

4 - Fronteiras da percepção nas estéticas tecnológicas

Rosangella Leote

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

LEOTE, R. Fronteiras da percepção nas estéticas tecnológicas. In: *ArteCiênciaArte* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, pp. 97-107. ISBN 978-85-68334-65-2. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

4

FRONTEIRAS DA PERCEPÇÃO NAS ESTÉTICAS TECNOLÓGICAS

Se é preciso redefinir Arte, que assim o seja, com base na experiência sensorial e não mais com a forma física que ela possa assumir.

Anna Barros

A arte, inclusive a produzida por parâmetros de estéticas tecnológicas, apresenta uma complexidade que me faz, longe de ter clareza, trazer apenas alguns pontos que podem ajudar a penetrar nos meandros desta complexidade. Após localizar os modos de fruição, presentes no âmbito artístico que envolve as tecnologias contemporâneas, aponto processos perceptivos da obra, neste contexto.

A “arte em mídias emergentes”,¹ mais conhecida como “arte dos novos meios”, “*media art*”, “arte tecnologia” ou “arte eletrônica”, é um tipo de arte que existe por ser propiciada por uma estética tecnológica ao mesmo tempo que, continuamente, reconstrói esta estética.

Nesse âmbito, também se modifica o modo pelo qual a obra é fruída. Ressalvo que, tendo discutido anteriormente os modos

¹ O conceito de arte em mídias emergentes foi proposto em outra publicação, em 2007, constante no Capítulo 8 deste volume.

fruitivos, apenas me limito a listá-los para equilíbrio da redundância. Tenho notado que a maior relação do interator com as obras de arte em mídias emergentes se expressa na ludicidade; na interatividade (percepção/reação/recriação); e na imersividade (vivência/virtualidade).

A estética tecnológica aparece sob vários aspectos, mas essa abordagem é feita no contexto que envolve a participação do interator em espetáculos e instalações, onde tenho o olhar muito mais voltado para o problema da percepção.

Ao escolher a temática encaminhada com o valor agregado da palavra fronteira, quero referir-me ao conceito de percepção alargada. Esse alargamento incita à noção de múltiplas vias.

Para acrescentar sentido à explicação, começo com o conceito de fronteira. A distinção entre fronteira e limite, pelo viés da geografia, é bastante clara. Fronteira é uma zona de trânsito, de contaminação e aculturação, que modifica as questões político-sociais e que, antes de qualquer coisa, não está demarcada de forma estanque. Designa o que vem antes, a porta. Já limite se refere ao definido, ao politicamente instaurado, à garantia das áreas onde se fecha o território, mais na acepção da geografia do que no sentido político.

Escolher fronteiras para abordar o tema percepção é um modo de metaforizar a fluidez da zona onde ele se insere. Não pretendo localizar limites da percepção, já que não os encontraremos, e sim algumas das fronteiras, que pela observação e análise é possível localizar. Por percepção entendo o modo como tudo o que nos rodeia chega aos nossos sentidos de tal forma que estejamos cientes do evento, mas, até que isto aconteça, processos perceptivos complexos são operados na mente do percebedor.

Para Santaella, a percepção

se constitui numa zona intersticial, ponte para o tráfego intenso dos fluxos e trocas entre aquilo que a nós se apresenta no mundo lá fora e o nosso mundo interior. Vem daí a importância fundamental da percepção em todas as formas de arte, verdadeira coluna dorsal

de toda arte, especialmente daquelas que são feitas para a escuta e o olhar táteis e para a síntese dos sentidos. (Santaella apud Barros, 1999, p.11)

Encontrei eco em suas palavras ao examinar o mesmo conceito em autores da Neurobiologia. Todavia, para os aspectos que nesse momento mais me interessam destacar, numa visão mais ampla do conceito deste “mundo interior”, preciso abordar, além de outros cientistas, especialmente António Damásio, com o qual me sinto mais esclarecida, em sua fala sobre imagens mentais (Damásio, 1996, 2000 e 2004), quando nos é dado a saber que

a imagem que vemos tem como base alterações que ocorreram no nosso organismo, no corpo e no cérebro, consequentes à interação da estrutura física desse objeto particular com a estrutura física do nosso corpo. O conjunto de detectores sensitivos distribuídos por todo o nosso corpo ajuda a construir os padrões neurais que mapeiam a interação multidimensional do organismo com o objeto. Se o leitor estiver observando e ouvindo uma pianista que toca uma sonata de Schubert, essa interação multidimensional inclui padrões visuais, auditivos, motores e emocionais.

