

Ficções da tecnologia

Laurita Ricardo de Salles¹

Resumo

O artigo trata das possibilidades do ato poético da Arte e tecnologia e do papel disruptivo da função poética em relação às convenções e usos sociais normalizados da tecnologia. Lembra o discurso de Barthes sobre a poesia como um ato político e de revolução da linguagem. Aponta que os dispositivos tecnológicos são determinados pela lógica das ciências e que a lógica da arte é outra, a partir de Gadamer em *Verdade e Método*. Trata-se de criar algo que passa a apresentar-se como um conjunto dotado de sentido para um sujeito, como uma exibição, a partir de Marin. Os dispositivos em uma justaposição de elementos poética como microssistema sinérgico (a partir de Simondon) são dotados de novos sentidos pela função poética, já que a possibilidade humana de produzir sentido é ampla e o campo da linguagem e dos signos é vasto, segundo teóricos da Semiótica, como Peirce, Santaella e Whalter-Bense. Como existe uma zona de indeterminação vinculada aos usos dos dispositivos e às possibilidades apontadas por Michel de Certeau e dos teóricos de Design certonianos, torna-se possível, então, dotar dispositivos de novos sentidos em um determinada situação ou ambiente e segundo uma configuração conectiva renovada entre eles, como no caso das obras em arte e tecnologia.

Abstract

The article deals with the possibilities of the poetic act in Art and technology and the irruptive role of the poetic function in relation to the conventions and standardized social uses of technology. It recalls

Barthes' speech on poetry as a political act and a revolution in language. It points out that the technological devices are determined by the logic of the Sciences and that the logic of the Art is another, from Gadamer in *Truth and Method*. It is about creating something that comes to present itself as a meaningful set for a subject as a exhibition, from Marin. The devices in a poetic juxtaposition of elements like synergic microsystem are endowed with new meanings by the poetic function, since the human capacity to make sense is broad and the field of language and signs is vast, according to semiotic theorists such as Peirce, Santaella and Whalter-Bense. As there is a zone of indetermination linked to the uses of the devices and to the possibilities pointed out by Michel de Certeau and certonians Design theoreticians, it becomes possible, then, give new meanings to devices in a given situation or environment and according to a renewed connective configuration between them, as in the case of works in Art and technology.

Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer (BARTHES: 1988 , p. 7).

Para Barthes, a poesia é um ato político. Para ele, a liberdade do ato poético em relação à língua” permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem” (BARTHES: 1988 , p. 7). Este ato inaugural ou libertário, no caso dele, pensado em relação à literatura, como

“prática de escrever” pode ser estendido à arte e tecnologia.

Afinal, se os artistas deparam-se com objetos técnicos determinados pela razão científica e por configurações e usos sociais de certa forma convenionados, enquanto articuladores do simbólico reorganizam estes dispositivos como conjunto articulado em um novo microsistema sinérgico (a partir de Simondon) onde a função poética os recoloca como um sistema secundário² em uma nova configuração singular. E mais, em uma operação disruptiva que os desestabilizam de seus usos ou mesmo significados socialmente contratados.

Diz ainda o autor³: “[...] viso portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua... pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. Posso, portanto dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto” (BARTHES: 1988, p. 7). Para ele, é “o próprio fulgor do real” (BARTHES: 1988, p. 7).

Então, ainda segundo Barthes, a literatura trabalharia “nos interstícios da ciência”, “atrasada ou adiantada com relação a esta”, pois a “[...] ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa” (BARTHES: 1988, p. 9). No nosso caso, a arte.

Tais afirmações nos fazem pensar na singularidade e na necessidade da arte e tecnologia. Ao permear o discurso das ciências e das tecnologias, com tal insurgência do significar e significar este que busca “elaborar uma linguagem-limite”, “encenar a linguagem, em vez de simplesmente utilizá-la (BARTHES: 1988, p. 9)”. Afinal, tal como Barthes diz: o “... é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada” (BARTHES: 1988, p. 8). De fato, a introjeção de significados como novo discurso em dispositivos tecnológicos determinados pela razão científica é, no mínimo, uma operação extraordinária.

Barthes também nos ilumina sobre isto: nos lembra que “segundo o discurso da ciência — ou segundo certo discurso da ciência — o saber é um enunciado; na escritura, ele é uma enunciação” (BARTHES: 1988, p. 9)”. Desta maneira, podemos dizer que é a função poética que torna arte, a tecnologia - e elabora este novo discurso.

