



## A POTÊNCIA POÉTICA DA INDIVIDUAÇÃO EM PERFORMANCES AUDIOVISUAIS CRIADAS COM OBJETOS-SUJEITOS TECNOLÓGICOS

Carlos Falci - UFMG  
Leonardo Souza. UFMG

**RESUMO:** Este artigo investiga de que maneira os modos de existência dos objetos técnicos propõem experiências estéticas singulares em relação às imagens produzidas com uso de objetos híbridos. Investigamos a criação de performances audiovisuais realizadas através de objetos-sujeitos tecnológicos. Nossa hipótese é a de que essas experiências estéticas são capazes de tornar evidentes as conexões e relações compostas por humanos e não-humanos, além de reposicionarem as relações entre quem são os sujeitos e os objetos nessas relações. A partir de relações entre a fenomenologia de Merleau Ponty, o pensamento Flusser, a crítica epistemológica de Bruno Latour, e a discussão de Pinheiro Neves, nossa visada tenta compreender as obras como resultados de transduções que se operam entre o orgânico e não-orgânico.

**Palavras-chave:** Objetos híbridos, Transdução, Individuação, Estéticas tecnológicas, Metadados

**ABSTRACT:** This article investigates how the behavior of technological objects proposes a unique aesthetic experience in respect of images produced through hybrid objects. We investigate the creation of audiovisual performances produced with this kind of objects that mix the role of subjects and objects. Our hypothesis is these aesthetic experiences are able to demonstrate the links and relations composed by humans and non-humans, and also to shift the discussion about who are the subjects and objects in the images presented. Establishing relations between the phenomenology of Merleau-Ponty, critical thinking of Flusser, the epistemological critique of Bruno Latour, and Pinheiro Neves discussion, our sight seeks to understand this works as results of transductions that operate between organic and non-organic.

**Key words:** Hybrid objects, transduction, individuation, technological aesthetics, metadata

### Introdução

Início do século XX, um espectador imóvel, guiado pela locomotiva de um trem de ferro, se desloca, em fluxo sobre-humano, observando paisagens de um movimento maquínico. Esta cena foi narrada por Jacques Aumont com o intuito de criar uma analogia para as influências do maquínico no ato do olhar. Num paralelo entre o cinema e o trem de ferro, o autor afirma que esses dispositivos maquínicos tornaram possíveis

uma experiência antes inconcebível: que o imóvel, mesmo sem deixar de sê-lo, se movesse indefinidamente, que o ato de ver se ampliasse, conhecendo, mais que o visível, aquilo que até então era o inimaginável.

Início do século XXI, uma bricolagem de circuitos de vigilância nos apresenta imagens cotidianas de um espaço público qualquer do outro lado do mundo. Em um movimento constante, estas imagens se dissolvem, diluindo - não o espaço público que apresentam - mas nosso próprio ato de ver. Passados mais de cem anos desde que a máquina cinematográfica e o trem de ferro tornaram possíveis a experiência de um olho interminável, a viagem do olhar, como relatada por Jacques Aumont, conta agora com o problema de um tempo ucrônico, de que fala Couchot (2008): o tempo não oferece o reviver de um tempo já vivido nem dá a vivência de um presente que está acontecendo, agora o tempo é aberto à multiplicidade originária que sua própria atualização pode criar.

A jornada do olhar nessas duas experiências revela, através da atualização de seu tempo, suas múltiplas concepções para o ser. Na hipótese da individuação o ser é um fluxo, potencialmente mutável nas suas várias formas temporais. Se essas formas temporais podem ser obtidas através de mediações técnicas, este é um ponto de investigação neste artigo que, partindo da análise de duas obras audiovisuais contemporâneas, busca problematizar os deslocamentos tanto para a arte quanto para a tecnologia. Essa investigação e o artigo aqui apresentados são financiados pela FAPEMIG - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais.

### **Mediação e individuação na experiência estética**

Seria possível modelar o processo da individuação, ou seja, algo que em sua natureza é constantemente mutável? Perguntas como essa fizeram e ainda fazem parte da discussão sobre a relação do homem com o ato de modelar o conhecimento e têm consequências na discussão estética relacionada às tecnologias na arte na medida em que ambas também são resultados de modelos científicos.

Toda máquina contemporânea traz consigo a capacidade de executar operações lógicas, as quais guardam em si um modelo formal.