Os padrões neurais que correspondem a essa cena são construídos de acordo com as regras do cérebro, durante um breve período de tempo, em diversas regiões sensitivas e motoras. A construção dos padrões neurais tem como base uma seleção momentânea de neurônios e circuitos promovida pela interação com um objeto. Em outras palavras, as peças necessárias para essa construção existem dentro do cérebro, prontas a ser escolhidas – selecionadas – e colocadas numa certa configuração. (Damásio, 2004, p.210-1)

Nesta fala fica claro que a percepção está condicionada à nossa natureza sensitiva, regida pelo cérebro, em profunda interconexão com o corpo. Justamente por isso, o pensamento se coaduna com a

visão de Maturana e Varela, sobre o corpo como sistema autopoietico (1997),² agindo em *acoplamento*³ com seu meio ambiente (2003).

Isto gera aprendizado sobre a natureza das coisas e da própria relação. Isso, em geral, se dá por agregação de informação que faz criar os nossos mapas mentais, que nos garantem agir com a eficiência. A requerida por um estímulo, interno ou externo. Ainda é permitido dizer que “toda percepção envolve repetições. O ato de perceber está prenhe de automatismos. Perceber é se habituar. Isso faz parte dos esquemas sensorio-motores e cerebrais de que a espécie humana está dotada para sua sobrevivência” (Santaella apud Barros, 1999, p.12).

Colocando uma situação prática, é preciso ceder ao interator algum prazo para experimentação com a obra. É comum o público levar um certo tempo até compreender quais ações são requeridas para lidar com uma determinada obra realizada sob estética tecnológica, seja artística ou não, assim como conduzir, de modo livre para que a proposta do artista se complete conforme prospectado para a obra.

Conforme dito por Fernando Fogliano, acerca da instalação “Atrator Poético”, do grupo SCIArts⁴ e Edson Zampronha,

observou-se que, tipicamente, passados alguns minutos, a maioria das pessoas se torna capaz de perceber alguns padrões de regularidade, passando a antecipar determinadas configurações estruturais que a obra pode produzir. Essa observação nos permite dizer

2 A *autopoiese* foi proposta como conceito por Maturana e Varela ainda nos anos 1970. A publicação que utilizamos é de 1997. Para eles, a *autopoiese* é a capacidade de autoconstrução dos organismos vivos. A base é sistêmica e biológica.

3 O conceito de acoplamento estrutural é usado de acordo com as ideias de Maturana e Varela significando que as partes de um sistema operam obrigatoriamente de maneira intrínseca.

4 Em 2005, recebemos, o Grupo SCIArts – equipe interdisciplinar e Edson Zampronha, o prêmio Sérgio Motta de Novas Mídias para a “Melhor obra realizada” pela instalação Atrator Poético, montada no mesmo ano, no Itaú Cultural, Mostra Cinético Digital, cuja curadoria foi de Suzete Venturelli e Mônica Tavares.

que é possível estabelecer interações construtivas no ambiente da instalação e que contextos como aquele ali produzido poderiam ser utilizados em outras aplicações com provável sucesso, desde que consideradas as peculiaridades das condições locais dessas aplicações. (Fogliano, 2006, p.9)

A ação inicial na experiência/vivência com a obra informa ao sistema perceptivo a qualidade de ações necessárias. Isso se acumula na rede de mapas mentais construindo o aprendizado do sistema perceptivo, gerando um *buffer* de dinâmicas que poderão ser repetidas. O sistema perceptivo aplicará essas informações como fator facilitador nas próximas ações em vivências, com esta ou outra obra de natureza similar. Um dado significativo refere-se à obrigatoria vinculação da ação com a percepção. Seu desvinculamento não é possível, pois a ação só é viabilizada pela percepção como qualquer vivência no mundo.

Observando o sistema que envolve a obra e o receptor, considerando o processo perceptivo, nota-se a influência da performance do equipamento, do processo de produção – do qual participa o sistema perceptivo do próprio artista – e do sistema perceptivo do receptor que inclui, como é óbvio, seu repertório cognitivo.