Lembramos que o microsistema sinérgico articulado de dispositivos de uma obra em arte e tecnologia envolve relações operativas as quais re-significam e rearticulam funções anteriores destes dispositivos, muitas vezes. Em uma comparação livre, mas, talvez, produtiva para avançar questões de interesse para nossa análise, vale lembrar que à língua (um sistema codificado e pactuado de sentido, aqui tratada segundo Saussure), a função poética apõe uma segunda camada de significação, no caso da poesia⁴.

Lembramos⁵ que os objetos técnicos e suas funcionalidades instituídas, assim como as linguagens de programação (C++, Java, programação Arduino, Processing, etc) oferecem ao artista um regime de língua também instituída com uma gramática corrente e social, inclusive. A função poética permite construir figuras de linguagem no âmbito da configuração dessa nova articulação a partir de um microsistema realizado pelos artistas, em um contexto dado. Se há uma gramática a conectar objetos técnicos, a função poética em arte e tecnologia ao inseri-la em novas sinergias e subgrupos particulares, institui um lugar de fala e, discurso particular.

E mais: esta justaposição específica de dispositivos, programas e códigos instaura uma determinada experiência significativa e percebida como uma unidade. O conjunto ou articulação de elementos (algumas vezes, instalação) passa a funcionar como microsistema e operando sinérgicamente segundo uma estratégia poética. Na terminologia de Simon-

don trata-se da concretização de um sistema particular voltado para um fim poético.

A operação artística

Trata-se de articular um novo contexto onde tais dispositivos operem em um novo “sistema de signos”⁶ (WHALTER-BENSE: 2010, p.XXXIV) agora como obra de arte, onde nas palavras de Hegel:

[...] começamos por aquilo que se nos apresenta de imediato, e só subsequentemente, nos perguntamos qual pode ser ali o significado ou o conteúdo. Toda exterioridade não vale para nós de imediato, mas por detrás dela, ainda supomos existir algo interno, um significado [...] visto que um fenômeno que representa algo não representa a si mesmo, e o que é como exterior, mas representa outra coisa [...] Desse modo, deve a obra de arte ser significativa [...] (HEGEL, Apud WHALTER-BENSE: 2010, p.XXXIII).

Assim, à maneira da imagem para Marin⁷, trata-se aqui de criar algo que a-presenta-se como um conjunto dotado de sentido para um sujeito como uma intensificação, mostraçã, uma exibição. Exibição esta que institui uma força, como constrangimento e lei, onde promete, funda e garante, um discurso, instituindo através deste, uma autoridade legitimadora. Enfim, esta ação poética do artista em arte e tecnologia institui algo que simultaneamente apresenta-se e se faz presente para um sujeito.

Assim, ainda pensando esta operação a partir de Marin e Alberti, podemos dizer que ela agora mostra, exhibe. E, em seus efeitos, seja como força de presentificação do ausente, seja como energia de auto-presentificação, é uma mostraçã que apresenta-se representando e institui um sujeito que

olha, experimenta e/ou participa - como efeito desta apresentação.

Ainda a partir de Marin, esta manifestação efetua-se através do surgimento da experiência sensória para ser experimentada, retirando-as do campo do imaginado, mas trazida para uma experiência concreta envolvendo um conjunto de significações determinado, instituindo-a como uma alteridade, como um processo de ser para o corpo. O usufruto estético da obra trata de reconhecer o limite em que ela se constitui como efeito e passa pelo navegar pelos índices e sinais como novos signos com um sentido particular.

Esta *conjunção* significativa institui configuração relacional entre obra, espaço e expectador ou interator, colocando o microssistema sinérgico como estado de presença de uma representação ou operação sígnica nova. Ou seja, institui uma regra ou lei de conexão entre as partes como enunciação e discurso, através de uma autoridade legitimadora. Há que se resolver tecnologicamente e poeticamente este microssistema sinérgico concreto (nos termos de Simondon).