A lógica formal concentra toda a sua atenção na parte menos importante do raciocínio, uma parte tão mecânica que pode ser realizada por uma máquina, e imagina-se que isso seja tudo sobre o que há no raciocínio. De minha parte, acredito que raciocínio é a observação de relações, principalmente por meio de diagramas e equivalentes. É um processo vivo. [...] O raciocínio não é feito pelo cérebro sem qualquer ajuda, mas precisa da cooperação dos olhos e das mãos (KETNER & STEWART apud NÓTH, 2003, p. 179).

É característica desta formalização lógica o princípio do terceiro excluído, a diferença exclusiva entre verdade e falsidade não admitindo nenhuma outra possibilidade ao juízo do conhecimento. Um raciocínio ligado à redução analítica, nos modelos de Descartes, e da testabilidade por refutação, da forma que Popper descreve, são exemplos de características dessa forma de modelar o conhecimento. Neste modelo, supostamente equivalente ao raciocínio, há uma herança do desenvolvimento científico moderno, que já na estética Cibernética enfrentaria uma primeira crise (Gianetti, 2008). Os princípios que admitiram a existência de uma linguagem formal para a demonstração do conhecimento lidavam com a noção de um conhecimento independente do sujeito ou do contexto. Das diversas noções de verdade e conhecimento objetivo, Nietzsche já no século XIX antecipava a crítica que contribuiria com a valorização do ato de criação diante do ato de conhecimento:

O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias. (NIETZSCHE, 2000, p. 34)

Desde Aristóteles pode-se encontrar os princípios fundamentais da lógica do modelo científico herdado pelas máquinas contemporâneas. Na filosofia grega, segundo Deleuze, fazia-se diferença de dois aspectos das coisas no mundo: a substância e o acidente. Por substância designava-se o aspecto imutável de um objeto qualquer, mas por acidente tudo o que neste objeto tivesse uma dinâmica temporal, variando de alguma forma. A ideia de essência em Aristóteles está intimamente ligada àquilo que é substancial, que permanece. No sentido de técnica, para este mesmo filósofo, nota-se uma relação estreita com a ideia de essência: a técnica é a generalização da experiência, método de conhecer a essência. À perspectiva que lida com a noção de essência imutável e de técnica enquanto procedimento de

generalização, foram agregadas posteriormente as noções de realidade objetiva e sujeito unívoco (transcendental) do conhecimento.

Contudo, seguindo a crítica pontuada desde Nietzsche, opõe-se a este modelo aquele que será apresentado aqui no decorrer deste trabalho, que não é sustentado pela ideia de essência, mas pela noção de Deleuze de individuação. Se, no lugar de se considerar a essência de algo como aquilo que o designa e o classifica, tomarmos o ser em suas características acidentais em sua existência particular, estaríamos falando do que Deleuze e Simondon chamam de individuação. Para marcar essa mudança, José Pinheiro Neves descreve o processo de individuação:

Num primeiro momento, começamos a encarar a zona intermédia entre o não-ser individuado e o ser já individuado como indivíduo como a chave do seu pensamento[...] Em segundo lugar, abandona-se o pensamento que diferencia em termos de essência porque se passa a pensar um indivíduo em termos de existência. [...] É preciso considerar o ser não como substância, ou matéria, ou forma, mas como sistema tenso, sobressaturado, por cima do nível da unidade, não consistente apenas em si mesmo, e não adequadamente pensável por meio do princípio do terceiro excluído. (NEVES, 2006, p. 38)

A individuação promove o deslocamento de uma forma estável de pensamento para um movimento constante de reflexão em que nenhuma forma é estática no tempo, instalando assim a realidade líquida que escreve Santaella. Assim como Latour aponta um entrelaçamento de tempo e espaço, diluindo as categorias kantianas, no obscurecimento da mediação a individuação indica uma dissolução das essências.

