo*, organizada por Roger Fry, em 1910 (ver Berkowitz, 2013). Daí para frente, o caráter disruptor do modernismo só teria parada, quando a disrupção se transformou em norma, uma das razões, entre muitas outras, para a emergência do pós-moderno a partir dos anos 1960.

Mais recentemente, a disseminação da expressão “tecnologias disruptivas” conduziu essa discussão também para o campo das artes. Exemplar é o texto de Betancourt (2002) com o título de *Disruptive technology, the avant-gardness of avant-garde art*. O autor inicia sua discussão batendo na mesma tecla que já foi batida muitas outras vezes, de resto, poucas vezes com a mesma originalidade de Walter Benjamin (1975): o impacto da fotografia sobre as artes pictóricas. O texto defende que, ao ser empregada pelas artes, cada nova tecnologia introduz disrupção. O século XX, aliás, apresenta um desfile ininterrupto de tecnologias que foram, a cada passo, produzindo deslocamentos no sistema das artes até então em funcionamento. Isso culminou com o advento da internet que vem, de modo acelerado, ameaçando o sistema inteiro de distribuição, propriedade e controle da informação nas artes e fora delas.

Tomando como base de discussão o texto de Owens (1983), Betancourt não limita o sentido de disrupção à tecnologia e toma como tema de discussão o curto-circuito provocado pelo pós-moderno nos parâmetros dominantes das artes em função da quebra das hierarquias espaço-temporais nos circuitos de sua produção e recepção (ver também Danto, 2006). A

quebra das hierarquias centralizadoras foi fortalecida pela consciência da transculturalidade e da crítica pós-colonialista.

Há algum tempo, venho defendendo (Santaella, 2009) que o pós-moderno abriu as comportas para o pluralismo e a heterogeneidade nas produções artísticas, uma heterogeneidade que, infelizmente, nem sempre é reconhecida pela crítica ainda presa a parâmetros não mais vigentes. Cada vez com mais nitidez desmancha-se no ar a solidez de quaisquer padrões norteadores não só da produção, mas também da teoria e da crítica das artes contemporâneas. Por isso, não faz mais nenhum sentido demarcar fronteiras rígidas entre as artes digitais ou computacionais e os avanços da ciênciarte, de um lado, e as chamadas artes contemporâneas, de outro. Até porque, para aumentar as misturas que os artistas produzem de acordo com critérios ditados por sua liberdade, hoje se fala em arte pós-digital como um sinal de não-obrigatoriedade do emprego artístico das tecnologias digitais sob cujo domínio nossa existência cotidiana está colocada. A par de um sentido literal, tal chamada para o pós-digital também funciona como um alerta para o princípio da liberdade que se constitui agora e sempre como um dos grandes trunfos da capacidade criadora humana (ver Santaella, 2018).

Tendo isso em vista, o caráter disruptivo das artes hoje se manifesta na abertura radical de espacialidades, temporalidades e materialidades que ela promove. Bem a propósito, no seu edital de cultura para 2018, *Oi Futuro* levantou as seguintes perguntas e prenúncios de respostas: “Já que as fronteiras entre linguagens artísticas estão cada vez mais alargadas, para que compartimentar? Para que insistir nas classificações tradicionais? Para que reforçar nomenclaturas? Não há mais tempo para os mesmos verbetes. Não há mais espaço para o ensimesmado”. Embora breves, as questões parecem bem sintonizadas com o estado da arte contemporânea ao final da segunda década do século XXI. De fato, cada vez mais, tudo se embaralha e se expande no campo das artes: espaços e tempos rodopiam. Materiais, métodos, suportes, mídias, estilos e tendências se misturam. Circuitos de exposições, de comercialização e de mercados perdem suas bordas nitidamente definidas. Como a crítica da arte se coloca diante disso? Com quais teorias e categorias tratar essa condição embaraçosa porque excessivamente miscigenada? A meu ver, o primeiro passo é dispensar velhas crenças, categorias e divisões. Aceitar que a arte hoje nos coloca em posição de reaprendizagem

constante. Estamos no meio de um redemoinho que nos obriga a abrir os olhos com curiosidade no espírito e atenção no olhar.