O agente da percepção (sujeito que frui ou interage) desenvolverá respostas que alimentam o sistema principal da obra, ou seja, aquele que contém a gama de ações ou resultados que estavam supostos ou previstos, em algum grau, pelo propositor, também chamado de artista. As ações de ligar e desligar dispositivos; mover instrumentos, chaves ou botões; permitir-se tocar e ser tocado, fotografado ou filmado, ceder células ou gotas de sangue; cantar, gritar, soprar, andar; responder enigmas; dirigir avatares; resolver problemas lógicos; ou, simplesmente, observar, tudo isso são respostas que contribuirão para a reorganização do sistema da obra.

Essas respostas podem ser notadas segundo sua importância de conexão com o sistema, considerando que há aqueles visitantes que não percebem a proposta poética; os que nem sequer se detêm na observação do trabalho exposto, mesmo que seja apenas pelo

visual; há outros que constroem um sentido poético, a partir da fruição, muito diverso daquele esperado pelo artista/propositor. A interpretação, divergente do intencional, quando a intencionalidade parece óbvia para o artista, pode se dar seja por falta de condições técnicas na hora da experiência, por condições totalmente perceptivas, ou ambas; há ainda os outros interatores que, mesmo percebendo a proposta, nada dela captam além da composição (sintaxe) da obra. Isto é, o visitante, ou pretense interator, observa o trabalho e é capaz de discernir e relatar todo o funcionamento e arquitetura da obra. Comenta todas as etapas e seria capaz de rabiscar num papel o esquema do projeto da obra. Tendo interagido, é capaz mesmo de avaliar a forma e o processo de interação e descrever as etapas de envolvimento, sem, entretanto, ser capaz de traduzir qualquer tipo de envolvimento frutivo, lúdico ou de conceder envolvimento racional. É incapaz de se enlevar.

A capacidade de se enlevar, de se envolver, é específica do indivíduo, do seu repertório montado no histórico de situações vivenciadas – e não apenas vividas – que construíram a sua forma de atuar no mundo. Mas esse é um terreno mole, sempre sujeito aos rearranjos da superfície, com força para atingir a profundidade e no sentido contrário, igualmente.

Essa visão pode ser apoiada pelo seguinte apontamento trazido de Steven Pinker:

as imagens impulsionam as emoções tanto quanto o intelecto. (...) Claramente, uma imagem é diferente de uma experiência da coisa real. William James observou que as imagens são “desprovidas de pungência e acridéz”. Mas em uma tese de PhD defendida em 1910, a psicóloga Cheves W. Perky tentou demonstrar que as imagens eram como experiências muito tênues. Ela pediu aos sujeitos de seus experimentos que formassem uma imagem mental, digamos, de uma banana, em uma parede branca. A parede, na verdade, era uma tela de projeção traseira, e Perky furtivamente projetou um slide real, porém pálido. Qualquer pessoa que entrasse na sala naquele momento teria visto o slide, mas nenhum dos sujeitos do

experimento o notou. Perky argumentou que eles haviam incorporado o slide em sua imagem mental e, de fato, os sujeitos informaram detalhes da imagem formada que só poderiam ter provindo do slide, como por exemplo a banana em pé, apoiada em uma das pontas. (...) as imagens mentais também podem afetar a percepção de maneiras flagrantes. (...) Imagens mentais de linhas podem afetar a percepção exatamente como fazem linhas reais: elas facilitam julgar o alinhamento e até mesmo induzem a ilusões visuais. Quando as pessoas veem algumas formas e imaginam outras, às vezes têm dificuldade para lembrar depois quais foram vistas e quais foram imaginadas. (Pinker, 1998, p.307)

Em outra parte, com raciocínio similar, Damásio afirma que as imagens que temos na nossa mente “são resultado de interações entre cada um de nós e os objetos que rodeiam o nosso organismo, interações essas que são mapeadas em padrões neurais e construídas de acordo com as capacidades do organismo” (Damásio, 2004, p.211). Vamos, pois, construindo nossa qualidade perceptiva, não obrigatoriamente atrelada a verdade para outrem, mas aquela que é a verdade para nós mesmos.