Nesse movimento constante poder-se-ia pensar o conhecimento sensível da fenomenologia de Merleau-Ponty como uma forma de individuação, em que o objeto é apreendido em sua existência particular, mas que por outro lado é recriado nas formas do sentir. Com isso surge também a possibilidade de pensar as tecnologias contemporâneas não só como uma mediação técnica, mas também como uma forma de individuação. Se o sentir, por sua flexibilidade e pela sinergia que com que apreende as coisas, constitui-se como uma individuação que contribui para o fluxo da realidade líquida (Arantes, 2008), então as tecnologias na arte, por sua redefinição constante de/por/para objetivos estéticos, também constitui-se como uma individuação para o fluxo da percepção e do sentir. Esse paralelo permitiria indagar pelas

possibilidades das tecnologias na arte como uma forma de sentir. No intuito de oferecer algumas conclusões para o artigo, analisamos aqui duas obras que apresentam características dos processos de individuação, como os descrevemos. E permitem, dessa maneira, outras percepções para os processos de criação de imagens com as tecnologias contemporâneas.

### **Individuação como ato poético**

O que apresentamos como sugestão é compreender o modo de existência dos objetos técnicos na experiência estética. Tais objetos podem se comportar como agentes numa relação, ocupando uma posição que não é mais nem a de sujeito nem de objeto puro. Que tempos fazem surgir tais modos de existência? O conceito de individuação nos fornece subsídios consistentes e provocativos nesse sentido.

A individuação se processa a partir de um agenciamento técnico, cuja essência é fluxo, fenômeno, transdução. Os agenciamentos devem ser tomados e experimentados como ligações, como entrelaçamentos, em que o tangente e o tangível não se diferenciam em pares distintos ou opostos, mas são percebidos na ocorrência do contato. Nas palavras de Moises Martins Lemos o pensamento da individuação

funciona num registo ontológico e assenta no paradigma do fluxo, em que consistem a vivência, a informação o movimento e o processo, e no paradigma da audição, que é som, ressonância, vibração, modulação, ritmo, cadência, relação, tensão, duração e memória. (NEVES, 2005,p. 13).

O que autoriza a relação entre individuação e fenômeno é a visada dessa relação como movimento, como a constante produção de uma diferença que se torna o próprio ser individuado. Se o ser é um constante diferenciar, toda forma que seja considerada como o ser em si tende a reduzir o fenômeno a uma representação que supostamente poderia tornar acessível a essência que origina esse fenômeno. O pensamento individuante de Neves aponta para outra direção, em que o ser não é visto ou compreendido como forma; esta seria, ao contrário, uma manifestação da intensidade do ser. A individuação é o procedimento que faz surgir a lógica de funcionamento como obra mesma. Por exemplo, no caso de *Yourlife our movie*<sup>1</sup>, ainda que isso não apareça explicitamente, a individuação ali provoca o usuário a pensar na

relação entre tags e imagens e, nesse caso, nos mecanismos de marcação (tags) que utilizamos para classificar imagens. A singularidade deste processo de individuação

consiste no facto (sic) de a matéria inerte, ainda que organizada no objeto técnico, evoluir ela própria na sua organização: portanto, já não se trata simplesmente de uma matéria inerte nem tão-pouco de uma matéria viva. É uma matéria inorgânica organizada que se transforma com o tempo tal como a matéria viva se transforma na sua interação com o meio. (NEVES, 2006, p. 73)

Neves procura verificar como se estabelecem as ligações sociais entre humanos e objetos técnicos, no intuito de formular uma leitura cuja base considera a técnica como talvez a característica mais importante daquilo que se considera humano. Esse também é o ponto de vista adotado nesse artigo, ainda que aqui o que se investigue seja o modo de existência das formas artísticas em ambientes programáveis e como esse modo é ativado e atravessa a experiência estética.

Um processo individante é um ato poético porque faz com que o próprio comportamento do objeto técnico revele sua capacidade de agenciamento presente na transdução<sup>2</sup> que ele realiza entre estados distintos de informação. A transdução provocaria um olhar para a singularidade das mediações técnicas que existem entre conjuntos de informações, sejam elas humanas ou não-humanas. Numa analogia com o comportamento dos ambientes programáveis, a individuação é o momento de manifestação da imagem-matriz, em que é possível perceber o funcionamento das operações computacionais que irão preencher a memória da imagem (Couchot, 2003). É a imagem-matriz que abre o caminho para encontrarmos o espaço utópico e o tempo ucrônico, componentes centrais também da poética dos ambientes programáveis. Eles são o resultado de processamentos de códigos, de cálculos computacionais que engendram um espaço híbrido, que adere ao real e o faz vibrar, um espaço resultado de processos de transdução entre o orgânico e o não-orgânico; nesse instante se manifesta a relação transindividual, como nos diz Pinheiro Neves. O humano aqui pode se revelar intimamente conectado com a técnica e com um biológico não-humano. A individuação não é um processo que se encontra sob o controle de um sujeito, que cria objetos de representação do mundo como forma de dominá-lo, ou como forma de estabilizar os fenômenos à sua volta. Para Neves, a individuação se coloca num outro