Outro exemplo significativo desse estado de coisas encontra-se no texto de chamada para o evento sobre *Arte e o Futuro Especulativo*, organizado por um *cluster* de grupos de pesquisa da Espanha e Estados Unidos⁴, em 2016, no qual, a busca por futuros alternativos, levou à exploração

não apenas de sentidos múltiplos, não apenas uma, mas múltiplas e diversas histórias da arte, ignoradas ou omitidas, incluindo artistas, materiais, tecnologias ou zonas geopolíticas excluídas nas histórias repetidas e comumente aceitas. Tais histórias da arte devem ser investigadas e reveladas de um escopo cosmopolítico que pretende construir um espaço comum no qual ninguém pode reclamar o direito de escolher o ponto de vista central a partir do qual um assunto deve ser abordado. Um espaço de coexistência da alteridade sem a necessidade de articular consensos: um espaço de coexistência da divergência que leva em conta nossa heterogeneidade constitutiva.

Diante disso, só o exercício da curiosidade e da atenção pode nos capacitar a perceber que a arte contemporânea se define sob o signo do múltiplo, da diversidade, dos deslocamentos de tempos e espaços, das misturas entre materiais e meios, entre suportes e técnicas, entre o artesanal e o tecnológico, entre o presencial e o virtual, entre o local e o global. Enfim, a teia é hipercomplexa e não dá lugar para a nostalgia, de um lado, nem para o deslumbramento tecnológico, de outro, exigindo, contra esses dois extremos, a atenção cuidadosa às propostas que os artistas fazem emergir em um território que não conta com disposições pré-estabelecidas.

Deve ser esse vórtice ou *mise-en-abyme* que tem levado teóricos e curadores da arte a buscarem fontes de inspiração no RE enquanto este se delicia na profusão heteroclita de objetos, quase-objetos, anti-objetos, não-objetos, um extraordinário universo de coisas visíveis, invisíveis, acabadas, inacabadas, estáticas, processuais, belas, feias, engenhosas, simples, chocantes, líricas, críticas, enigmáticas, e tudo o que mais queira a imaginação do artista.

6. Ressonâncias entre o RE e a arte contemporânea

⁴ <https://artfuturesconference.wordpress.com/eng/call-for-papers/>

Antes de tudo, é preciso ressaltar que as fontes das ressonâncias atuais entre RE e as artes, em parte, situam-se na ênfase que alguns dos realistas especulativos colocam nas questões da estética. Shaviro (2003, 2015a) é um apaixonado pela literatura de ficção científica e, a par de suas fontes em Whitehead, é dela que extrai suas especulações filosóficas. Morton (2013a, 2013b) defende uma ecologia inspirada na estética. Harman aproxima seu pensamento cada vez mais do mundo das artes (2012, 2014a, 2015, 2018). Em seu livro especificamente voltado para a arte e os objetos (2018), afirma que a estética é a disciplina central da filosofia. Enquanto a ciência trabalha com os objetos pela observação de suas qualidades, a filosofia e a arte não têm acesso direto aos seus objetos. Portanto, ambas só chegam indireta, alusiva e elipticamente ao que desejam comunicar. A partir dessa premissa, Harman busca evidenciar uma aproximação estreita entre a estética e a ontologia, extraindo consequências para a teoria estética, para a história da arte e certamente para a periodização da filosofia moderna.

Não se pode deixar de apontar para um lapso no pensamento de Harman, ou seja, ao fato de que a arte em si é criadora de objetos, cabendo, do outro lado, à teoria e à crítica das artes tanto quanto à filosofia a limitação de só poder aludir aos objetos. Mas as aproximações entre arte e RE não param aí e parecem se expandir conforme o tempo passa. A *Spike Art Magazine*, por exemplo, tem se dedicado às relações mais de estranhamento do que de aproximação entre a arte, o realismo especulativo e as contradições políticas do movimento aceleracionista (ver Shaviro, 2015b). Em 2015, foi lançada uma volumosa obra dedicada ao tema do materialismo e realismo nas suas aproximações com a arte (Cox et. al, 2015). As críticas nem sempre foram positivas, o que não é de se estranhar, dada a diversidade de ideias que ronda esses temas até o limite do paradoxal. Uma das críticas mais contundentes é a de Feigelfeld (2015), para o qual, “quando pensamos em arte, devemos também pensar em inteligência artificial, ou sobre mudança climática e a realidade da simulação, algorítmicos de negócios e computação ubíqua”. Diante dessa ausência, Feigelfeld avalia o discurso do livro como conservador, pois se esquece de que as teorias das mídias já estão em ação há mais de vinte anos.