Até aqui aponte exemplos perceptivos que tratavam de formas aparentes no campo visual do interator, mas quero esclarecer que o espaço, como forma circundante, está permanentemente presente nessas experiências. Além disso, a sensação de tempo deve ser lembrada. E esse é um aspecto delicado, que não será aprofundado agora, mas sobre o qual se aponta como relevante na visão de Dennett (1993), para quem a ideia de tempo subjetivo não é dirigida pela consciência, já que esta não ocupa um lugar de privilégio a seu ver. Analisando as obras de James Turrell – *Perceptual Cells e Autonomous Structures* –, Anna Barros falou sobre a ideia de tempo. Ela explica que

além da percepção do espaço, está presente o sentido de tempo, pois o processo transformativo que ocorre tem uma preparação na quebra do tempo profano, através do tempo de espera, para ser pene-

trado. A maneira como o artista elabora estas circunstâncias exige do público uma entrega a algo que se antecipa em circunstâncias não totalmente definidas. (Barros, 1999, p.115)

É possível que o ato de lidar com essa necessária entrega deixe uma boa parte do público pouco à vontade. Estas obras de Turrell exigem uma dedicação, um envolvimento que resulta numa experiência sensorial de fato. Essa experiência não é compartilhada no nível do sentimento, mas o pode ser no da emoção.

Independente da tecnologia envolvida, essas posições podem ser aplicadas a várias modalidades de Arte com estéticas tecnológicas. Elucidando os conceitos de SENTIMENTO e EMOÇÃO no caso explicado acima, o interator não tem a habilidade de sentir na mesma frequência esperada pelo propositor da obra. Ali também, suas emoções caminham num vetor diferente daquele esperado pelo artista propositor.

A explicação de Antônio Damásio (2004, p.15-6) é esta:

A emoção e as várias reações com elas relacionadas estão alinhadas com o corpo, enquanto os sentimentos estão alinhados com a mente. A investigação da forma como os pensamentos desencadeiam as emoções e de como as modificações do corpo durante as emoções se transformam nos fenômenos mentais a que chamamos sentimentos abre um panorama novo sobre o corpo e sobre a mente, duas manifestações aparentemente separadas de um organismo integrado e singular.

Vale frisar que inferimos deste trecho que nos emocionamos graças ao corpo inteiro, no sistema do qual é parte. A partir daí, concebe-se a presença do corpo do interator como um valor agregado ao que se pode inferir sobre a obra e as qualidades perceptivas notadas neste interator. Mais adiante, o autor acrescenta:

as emoções são ações ou movimentos, muitos deles públicos, que ocorrem no rosto, na voz ou em comportamentos específicos.

Alguns comportamentos da emoção não são perceptíveis a olho nu, mas podem se tornar “visíveis” com sondas científicas modernas, tais como a determinação de níveis hormonais sanguíneos ou de padrões de ondas eletrofisiológicas. Os sentimentos, pelo contrário, são necessariamente invisíveis para o público, como é o caso com todas as outras imagens mentais, escondidas de quem quer que seja exceto do seu devido proprietário, a propriedade mais privada do organismo em cujo cérebro ocorrem. (Damásio, 2004, p.35)

Caso a situação descrita anteriormente aconteça, sabe-se pelo relato do interator e pela sua postura ao interagir, que não houve emoção trazida pela obra, ao menos no sentido esperado pelo propositor. Todavia, não se pode acessar a gama de sentimentos por ele desencadeada. O propositor, por sua vez, espera algum grau de envolvimento do interator com a sua obra. De outra forma não poderia ser chamado de interator.

Essa capacidade de envolvimento do visitante, almejada pelo propositor, é também o fundamento mínimo para que haja a imersão.⁵ Curiosamente, é da capacidade de imergir que resulta um sistema reorganizado e com maior possibilidade de gerar emergência. Na presença do ser que imerge na experiência, temos uma modificação obrigatória do sistema (obra) que inclui, no mínimo esta nova presença física: a do interator. Isto faz que a obra *se complete em sua abertura*. De uma forma ampla sobre a organização sistêmica, Alicia Juarrero explica que