plano, o da expressão. Não se trata mais de buscar uma identidade do ser na coisa representada, porque não é nesse objeto que ela se encontra. Se o ser é o modo como ele se manifesta, numa perspectiva fenomenológica muito próxima daquela adotada por Merleau-Ponty, o que se pode perceber dele são suas formas de manifestação, que seriam a diferença, como sugere Neves. As formas são os processos pelos quais o ser sofre uma individuação, e não as coisas individualizadas que se originam desse processo.

Nas experiências com arte e tecnologia, se adotarmos o ponto de vista acima, a experiência estética não estaria então nem exclusivamente no processo, ou no objeto programado, mas na capacidade de perceber que essas obras são “programáveis”, são intensidades da individuação, não são nem processo puro, nem coisa pura. Há sempre a possibilidade do objeto programado ser colocado novamente em movimento, ou seja, se mostrar como um programável, aberto à sua própria instabilidade, à sua univocidade. Isso é o que parece dizer Neves quando utiliza os conceitos de virtual e atual para tratar da univocidade do ser. A diferença que o ser produz, e que manifesta sua visibilidade, acontece na sua atualização. Esta pode ser entendida como o impulso vital que anima o ser, está enraizada como sua própria condição de existência, e como condição para vermos o ser. Ao se manifestar, o ser é atravessado por um processo de individuação, pois está experimentando uma atualização em si mesmo. Assim, se tomarmos o objeto técnico como esse que experimenta a atualização em função da sua própria diferença, rompe-se aqui a separação entre objeto e sujeito, é possível instaurar uma noção de agenciamento que o objeto produz em si mesmo. A atualidade do objeto não é igual à representação ou à identidade do ser, pois ela é passagem, é ação. No caso dos objetos técnicos, parece-nos que o impulso vital que produz essa atualização deve ser investigado na sua própria lógica de funcionamento. É preciso sempre ter em mente que tal lógica não pode ser isolada do funcionamento como um todo; a sua lógica interna é também condição para que ela mesma apareça enquanto tal. Neves reforça a impossibilidade de se capturar uma atualização qualquer porque ela seria da ordem da duração, da ordem de algo que passa e que se passa com o ser. Ora, a duração é o que difere de si para que possa ser percebida enquanto duração. Permanece diferente porque é de ordem temporal, é da ordem do fundo que sustenta toda visibilidade. Esta,

por sua vez, nunca traz a univocidade do ser, porque é sempre aquilo que é capaz somente de ser igual no espaço, e não no tempo. O que é permanente no tempo é a passagem. A atualidade, por ser da ordem da passagem, pode retornar a um estado virtual, programável. No caso de formas artísticas em ambientes programáveis, a arte aqui pode ser entendida como o processo de individuação que comporta essa passagem. Quando Pinheiro Neves discute a relação entre virtual e atual como uma relação gestáltica, e o atual como uma intensidade específica de um virtual que pode continuar se atualizando em diversas outras intensidades, as questões técnicas de um objeto podem, então, ser encaradas não mais como questões de essência, mas como individuações. Assim, não se trataria mais de discutir que um determinado objeto técnico produz uma realidade entre várias, mas sim que ele manifesta sua essência técnica numa determinada intensidade. Nesse aspecto, passamos a tratar com os pares coisa-sujeito e coisa-objeto.

### **Mediação técnica e a redefinição de sujeito**

Segundo Latour, a relação entre o homem e a natureza foi negligenciada no decorrer da história, pois foi deixada de lado a narrativa que trata da interferência dos objetos na modificação dos objetivos do homem. Uma vez que considerássemos essa interferência, não nos seria mais útil a “linha reta que vai do sujeito ao objeto”, e criaríamos então uma lógica que não trabalharia mais com uma relação imediata, e sim com mediações. Latour descreve as relações entre o homem e a técnica a partir do conceito de agentes não-humanos, que seriam atores fundamentais no coletivo que atua como sujeito. Não-humanos não devem ser confundidos com meros objetos, mas sim devem ser entendidos como elementos que surgem mesclados com os humanos na estrutura da sociedade.