Tecnologia e Ciência

Lembramos que a tecnologia⁸ “é um saber teórico que se aplica praticamente”. Ou seja, um objeto tecnológico pressupõe o saber científico para sua construção, mantendo um estatuto próprio sendo “ciência cristalizada em objetos materiais”, “conhecimento científico objetivado”, “resultado e corporificação de conhecimentos científicos”; apontamos também que, muitos deles, são objetos que possuem em si mesmos o princípio de sua regulação, manutenção e transformação,” possuindo as informações necessárias ao seu funcionamento (CHAUÍ: 2000, p. 324, 355, 362 e 363).

Assim, os dispositivos tecnológicos usados nas obras de Arte e tecnologia são regulados pelos mecanismos da ciência objetivada em tecnologia. Podem ser de vários tipos - de aparelhos a máquinas musculares cerebrais⁹, e suas conexões também pressupõem configurações e conectividade determinadas.

A ciência pressupõe experiência a serviço da pesquisa das leis da natureza, concebidas estas como leis naturais desprovidas de exceções (GADAMER: 1999, p. 32, 40, 46). As ciências da natureza observam uma reivindicação universal da metodologia científica através de um processo indutivo sob o campo de controle da metodologia científica.

Lembramos que “o esforço de racionalização da natureza produziu o seu “desencantamento” (SILVA: 1997, sem p.), como aponta Franklin Leopoldo e Silva do Departamento de Filosofia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP/Universidade de São Paulo, onde afirma que a “[...] natureza foi esvaziada de uma alma, isto é, de um poder que tanto podia auxiliar quanto aterrorizar [...]”. E, continua:

Mas, devido à identificação[...], entre conhecimento e dominação, a instrumentação para o domínio acaba recobrando a totalidade do que se entende por exercício da racionalidade. O limite do domínio é a inércia do dominado: assim o senhorio sobre a natureza se expressa racionalmente no caráter plenamente constituído do objeto. A natureza, e tudo que ela contém, passa de força a coisa. Há que se entender, no entanto, que este processo de reificação inscreve-se no âmago da racionalidade instrumental como a sua própria razão de ser. É desta forma que todo e qualquer objeto deve ser tratado como coisa (SILVA: 1997, sem p.).

Afinal, continua o autor, “[...] somente a racionalidade técnica permite operar com os fenômenos em termos de submetê-los ao poder humano. A diferença está precisamente neste fator: a dominação” (SILVA: 1997, sem p.).

Ao ressignificar dispositivos regulados pelos mecanismos da ciência objetivada em tecnologia, a função poética em arte e tecnologia, os coloca em um regime diverso. Ou seja, os dispositivos (ciência introjetada) operam segundo seus pressupostos científicos em microssistema sinérgico onde passa também a funcionar um outro regime, superposto a este e, onde são criadas ficções de linguagem.

Gadamer também nos ajuda a entender o caráter desta operação sob este outro regime: trata-se de experiência totalmente diversa pois neste novo âmbito não existe nenhuma lei da natureza[...]. O universo da liberdade humana não conhece, de fato, leis naturais desprovidas de exceções colocando a questão ao todo da experiência humana de mundo e da práxis da vida[...] (GADAMER: 1999, p. 16,25,46). Envolve, pois, “formas de experiência que se situam fora da ciência: com a experiência da filosofia, com a experiência da arte e com a experiência da própria história. Todos estes são modos de experiência, nos quais se manifesta uma verdade que não pode ser verificada com os meios metódicos da ciência” (GADAMER: 1999, p. 32). Diz o autor:

O fato de sentirmos a verdade numa obra de arte, o que não seria alcançável por nenhum outro meio, é o que dá importância filosófica à arte, que se afirma contra todo e qualquer raciocínio. Assim, ao lado da experiência da filosofia, a experiência da arte é a mais peremptória advertência à consciência científica, no sentido de reconhecer seus limites (GADAMER: 1999, p. 33).

Gadamer reafirma que “na experiência da arte temos de nos haver com verdades que suplantam fundamentalmente o âmbito do conhecimento metódico” (GADAMER: 1999, p. 33). Pois, “a arte” é um fenômeno autônomo desde Kant: “Sua tarefa não é mais a representação do ideal da natureza - mas o auto-encontro do homem na natureza e no mundo humano-histórico” (GADAMER: 1999, p. 102).