De qualquer modo, ensaios sobre RE e arte não cessam de pipocar. Alguns deles, inclusive com comentários sobre obras de arte, foram discutidos em Santaella (2017). Para não

cair em repetições, limito-me aqui a observar que a maior parte dos autores liga o RE à arte porque eles consideram que existe na arte uma dominância de obras deslocadas da centralização no humano. Por isso, um dos artistas mais citados é Pierre Huyghe⁵ cuja obra considerada mais emblemática é a série de oito *Zoodrams*, em que aquários dramaticamente iluminados encenam ecossistemas subaquáticos que parecem atopicamente pairar na mistura entre aquários e paisagens alienígenas. Ao efeito produzido, o artista chama de “ficção não-ilusionista”. Os ambientes são construídos, mas não pode haver controle sobre o que acontece dentro dele.

Posição divergente em relação à maioria dos textos sobre RE e arte foi assumida por Heidenreich (2016a e b). Antes de tudo, por tomar como base a primeira exposição institucional com ênfase na ligação entre RE e arte pós-internet, uma exposição acompanhada de debates que foi realizada no Museu Fridericianum, em Kassel, em 2013, Heidenreich considera exclusivamente a arte pós-internet como representativa da aproximação entre RE e arte. Portanto, se tomarmos essa aproximação em um plano mais amplo e diversificado, a posição assumida por Heidenreich é limitadora. A partir disso, seu argumento parte da premissa de que a arte pós-internet é um tipo de arte que se acomodou prontamente à economia política do atual estágio do capitalismo, encontrando no RE o correspondente estilo e ideologia de que necessitava para se legitimar no sistema de valores do mercado da arte. Novamente aqui a premissa parece limitadora, visto que tanto o RE quanto a arte pós-digital e mais ainda a arte contemporânea em geral apresentam uma diversidade e consequente ambiguidade que não permitem sua subsunção a argumentos peremptórios. Mesmo a consideração da arte pós-internet como vagamente definida e, portanto, ambígua não intimida o autor na sua exacerbação crítica.

Embora seu acompanhamento do desenvolvimento da arte pós-internet seja louvável, o mesmo não se pode dizer de seu conhecimento do quadro geral do RE. Daí sua pressa em afirmar que este funciona como o mais perfeito companheiro ideológico para o seu enlace com a arte pós-digital. A hipótese que decorre disso é que tanto o RE quanto a arte pós-internet não passam de sintomas do mesmo regime econômico e tecnológico. Tanto é assim que um serve

⁵ <http://cargocollective.com/florakatz/Pierre-Huyghe-Centre-Pompidou>

ao outro à perfeição. Felizmente Heidenreich (2016b) é suficientemente prudente para nos lembrar que

“devemos ter em mente que a apropriação artística da filosofia não implica uma discussão ou crítica rigorosa de suas teorias e conclusões. As práticas artísticas aplicam, transformam, espelham, ecoam – e ocasionalmente também precedem – as descobertas dos filósofos”.

Portanto, fica com isso mantida a prerrogativa da insubmissão da arte a esquemas prévios, venham eles da filosofia ou não. A par disso, o que deve ser mantida é a apreensão de que as aproximações entre RE e arte não se limitam à arte chamada de “pós-internet”, aliás, um tipo de produção cuja diversidade e hibridação expelle quaisquer rótulos enquadradores.

Sem negar que estamos, de fato, imersos nas hipercontradições e paradoxos do capitalismo tardio, de que a arte também não escapa, tenho preferido pensar a partir da belíssima e, ao mesmo tempo, singela conclusão de Arthur Danto (2006) em uma entrevista: “A existência de qualquer obra de arte, qualquer que seja, ajuda o mundo a ficar melhor”. De fato, não há façanha mais disruptiva do que essa na medida em que distende o arco da criação humana na direção de Eros, o princípio da vida. A arte sempre foi e deverá continuar a ser uma teimosia em prol da vida. Portanto, que tantos tipos, formas, estilos, materiais, propostas de arte estejam hoje povoando o mundo não deve ser senão sinal da insistência nessa teimosia. Isso não significa, de modo algum, entrar na velha defesa da autonomia das artes. Ao contrário, insistir em existir é, em si, um ato de resistência da arte contra as escuras sombras que perambulam pelo contemporâneo.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Os Pensadores* XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975, pp 9-34.