Sobre a mediação, o autor a descreve a partir de quatro significados, responsáveis por produzir uma relação simétrica entre humanos e não-humanos. O primeiro sentido é a interferência, gerada tanto por atuantes não-humanos nos humanos quanto no sentido contrário. Quando há uma composição entre humanos e não-humanos na perseguição de um determinado objetivo, Latour argumenta que o resultado é a criação de um objetivo híbrido, distinto dos propósitos originais dos

humanos e daqueles dos não-humanos. Isso gera uma translação da ação para um percurso coletivo, não presente em nenhum dos agentes originais que compõem esse novo coletivo. A translação é compreendida por Latour como deslocamento, invenção, criação de um vínculo anteriormente não existente. Poderia ela, então, fazer surgir uma singularidade desse coletivo? Ou seja, essa translação para um coletivo híbrido pode criar a individuação da técnica, como defende Pinheiro Neves? Entendemos que a experiência estética é justamente o momento em que essa redefinição de objetivos é percebida e é expressa, então, na ação dos atuantes desse coletivo. Trata-se, justamente, de tomar a experiência estética como um termo dessa relação, não como uma meta a ser alcançada. A forma artística que surge nesse momento pode, dessa maneira, ser compreendida como um fenômeno, um conjunto de forças em atuação. Esse objeto não encerra a ação, antes, ele é a sua manifestação visível.

Em um segundo sentido Latour descreve a mediação na composição de propriedades. Nesse caso o autor afirma que “ação não é uma propriedade de humanos, mas sim de uma associação de atuantes” (LATOURE, 2001, p. 210). Assim nesta associação de atuantes, como homem e tecnologia, por exemplo, a ação não seria mais do humano com o uso de tecnologia, mas sim da permutação de competências entre o homem e a máquina ou, de forma ainda mais crítica, da máquina-humana. É o caso em que temos computadores atuando como sensores para certas situações em que eles mesmos tomam decisões e agem redefinindo assim perguntas-chave como: o que é a música uma vez que computadores podem compô-la?

Latour estabelece ainda que mediação é uma relação de obscurecimento. O autor alude aqui ao fato de que, numa mediação estão presentes várias temporalidades e momentos de desenvolvimento das técnicas, que nem sempre são percebidos quando o uso da mediação técnica é mais funcional. Isso se deve, segundo ele, ao fato de seguir considerando um objetivo único como indício de um sujeito único e não de uma mediação com vários atuantes associados. Na percepção dos sujeitos não-humanos associados em um coletivo, ter-se-ia a possibilidade de perceber os objetivos redefinidos e nesse caso surgiria um entrelaçamento onde “recuaríamos no tempo e avançaríamos no espaço” para acompanhar o coletivo. Essa visão da mediação reforça

a hipótese de os atuadores não-humanos são um determinado modo de existência de mediações técnicas, no tempo e no espaço. São vibrações, intensidades se manifestando no curso de uma ação, cuja temporalidade pode ser muito estendida ou pode ser extremamente efêmera. Quando Jaques Aumont traz a possibilidade de pensar o olhar interminável, ele permuta as competências da máquina locomotiva (e da máquina cinematográfica) às do olhar, entrelaçando o tempo e espaço da velocidade do trem de ferro com a paisagem em movimento do olhar do observador.

Por último Latour, delinea o sentido de mediação como delegação, que seria o mais importante, na perspectiva do autor. A delegação ocorre quando a mediação faz com que os não-humanos sejam também sujeitos da relação com humanos, quando as pessoas que deram início à delegação técnica não mais se fazem presentes. Nesse caso o autor afirma que toda técnica modifica não só a forma da ação humana, mas também a própria substância da ação. Latour sugere utilizar o termo delegação em vez de materialização e outros, para se referir à articulação que faz surgir um coletivo híbrido. Essa sugestão nos parece bastante pertinente no âmbito desse artigo, uma vez que a ideia de delegação reforça o fato de que a mediação técnica produz uma composição de forças, orientando quem delega o quê a quem, e em que momento. As formas expressivas seriam justamente a visibilidade desse movimento, sendo capazes de alterar também o conteúdo expresso, a própria substância expressiva. Alterar aqui não significa necessariamente modificar irremediavelmente a substância. Antes, o que ocorre é a produção de um outro fenômeno, uma outra singularidade no seio da técnica, revelando algo da substância expressiva de uma mediação que antes não teria como ser percebido.