A experiência da arte trata, então, de uma relação humana. Onde, desde Schiller, envolve um exercício da liberdade, e o instinto lúdico produz a harmonia entre o instinto da forma e o instinto da matéria (GADAMER: 1999, p. 146). Porém, ainda “a partir de Schiller, “[...] a arte, como bela aparência, opor-se-á à realidade prática e passará a ser entendida do ponto de vista desse antagonismo, já que a arte empresta à realidade “ um brilho efêmero e transfigurado. A liberdade da índole humana, à qual ambos elevam, só é liberdade num estado estético e não na realidade” (GADAMER: 1999, p. 148,9). Alicerçando, segundo o autor, “ uma reivindicação de domínio próprio e autônomo” (GADAMER: 1999, p. 149) da arte. Portanto, “a experiência estética ensina naquilo que ela experimenta [...]” (GADAMER: 1999, p. 150) pois, afinal, segundo Gadamer, também a partir de Shiller, “a consciência estética é o centro que vivência, a partir do qual se mede tudo o que é válido como arte” (GADAMER: 1999, p. 152) e, sendo a “arte conhecimento e a experiência da obra de arte torna esse conhecimento partilhável” (GADAMER: 1999, p. 169). Assim, Gadamer levanta a questão : “[...] será que não reside a tarefa da estética, justamente em fundamentar que a experiência da arte é uma forma de conhecimento dos sentidos...? (GADAMER: 1999, p. 169).

Porém, a arte condensa uma cosmovisão e um momento histórico, “[...] não é uma atualidade independente do tempo, que se apresenta à pura consciência estética, mas o fato de um espírito histórico

que se concentra e se congrega” (GADAMER: 1999, p. 168). Consequentemente:

Com relação a essa tarefa, podemos nos reportar às admiráveis preleções de Hegel sobre a estética. Nelas, de uma forma extraordinária, o conteúdo de verdade que há em toda experiência da arte é trazido ao reconhecimento e, ao mesmo tempo, transmitido com consciência histórica. Com isso, a estética torna-se uma história das cosmovisões, isto é, uma história da verdade, tal qual se faz visível no espelho da arte. Com isso, confirma-se fundamentalmente a tarefa que formulamos, ou seja, a de justificar na própria experiência da arte o conhecimento da verdade (GADAMER: 1999, p. 170).

Assim, a arte envolve uma experiência significativa, seja para Dewey seja para Gadamer. “O que nos importa, portanto, é ver a experiência da arte de tal maneira que venha a ser entendida como experiência” (GADAMER: 1999, p.171), pois, a “[...]obra de arte tem, antes, o seu verdadeiro ser em se tornar uma experiência que irá transformar aquele que a experimenta”(GADAMER: 1999, p. 175). E, como experiência humana, todo “[...]representar, de acordo com a sua possibilidade, é um representar para alguém” (GADAMER: 1999, p. 184) onde o que “[...] propriamente experimentamos numa obra de arte e para onde dirigimos nosso interesse é, antes, quão verdadeira ela é, isto é, em que medida conhecemos e reconhecemos algo e a nós próprios nela”(GADAMER: 1999, p. 192). Então “[...] todo aquele que faz a experiência da obra de arte, angaria para dentro de si a plenitude dessa experiência (GADAMER: 1999, p. 184). E ” onde, “[...]todo encontro com a linguagem da arte é um encontro com um acontecimento não acabado e, ela mesma, uma parte desse acontecimento [...]” (GADAMER: 1999, p.171).

Como então se opera esta complexa transformação de dispositivos que usam “os meios metódicos da ciência” para articular algo, um microssistema que afirma-se por outras vias?

Articulando um paradoxo

Fazer arte e tecnologia é, pois, articular um paradoxo: com meios oriundos da lógica da ciência estabelecer um discurso autônomo como poética, criando ficções de linguagem com tais meios e a partir da gramática oriunda destas para estabelecer enunciados, novas configurações e conjugações e mesmo conectividades que em microssistemas particulares adquirem uma gramática e jogo de significações de caráter poético.

Retomando a noção de *desvio* de Flusser e Arlindo Machado, talvez possamos compreendê-la neste contexto. Lembramos que as obras de Arte e Tecnologia operam a tecnologia para construir sua poética. Esta problemática nos fez pensar em como a criação poética aborda uma tecnologia e em como a tecnologia articula-se com uma poética. Dispositivos, objetos e aparelhos são usados em intervenções e obras de arte e tecnologia com funções não previstas pelos criadores da tecnologia, seguindo finalidades poéticas. Esta apropriação tem merecido a reflexão estética na área de arte e tecnologia.