Whether a system will reorganize at a new level of complexity or, to the contrary, will disintegrate, is in principle unpredictable. And if it does reorganize, the particular form it will take is also in principle, unpredictable. Even if the phase change is fundamentally stochastic, however, whenever adaptative systems bifurcate, the newly reorgani-

5 Considerando os três níveis propostos em 2000, “O Potencial Performático – das novas mídias às performances biocibernéticas”, ECA/USP e resumidos no Capítulo 7 deste volume.

zed regime into which the structure settles (if one is found) will lower the system's rate of internal entropy production even as it increases total entropy production. So if the system does leap to a more differentiated organization, there will have been a method to its madness: reorganization always increases complexity and renews both internal order and overall disorder. (Juarrero, 1999, p.245)

Aqui a autora nos mostra que, se o sistema alterar-se num outro tipo de organização, isso terá sido possível por alguma lógica interna do sistema, o que equivale dizer que, de uma forma aparentemente ambígua, a reorganização sempre aumenta a complexidade e renova a ordem interna, tanto quanto aumenta a desordem.

Ampliando a discussão e adotando a Teoria da Complexidade como guia, entendo que, sendo a reorganização do sistema imprevisível, em um nível maior ou menor de complexidade, nessa ideia de imprevisibilidade estão também as ações do interator em determinada obra. Não se trata de acaso, mas de lógica de integração dos elementos dos sistemas abertos.

Por exemplo: todos sabemos que a grande maioria das instalações interativas é alimentada por eletricidade. Suponhamos que o interator resolva desligar o dispositivo da força. Como mediremos a alteração do sistema nesse caso?

Em uma apresentação performática no México, o performer Catalão, Marcel.lí Antunez Roca, teve essa experiência no momento em que, para um dos expectadores, o seu sofrimento na performance “EPIZOO” parecia insuportável. Nesse trabalho, o artista conecta seu corpo a uma estrutura eletromecânica que é acionada pelo interator e provoca contraturas musculares por eletrodos, ou seja, impõe pequenos choques elétricos. O corpo é torcido e agredido em algumas partes, provocando dor no artista. Este geme e pode até gritar durante o trabalho. Isto é exacerbado, pois faz parte da proposta, atividade que, para algumas pessoas, é insuportável. Estando nesse grupo de pessoas que não aguentam presenciar tal tortura, um espectador simplesmente desligou a força. Mesmo que, aparentemente esta possa parecer uma oclusão do sistema, o que

se observa é que o nível de previsibilidade – leia-se proposta do artista – foi muito ultrapassado. Mas o sistema continuou a existir incluindo uma reordenação para o subsistema seguinte – nova apresentação – com maior segurança para a variável de estabilidade: o da manutenção da força até o fim do espetáculo. Isso não eliminaria a ideia de que, em uma situação futura, um outro espectador resolvesse arrancar os eletrodos fixados no corpo de Marcel.lí. O que recolocaria uma problemática similar a anterior.

Essa reordenação interna inseriu inclusive novas observações, acepções teóricas sobre o problema da interatividade. Protestos do público presente, notícias nos jornais e textos teóricos abordando o assunto, como esse que agora escrevo, são exemplos da continuidade do sistema num espectro maior que aquele originário.

Essa situação pode muito bem ser resolvida pelo aporte da Semiótica, quando se vê que a semiose prossegue na modificação daquilo que era o signo original. O que não parece tão óbvio é que o sistema, apesar da imprevisibilidade das possibilidades de reorganização ou da sua desintegração, acaba se reorganizando ou tendendo à inconsistência máxima, sempre sob uma lógica interna que lhe é própria, mesmo que seja desconhecida pelas partes, antes da modificação. Quando retrocedemos nos fatos e verificamos as etapas envolvidas na modificação, acabamos encontrando esta lógica, ainda que apresentada em mínimas expectativas probabilísticas.

Pode ficar mais simples se eu disser que as partes do sistema desconhecem a lógica interna e não podem prever a natureza da nova organização. De tal modo, quando se aborda a obra artística destacando-a do macrossistema onde ela existe – isso é possível apenas para observação –, pode-se tratá-la como um sistema no qual, quanto maior a possibilidade de interferência, mais ela estará sujeita à emergência, mais as fronteiras, de início existentes, serão transpassadas e reorganizadas, segundo remodelação poética e preceitos estéticos.