No desvio dos objetivos iniciais do humano, para um objetivo compartilhado com não-humanos, se funda a ideia destes últimos como sendo, mais que instrumentos, técnicas, ou ferramentas, sujeitos da relação com humanos. Com isso pode se falar não mais de um sujeito, mas sim de um coletivo de humanos e suas técnicas agindo, com objetivos redefinidos, em sua interação.

Isto indica uma interpretação de que a técnica, na figura da máquina cinematográfica, possibilita a redefinição dos objetivos do sujeito através da

modificação de seus sentidos, associados nesse caso ao ato de ver. De forma alguma este artigo pretende se colocar na via fetichista que poderia afirmar que a técnica possibilita ver mais, mas sim que ela possibilita um ver diferente, com outros objetivos. O conceito de delegação de Latour é que nos permite essa outra visada. É nesse sentido que a técnica pode ser vista como um atuante. No entanto, não mais um atuante inerte, já que ela faz agora as vezes de enunciador, se posiciona enquanto discurso no meio da ação. A individuação técnica permite essa passagem, permite que a técnica apareça no seu caráter de mediação, com todos os significados já aludidos aqui. A experiência estética se colocaria justamente nessa tensão, na possibilidade de perceber o fenômeno que faz surgir um determinado coletivo de humanos e não-humanos, uma delegação.

Aprofundando a discussão em torno da perspectiva estética, torna-se importante levantar relações que definem de que forma a mediação interfere nos processos do sentir. Afinal, escreve Santaella (2008, p. 35), estética em seu sentido primeiro designa a “rede de percepções sensíveis do receptor, regenerando e tornando mais sutil seu poder de apreensão das qualidades daquilo que se apresenta aos sentidos”. Uma abordagem que contribui nessa direção é apresentada pela fenomenologia de Merleau-Ponty em que o sentir significa ser habitado por aquilo que é sentido. Nesta perspectiva, há uma flexibilidade do sentir, na medida em que ele ocorre, “assim como há uma flexibilidade do tocar, da vista e do sistema tocar-visão, há uma flexibilidade dos movimentos da fonação e do ouvido, eles possuem sua inscrição sonora, as vociferações têm em mim seu eco motor” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 140).

Na perspectiva do autor o ato de sentir não é uma mera recepção (*input*) de um estímulo sensorial, e sim, um ato de tornar-se explorador do sentido e de si.

Pela primeira vez, o vidente que sou me é verdadeiramente visível; pela primeira vez, me apareço até o fundo debruçado sobre mim mesmo debaixo de meus próprios olhos. Também pela primeira vez meus movimentos não se encaminham para as coisas a serem vistas, a serem tocadas, ou em direção a meu corpo, no ato de vê-las e palpá-las, mas dirigem-se ao corpo em geral e por ele mesmo (seja o meu ou o de outrem), pois, pela primeira vez, no seu acoplamento com a carne do mundo, o corpo traz mais do que recebe, acrescentando ao mundo que vejo o tesouro necessário do que ele próprio vê. (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 138)

Nessa perspectiva os sentidos não seriam uma janela para a realidade, mas se assemelhariam muito mais à multiplicidade do ponto de vista sobre o mundo e sobre si. Na filosofia de Merleau-Ponty está expressa a ideia de que o sentir se dá ao perceber-se sentindo, e não se dá como um sentir puro, marcando sempre a presença de um ser, que se percebe sentindo, no ato de sentir.

O que parece pertinente perguntar é o que ocorreria com o sentido, assim como os problematizados por Merleau-Ponty, no ato de mediação entre humanos e não-humanos (como a técnica)? Esse sentir compartilhado poderia advir da mediação com não-humanos, ou seja, poderia haver um compartilhamento de algum sentir entre homem e máquina, por exemplo? Uma vez que os sentidos não são como meras janelas, eles mesmos poderiam ser pensados como mediações? O argumento em que essa ideia se funda é que toda ação não se dá por uma potência única proveniente do humano, mas sim através da emergência de um ato coletivo em uma rede complexa do humano com o ambiente, que de alguma forma, mas não totalmente, se influenciam mutuamente.