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

Resumidamente o autor diz que a sociedade pós-industrial é regida por aparelhos com programas inscritos “previamente por aqueles que as produziram” (FLUSSER:1985, p.15). Portanto, para ele, um sistema assim tão complexo é jamais penetrado

totalmente e pode chamar-se caixa preta”. Quem a usa, no caso o fotógrafo, domina o input e o output da caixa [...] (FLUSSER: 1985, p.15). Porém, lembra o autor: “[...] Quem vê input e output vê o canal e não o processo codificador que se passa no interior da caixa preta (FLUSSER: 1985, p.11). Portanto, aponta: “Toda crítica da imagem técnica deve visar o branqueamento dessa caixa”. (FLUSSER: 1985, p. 11).

Arlindo Machado traz estas questões para a discussão do que denomina artemídia¹⁰ (MACHADO: 2004, p.2 a 14) em texto onde bem resume sua proposta de que a mais bem sucedida arte dessa área contrapõe-se ao programa inserido nas tecnologias que usa. Lembra que: “Em geral, aparelhos, instrumentos e máquinas semióticas não são projetados para a produção de arte” (MACHADO: 2004, p.2 e 3). Aponta, porém: “O que faz, portanto, um verdadeiro criador[...] é subverter continuamente a função da máquina ou do programa de que ele se utiliza... no sentido contrário de sua produtividade programada” (MACHADO: 2004, p.5). Conclui: “A artemídia [...] coloca o artista diante do desafio permanente de ...contrapor-se também ao determinismo tecnológico [...]” (MACHADO: 2004, p. 6).

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

Atualmente configura-se uma corrente de pensamento espalhada em áreas diversas que questiona o determinismo tecnológico, inserindo-se em uma perspectiva cereteuniana¹¹ onde novas questões apresentam-se. A abordagem de Certeau é bem resumida por Luce Giard na apresentação da Invenção do Cotidiano:

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

As correntes certeunianas mencionadas defendem que o projeto dos aparelhos, máquinas e objetos não contém em si o controle de uso de seu programa, havendo uma zona mais fluida do que aquela pensada por Flusser e, conseqüentemente, Arlindo Machado, no que se refere a sua recepção e usos. Se assim é, novas perspectivas de investigação sobre a relação entre poética e tecnologia apresentam-se. Haveria uma zona de recepção inventiva, ou seja, os programas não são totalmente determinados, havendo uma zona de resistência, indeterminação de uso dos objetos, dispositivos, aparelhos e seus programas. Esta zona permite maior campo de ação para os artistas.

Talvez objetos e dispositivos instaurem uma zona complexa onde pode existir a resistência e invenção de uso, até contrariando a *affordance* inicialmente esperada dos mesmos.

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

Desta maneira a noção de *desvio* talvez possa ser retomada em um sentido amplo, não apenas tecnológico *strito senso*, mas relacionada à reconfigu-

ração poética e de discurso realizada pelos artistas: ato de liberdade não só no sentido de Barthes com a instauração de uma gramática própria, de configuração de uma linguagem em aberto, além das convenções linguísticas, mas das determinações políticas tecnológicas.

Há uma corrente na área da Semiologia, segundo Walter-Bense, que compreende que o signo também tem relações com sua situação. Esta perspectiva é bastante útil para melhor compreendermos a possibilidade da operação da função poética em arte e tecnologia, pois tem atenção para o ambiente onde o signo se instaura. Sabemos que a função poética reorganiza o conjunto sendo a poeticidade “[...] um componente que necessariamente transforma os outros elementos e determina com eles o comportamento do conjunto” (JAKOBSON: 1977, p. 46). Diz Walter-Bense que: “[...] um objeto material qualquer possa, como signo, designar outra coisa não depende somente da *convenção*, mas também do fato de que este signo funcione numa determinada “situação” – isto é, que todo signo concreto eficaz não depende só de repertório, mas também da situação [...]” (WALTER-BENSE: 2010, p.9), a partir de Dewey, Mead, Morris e Max Bense.