BENNETT, Jane. *Vibrant matter: A political ecology of things*. Durham, NC: Duke University Press, 2010

BERKOWITZ, Elizabeth. *Roger Fry and the origins of post-Impressionism*. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/user-5123b03588914a48e800011d-roger-fry-and-the-origins-of-post-impressionism>. 2013. Acesso: 12/06/2018.

BETANCOURT, Michael. *Disruptive Technology: The Avant-Gardness of Avant-Garde Art*. Disponível em: http://ctheory.net/ctheory_wp/disruptive-technology-the-avant-gardness-of-avant-garde-art/. 2002. Acesso: 12/06/2018.

BOGOST, Ian. *Alien phenomenology or what it's like to be a thing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

BRASSIER, Ray. *Nihil unbound. Enlightenment and extinction*. London: Palgrave Macmillan, 2007.

BRYANT Levy. *Correlationism and the fate of philosophy*. Disponível em: <https://larvalsubjects.wordpress.com/2008/06/13/correlationism-and-the-fate-of-philosophy/>. 2008. Acesso: 15/02/2013.

_____. *The democracy of objects*. Ann Harbor: Open Humanities Press, 2011

_____. *Onto-cartography: An ontology of machines and media*. University of Edinburgh Press, 2014.

BRYANT, Levy; SRNICEK, Nick; HARMAN, Graham. *Toward a Speculative Philosophy*. In *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*, Levi Bryant, Nick Srnicek, and Graham Harman (eds.). Melbourne: re.press, 2011.

COOKE, Kev. *The problem with disruption*. Disponível em: <https://disruptionhub.com/the-problem-with-disruption/>. 2017. Acesso: 14/05/2018.

CHRISTENSEN, Clayton M.; BOWER, Joseph L. *Disruptive technologies. Catching the wave*. *Harvard Business Review*. January-February Issue, 1995. Disponível em: <https://hbr.org/1995/01/disruptive-technologies-catching-the-wave>. Acesso: 14/05/2018.

CHRISTENSEN, Clayton M. *The innovator's dilemma*. Harvard Business School Press, 1997.

COX, C.; JASKEY, J.; MALIK, S (eds.). *Realism materialism art*. New York: Sternberg Press, p. 97-122, 2015

DANTO, Arthur. *Depois do fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp/Odysseus, 2006.

DELANDA, Manuel. *Intensive Science and virtual philosophy*. London: Continuum, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. Trad. de Bento Prado Jr e Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

FEIGELFELD, Paul. *Born in the ruins of philosophy*. The new book "Realism Materialism Art". Spike Art Magazine. Disponível em:

<https://www.spikeartmagazine.com/en/articles/born-ruins-philosophy>. 2015. Acesso: 12/06/2018.

FELINTO, Erick; SANTAELLA, Lucia. *O explorador de abismos*. Flusser e o pós-humanismo. São Paulo: Paulus, 2012.

FELINTO, Erick; MÜLLER, Adalberto; MAIA, Alessandra. *A vida secreta dos objetos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2016.

GRAHAM, Harman. *Tool-being: Heidegger and the metaphysics of objects*. Chicago: Open Court, 2002.

_____. The importance of Bruno Latour for philosophy. *Cultural Studies Review*, v. 13, n.1. Sidney: UTS ePress, 2007, p. 31-49.

_____. *Prince of networks*. Bruno Latour and metaphysics. Melbourne: re.press, 2009.

_____. *Towards speculative realism*. Essays and lectures. Winchester: Zero Books, 2010.

_____. *Quentin Meillassoux*. Philosophy in the making. Edinburgh University Press. 2011a.

_____. *The quadruple object*. UK: Zero Books. 2011b.

_____. The third table. In *The book of books*. Documenta (13). Catalog 1/3, 2012, p. 540-543.

_____. Art without relations. Disponível em:

http://artreview.com/features/september_2014_graham_harman_relations/. 2014a Acesso: 10/05/2016.

_____. *Bruno Latour*. Reassembling the political. London: Pluto Press, 2014b.

_____. Art and objecthood. In *Realism materialism art*, C. Cox, J. Jaskey e S. Malik (eds.). New York: Sternberg Press, p. 97-122, 2015.

_____. *Art + objects*. New Jersey: Wiley, 2018.

GRANT, Iain Hamilton. *Philosophies of nature after Schelling*. NY: Continuum, 2006.