A discussão aqui realizada indica um panorama necessário para seguir adiante, onde surge a provocação sobre as possibilidades de que não-humanos sejam sujeitos da relação estética. Neste campo estaríamos falando não só de técnicas que nos estimulam percepções renovadoras, mas também de tecnologias que, de forma autônoma, nos provocam verdadeiras experiências estéticas.

### **Tecnologia na performance audiovisual: *Mate*, a hibridação entre corpo, imagem e som.**

Como obra de referência para os fins de análise neste artigo selecionamos a performance *Mate*<sup>3</sup>. Realizada por um coletivo de artistas belo-horizontinos, *Mate* parte das culturas contraditórias, sedimentadas, conflitantes, exploradas e exploradoras, mas, sobretudo híbridas, da América Latina, problematizadas por Eduardo Galeano. Deste panorama temático o coletivo se lança a experimentar uma proposição estético-tecnológica: uma arte contemporânea não colonial. Como descreve Luiz Camnitzer (2006), tal expressão caracteriza uma obra de arte que busca na percepção e nas suas

inter-relações uma linguagem universal para a fruição da obra de arte. *Mate* torna híbrida a ação corporal, musical e audiovisual de forma a evocar uma percepção individuante das associações entre corpo-imagem-som. Na performance há um conjunto de elementos que compreende desde um violão, o corpo do músico, sombras, vozes e imagens projetadas. Para cada nota de um acorde do violão pode-se atribuir um vídeo, uma imagem, uma animação, um som, ou uma ação de um agente computacional autônomo, criando a percepção de um comportamento sobre a imagem ou sobre o som. Este comportamento pode ser configurado para nunca se repetir, para funcionar como uma estrutura material (como um gás, ou uma mola) ou até para se orientar pela simulação do comportamento do voo de um pássaro.

Na busca pela provocação de uma percepção individuante, a performance propõe várias camadas de associação. Em uma primeira é proposto o corpo como escultura de luz. A escultura de luz se dá com a projeção de palavras em constante processo de escrita manual sobre o corpo em movimento. A escrita com luz torna visível um corpo que não mais está restrito aos limites da borda da pele, mas que se estende ao domínio da palavra-imagem quando a recebe. Essa disjunção do corpo em relação ao seu limite físico, e sua atribuição aos domínios poéticos da escrita com luz, possibilitam uma camada da percepção individuante da relação corpo-imagem.

Uma outra camada surge quando se percebe que o próprio corpo tem uma sombra autônoma, que hora segue o corpo e lhe é obediente, mas hora se desvincula de sua origem, propondo sentidos diversos para cada ação corporal. Nesta camada não é mais o corpo que é lançado para um domínio poético, mas a ação corporal. Ela ganha ambiguidades imagéticas tornando-se múltipla aos olhos quando sua sombra ora se opõe a essas ações, ora as amplifica, sempre divergindo nos seus momentos de maior provocação individuante. Estas duas primeiras camadas se referem à dimensão audiovisual do corpo na performance proposta em *Mate*.

Uma terceira camada provoca a percepção individuante de imagens-som quando somos apresentados à pintura em movimento que se utiliza do corpo do violão como tela de projeção. As imagens-som dialogam intimamente com os sons provenientes do violão incorporando relações entre som e cor, som e forma, mas, sobretudo, entre

performance sonora e imagética. As ações do instrumentista geram uma voz com a qual o performer audiovisual dialoga, posicionando agentes computacionais autônomos para a videopintura<sup>4</sup> que se dá sobre o tampo do violão. O resultado é um coletivo de performers dois humanos e vários não-humanos esculpindo uma pintura sonora no tampo do violão.