Ou seja é a capacidade de transformar objetos tecnológicos em signos com atenção aos fenômenos de manifestação da linguagem em um microsistema de dispositivos que possibilita tornar arte - a tecnologia. Certamente trata-se da apresentação de uma visão de mundo em uma relação entre os homens, dos homens e para os homens (aqui tratados como os seres humanos). Trata-se, enfim, de instituir um mundo para nós, segundo nosso ser no mundo. Enfim, algo que Cézanne e suas *petit sensations* faz na pintura – ou seja, apresentar o que é visto – como olhar. Analogamente, aqui trata-se de uma mediação para uma experiência significativa para o corpo em sua multidimensão sensória. Afinal, como diz Ga-

damer: “ [...]a linguagem da arte é uma linguagem exigente, que não se oferece livre e indeterminada à interpretação que vem da disposição de ânimo, porém, nos fala de uma forma determinada significativamente” (GADAMER,: 1999, P. 105).

O fenômeno linguagem possibilita a arte e tecnologia

Esta transformação da tecnologia em arte só é possível porque a capacidade de dar sentido por parte dos homens é extensa, pois, segundo Santaella, “[...] todo e qualquer fato cultural, toda e qualquer atividade ou prática social constituem-se como práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e sentido” (SANTAELLA:1985, p.14). A autora nos lembra que o fenômeno da linguagem é amplo, abarcando “ [...]uma gama [...]intrincada de formas sociais de comunicação e de significação [...]enfim, todos os sistemas de produção de sentido [...]” (SANTAELLA: 1985, p. 13) onde a “Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido” (SANTAELLA: 1985, p. 15).

Assim, “[...]de todas as aparências sensíveis, o homem [...] desvela significações. É no homem e pelo homem que se opera o processo de alteração dos *sinais* (qualquer estímulo emitido pelos objetos do mundo) em *signos* ou *linguagens* (produtos da consciência) (SANTAELLA: 1985, p. 14, 15). E como também é possível dar sentido aos sistemas máqunicos, torna-se possível esta virada de dotar de sentido um microsistema de dispositivos tecnológicos pois, “[...]o termo linguagem se estende aos sistemas aparentemente mais inumanos como as linguagens binárias de que as máquinas se utilizam para se co-

municar entre si e com o homem [...], até tudo, aquilo que, na natureza, fala ao homem e é sentido como linguagem (SANTAELLA: 1985, p. 14, 15).

Ou seja, é a capacidade de transformar em linguagem objetos tecnológicos em um microsistema que funciona como novo conjunto de signos particular que possibilita tornar arte - a tecnologia. Merleau-Ponti nos lembra que:

“A ciência manipula as coisas e renuncia habitá-las. Estabelece modelos internos delas e, operando sobre esses índices ou variáveis as transformações permitidas por sua definição, só de longe em longe se confronta com o mundo real. Ela é, sempre foi, esse pensamento admiravelmente ativo, engenhoso, desenvolvido, esse *parti pris* de tratar todo ser como “objeto em geral”, isto é, ao mesmo tempo como se ele nada fosse para nós e estivesse no entanto predestinado aos nossos artificios” (MERLEAU-PONTI: 2004, p. 13).

Afinal, diz: “o mundo está ao redor de mim, não diante de mim” (MERLEAU-PONTI: 2004, p. 33) e, lembro ainda, estamos no mundo. Assim, a arte e tecnologia passa a habitar tais dispositivos que passam a operar para corpos em experiência. O artista “emprega seu corpo”, já dizia Valéry (Valéry *apud* MERLEAU-PONTI: 2004, p. 16). Trata-se de revelar algo para alguém que tem em comum a possibilidade de uma linguagem compartilhada através de um corpo.

Amplitude do fenômeno signo

Assim, a operação da constituição de uma obra em arte e tecnologia é possível porque o signo segundo Peirce e Santaella é um fenômeno extremamente móvel e amplificado. “ Qualquer coisa,

de qualquer espécie, imaginada, sonhada, sentida, experimentada, pensada, desejada [...] pode ser um signo, desde que esta “coisa” seja interpretada em função de um fundamento que lhe é próprio, como estando no lugar de qualquer outra coisa” (SANTAELLA: 2000, p. 90). Segundo Santaella, para Peirce o signo tem uma função mediadora entre objeto e interpretante (SANTAELLA: 2000, p.13).

Assim, a ação poética em arte e tecnologia articula esta heterodoxia de criar ficções de linguagem com a ação funcional das tecnologias determinadas pela razão científica.