GRATTON, Peter, *Speculative realism*. Problems and prospects. London: Bloomsbury, 2014.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. de Fausto Castilho. Petrópolis: Vozes/Unicamp. 2012.

HEIDENREICH, Stefan. Freeportism as style and ideology: Post-internet art and speculative realism. Part I. *e-Flux Journal* #71. Disponível em:

<https://www.e-flux.com/journal/71/60521/freeportism-as-style-and-ideology-post-internet-and-speculative-realism-part-i/>. 2016a. Acesso: 10/06/2018.

_____. Freeportism as style and ideology: Post-internet and speculative realism, Part II. *e-flux Journal* #73. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/73/60471/freeportism-as-style-and-ideology-post-internet-and-speculative-realism-part-ii/>. 2016b. Acesso: 10/06/2018.

IGGERS, Georg. *Historiography in the Twentieth Century: From scientific objectivity to the postmodern challenge, with a now epilogue by the author*. Middletown: Wesleyan University Press, 2005.

KOSLOFF, Max. The anatomy of disruption: European and American painting 1880-1906. *ArtForum*, vol. 19, no. 4, Dec. 1980.

LATOUR, Bruno. Mixing humans and nonhumans together: The sociology of a door closer. *Social Problems*, Vol. 35, No 3, June 1988.

_____. Technology is society made durable. In Law, J. (ed.). *A sociology of monsters: Essays on power, technology, and domination*. London: Routledge, 1991.

_____. The sociology of a few mundane artifacts. In Bijker, Wiebe e Law, John (eds.). *Shaping technology/Building society studies in sociotechnological change*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992.

_____. *Jamais fomos modernos*. Ensaio de antropologia simétrica. Trad. de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994a.

_____. On technical mediation: Philosophy, sociology, genealogy. *Common Knowledge*, 3 (2), p. 29-64, 1994b.

_____. On actor-network theory: a few clarifications. *Soziale Welt*, p. 369-381, 1996.

_____. On recalling ANT. In Law, J; Hassard, J. (eds.) *Actor-network theory and after*. Oxford: Blackwell Publishers, p. 15-26, 1998.

LEMOS, André. *A comunicação das coisas*. Teoria ator-rede e cibercultura. São Paulo: Annablume, 2013.

MEILLASSOUX. *Après la finitude*. Essai sur la nécessité de la contingence. Paris: Seuil, 2006.

_____. *After finitude*. Essay on the necessity of contingency. Trad. de Ray Brassier. Continuum, 2010.

MORTON, Timothy. *Realist magic objects, ontology, causality*. Ann Harbor: Open Humanities Press, 2013a.

_____. *Hyperobjects: Philosophy and ecology after the end of the world*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013b.

OWENS, Craig. The discourse of others. Feminists and post-modernism. In Foster, Hal (ed.). *The anti-aesthetics*. Seattle: Bay Press, p. 57-82.

SANTAELLA, Lucia. O pluralismo pós-utópico da arte. *ARS* (São Paulo), v. 7, p. 131-151, 2009.

_____. O pós-humano na convivência com a internet das coisas. In: *Comunicação ubíqua*. Repercussões na cultura e na educação. São Paulo: Paulus, p. 23-38, 2013.

_____. Ignições da arte contemporânea na virada especulativa. In Rocha, Cleomar; Santaella Lucia. *Ignições*. Goiânia: UFG, p. 69-86, 2017.

_____. Arte, ciência & tecnologia. Um campo em expansão. In Gobira, Pablo (ed.). *Percursos contemporâneos*. Realidades da arte, ciência e tecnologia. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, p. 27-54, 2018.

SANTAELLA, Lucia e Lemos, Renata. *Redes sociais digitais. A cognição conectiva do Twitter*. São Paulo: Paulus, 2010.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Trad. de Chelini, Antônio et al. São Paulo: Cultrix, [1916]1969.

SHAVIRO, Steven. *Connected. Or what it means to live in the network society*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

_____. *The universe of things. On speculative realism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

_____. *Discognition*. London: Repeater Books, 2015a.

_____. *No Speed Limit: Three Essays on Accelerationism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015b.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. de José Arthur Gianotti. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Edusp, 1948.

_____. *Investigações filosóficas*. Trad. de Marcos G. Montagno. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1979.