Uma quarta camada, que instiga a percepção individuante, é a que se refere à impressão de haver muitas pessoas atuando na performance, quando na verdade só há três. Isso se deve aos instrumentos audiovisuais com os quais *Mate* lida o tempo todo. Esses instrumentos foram desenvolvidos para a performance músico-imagética de forma que é possível criar acordes de ações visuais, conforme descrito logo no início do tópico. O resultado sobre a performance é mais uma organicidade provocada pela ação da técnica, que uma restrição maquínica sobre a ação humana. Neste sentido esta última camada apresenta a individuação pela atuação de agentes não-humanos na performance humana. Tudo isso se acontece através do mapeamento dos diversos vídeos em superfícies diversas criando uma fusão entre imagem e espaço. Em uma primeira superfície percebemos a imagem-carne constituída pela projeção de vídeo sobre o corpo em movimento – o corpo mesmo foi mapeado utilizando uma câmera infravermelho comercial. Em uma segunda superfície temos a imagem-som constituída pela projeção de pintura em processo sobre o tampo do violão. E em uma outra superfície temos a escultura de luz que se dá pelo mapeamento de 32 fragmentos do vídeo de um coração pulsante em 32 folhas de papel dispostas formando um volume instável no espaço.

Por último, o entrelaçamento destas camadas retro-alimenta a performance que sempre deixa mostrar as formas com as quais ela é realizada. O jogo de visibilidades e invisibilidades atribui o foco de percepção de cada momento sugerindo focos alternativos, ora ambíguos e contraditórios, mas sempre exibindo o próprio modo de funcionamento da performance.

## NOTAS

Nota 1: Disponível em <http://www.yourlifeourmovie.org/>. Acesso em 28/05/2013.

Nota 2: A transdução aqui é entendida como um processo em que um conjunto de elementos presentes num determinado contexto entra em contato com outro conjunto de elementos, em outro contexto, e essa fricção motiva uma revisão do modo como esses elementos estavam organizados em suas mediações originais.

Nota 3: Um trecho do espetáculo encontra-se disponível em <https://vimeo.com/46628403> último acesso 27/05/2013. O espetáculo tem direção audiovisual de Leo Souza e performances de Stanley Levi, Marcelo Aléssio e L. Souza.

Nota 4: Para videopintura ver Souza, L. Relações entre pintura, cinema e agentes computacionais autônomos. Disponível em: <https://sites.google.com/site/quilombo/textos>

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável: Cinema & pintura*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Jorge Zahar, 2004, 266 p.- ISBN 9788575032817.

COUCHOT, Edmond. *A Tecnologia Na Arte: Da Fotografia à Realidade Virtual*. Tradução Sandra Rey. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, 319 p.- ISBN 8570256493 9788570256492

COUCHOT, Edmond - “Da Representação à Simulação”: PARENTE, André, 3ª Edição, *Imagem Máquina: A era das tecnologias do virtual*. RJ/Rio de Janeiro, Editora 34, 1993, 37-49, ISBN: 85-85490-27-6.

CAMNITZER, Luis. “Arte contemporânea colonial”: FERREIA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. RJ/Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006, 266-274, ISBN: 85-7110-939-7.

GIANNETTI, Claudia.(2006) - *Estética Digital: sintopia da Arte, a Ciência e a Tecnologia*, 1ª Edição, Belo Horizonte: C/Arte. ISBN 8576540258 9788576540250, 238 p.

LATOURE, Bruno. *A esperança de Pandora: ensaios sobre a realidade dos escudos científicos*. Tradução Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: EDUSC, 2001, 372 p. - ISBN 0-674-65336-X

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução: José Artur Gianotti; Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003, 274 p. - Número OCLC 3492616

NÖTH, Winfried - “Máquinas Semióticas”: QUEIROZ, J. Et Al, 1ª Edição, *Computação, Cognição, Semiose*.Bahia: EDUFBA, 2003, 159-185, ISBN 978-85-232-0454-9.

NEVES, José Pinheiro.(2006) - *O apelo do objeto técnico*. 1ª Edição, Porto: Campo das Letras. - ISBN 9789896251154, 152 p.

SANTAELLA, Lucia; ARANTES, Priscila (orgs.) (2008) *Estéticas Tecnológicas – novos modos de sentir*. 1ª Edição, São Paulo: EDUC, ISBN 9788528303742 8528303748, 518 p.

**Carlos Henrique Rezende Falci**

Professor Adjunto II da Escola de Belas Artes da UFMG, doutor em Literatura. Atua na área de arte e tecnologia, na pós-graduação em artes da UFMG.

**Leonardo Souza**

Professor de audiovisual, Diretor de fotografia, Bacharel em Ciência da Computação pela UFMG, Mestrando em Artes pela UFMG.