Tecnologia tornar-se arte decorre também, de que “[...] qualquer coisa existente, fenomenologicamente em nível de secundidade, está apta a funcionar como signo tão logo ela encontre um intérprete. Isso se dá porque tudo aquilo que existe é múltiplemente determinado, é uma síntese de múltiplas determinações”. (SANTAELLA:2001, P. 44), lembrando a autora que : “Tal virtualidade de qualquer coisa funcionar como signo advém da extensão a que Peirce levou a noção de signo”(SANTAELLA,:2001, P. 44). Também porque o signo ocorre corporificado em alguma coisa que tem presença física (SANTAELLA :2001, P. 45). Diz Santaella, que segundo Peirce:

“...o signo não ocorre no vazio.... Ele está inserido, de modo direto ou indireto, no universo físico interagindo com outros existentes. Para ser signo, algo não deixa de ser ao mesmo uma “coisa”. Aliás, algo nem poderia funcionar como signo se não estivesse corporificado em uma “coisa”. ...Isso significa que todo signo é ao mesmo tempo, signo e coisa. Além disso, não existe uma separação rígida entre o mundo dos signos, de um lado, e o mundo das coisas de outro, mas muito mais intersecções, sobreposições e trocas infinitamente variáveis, de modo

que aquilo que, num determinado momento , não passa de uma “coisa” no outro será signo e vice-versa (SANTAELLA,:2001, P. 45).

É esta liberdade e transitividade do signo em suas relações com seu interpretante que permitem dotar de novos sentidos, no caso poéticos, as articulações concretas de um microssistema de arte e tecnologia que, ainda assim, são tecnologia em arranjos particulares objetivando um determinado efeito estético. Porém, há que se organizar um discurso autônomo onde trata-se de construir “[...] uma espécie de experiência, que se destaca e se retira do conjunto de nossa experiência, ao modo de um encantamento ou aventura, [...], como o surgimento de uma nova luz que torna mais amplo o campo do que entra em consideração” (GADAMER: 1999, p.701).

Afinal, voltando a Barthes, “a enunciação, expõe o lugar e a energia do sujeito, [...] visa o próprio real da linguagem; ela reconhece que a língua é um imenso halo de implicações, de efeitos” (BARTHES: 1988, p. 9) .

Trata-se, ao fim, de estabelecer um discurso para uma experiência poética multisensorial, onde a relação de um espectador ou interator com este enunciado evidencia outro paradoxo: de maneira análoga ao quadro *As meninas* de Velásquez, o participante mantém com a obra uma relação paradoxal, mergulhado nela e, simultaneamente, espectador da cena da obra enquanto espaço e lógica de um discurso ou uma enunciação na experiência.

Referências

ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, M. Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. 2.ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1986

- BARTHES, R. Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. São Paulo: Editora Cultrix, 14ª edição, 1984. Acessível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/160637/mod_resource/content/1/BARTHES_Roland_-_Aula.pdf
- BOUFLEUR, R. N. Dissertação A Questão da Gambiarra: formas alternativas de produzir artefatos e suas relações com o design de produto FAU/USP 2006. Acessível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-24042007-150223/pt-br.php>
- _____. Tese: Fundamentos da gambiarra: a improvisação utilitária contemporânea e seu contexto socioeconômico. FAU/USP 2013. Acessível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-02072013-134355/pt-br.php>
- CHAUÍ, M. Convite à Filosofia. Ed. Ática, São Paulo, 2000. Acessível em: http://home.ufam.edu.br/andersonlfc/Economia_Etica/Convite_Filosofia_-_Marilena_Chauí.pdf
- DEWEY, J. Art as experience. Nova Iorque: Universidade do Estado de Nova Iorque, 1994. Acessível em: <http://thenewschoolhistory.org/wp-content/uploads/2014/06/Dewey-ArtasExperience.pdf>
- FLUSSER, V. Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985
- _____. O Mundo Codificado: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- GADAMER, Hans-Georg. Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- JAKOBSON, R. Huit questions de Poétique, Paris: Seuil, 1977. Acessível em: https://monoskop.org/images/9/9d/Jakobson_Roman_Huit_questions_de_poetique.pdf
- MACHADO, A. Arte e mídia: aproximações e distinções, in revista eletrônica e-compós <http://www.compos.org.br/e-compos/> edição 1, dezembro de 2004. Acessível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/15/16>
- MACHADO, A. Máquina e Imaginário: o Desafio das Poéticas Tecnológicas. São Paulo: EDUSP, 1993
- MANOVICH, Lev. The language of the new media. Cambridge, The MIT Press, 2001
- MARIN, Louis. De la représentation. Paris, Seuil/Gallimard, 1994
- _____. Des pouvoirs de l'image. Paris, Éditions du Seuil, 1993
- MERLEAU-PONTI, M. O Olho e o espírito. São Paulo: Editora Cosac & Naify, . Disponível em: <http://files.profa-solange-costa.webnode.com/200000065-145d515555/O%20OLHO%20E%20O%20ESPIRITO.pdf>

SALLES, L.R. de. Poética e tecnologia: categorias de análise. Comunicação enviada a ANPAP 2018. No prelo.

_____. Arte e tecnologia no Nordeste do Brasil. Artigo enviado a ANPAP 2017.

SANTAELLA, L. Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

_____. A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas. São Paulo, Cengage Learning, 2012.

_____. O que é semiótica. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985

SILVA, F. L. e. Conhecimento e razão instrumental. Psicol. USP vol. 8 n. 1 São Paulo 1997. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-65641997000100002>

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65641997000100002

SIMONDON, G. Du mode d'existence des objects techniques. Paris: Editions Aubier, 1989. Acessível em: https://monoskop.org/images/2/20/Simondon_Gilbert_Du_mode_d_existence_des_objets_techniques_1989.pdf

TODOROV, T. Estruturalismo e poética. São Paulo: Cultrix, 1976

WHALTER-BENSE, E. A teoria geral dos signos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010

Notas

- 1 CLAV/Curso de Licenciatura em Artes Visuais/ DEART/Departamento de Artes/CCHLA/Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFRN/ Universidade Federal do Rio Grande do Norte e Media Lab/UFG/ Universidade Federal de Goiás
- 2 Questões tratadas em meu artigo *Poética e tecnologia: categorias de análise* para o 27º Encontro da Anpap/Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2018.
- 3 A Semiótica de Peirce, dentre outras, é triádica: “[...]algo que está por alguma coisa ou representa alguma coisa e que é compreendido ou interpretado por alguém, isto é, que tem um significado para alguém” (WHALTER-BENSE: 2010, p. 4). Santaella bem sublinha que não se trata de uma pessoa, mas de um pensamento interpretante (SANTAELLA: 2000, p.12,13). Já a Semiologia francesa, oriunda de Saussure, e onde Barthes se situa, é dual, tendo por paradigma o *significante* e o *significado*.
- 4 Questões também tratadas em meu artigo *Poética e tecnologia: categorias de análise* para o 27º Encontro da Anpap/Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2018. Ali cito Todorov que afirma que “[...] a literatura não é um sistema simbólico “primário”, [...], mas “secundário”: ele usa como matéria-prima um sistema já existente, a linguagem” (TODOROV: 1976,30).
- 5 Também a partir de meu artigo *Poética e tecnologia: categorias de análise* para o 27º Encontro da Anpap/Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2018.
- 6 “A poesia e a prosa são sistemas de signos “(WHALTER-BENSE: 2010, p.XXXIV). Em outro momento, a autora detalha o que entende por sistema: “ um complexo de estruturas relacionais”, ou “a combinação de um conjunto de elementos dados e de suas relações conectivas” (WHALTER-BENSE: 2010, p. 66, 67).

- 7 Reflexões a partir de proposições de Louis Marin para o fenômeno imagem, aqui deslocadas para campo mais amplo, o da arte e tecnologia. Vide bibliografia.
- 8 Também a partir de artigo de minha autoria, *Arte e Tecnologia no Nordeste do Brasil*, em 26º Encontro ANPAP, 2017.
- 9 Ver meu artigo *Poética e tecnologia: categorias de análise* para o 27º Encontro da Anpap/ Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2018.
- 10 *Artemidia* é um termo usado na época e que corresponde aproximadamente ao campo que se denomina Arte e tecnologia atualmente.
- 11 Generalização de Bofleur, com a qual concordo. Presente nos textos referenciados na bibliografia de meu projeto de Pós-Doutorado *Tecnologia e poética: interfaces singulares* ora em curso no Media Lab/UFG/Universidade Federal de Goiás e em conversas mantidas no DEART/CCHLA/UFRN, onde ambos somos docentes.