



Arte e interação: linguagem e produção de significado

Art and interaction: language and production of meaning

palavras-chave:
arte; interação; linguagem;
tecnologia; evolução.

Este estudo busca aprofundar o entendimento dos processos interativos no campo da arte tecnológica. Para isso, vai buscar nos estudos de Mark Johnson e George Lakoff os elementos necessários para a produção de uma perspectiva capaz de oferecer um maior aprofundamento sobre os processos que envolvem a produção de significados e a experiência estética.

keywords:
art; interaction; language;
technology; evolution.

This study seeks to deepen the understanding of the interactive processes in the field of technological art. For it will fetch in the studies of George Lakoff and Mark Johnson the elements needed to produce a perspective able to offer a deeper understanding of the processes involved in the production of meanings and aesthetic experience.

* Universidade Estadual
Paulista (UNESP).

Lygia Pape,
Desenho, 1957

Introdução

Não passa despercebido que experienciamos um fenômeno sem precedentes na história da cultura. A diluição dos limites entre as várias atividades no campo das artes são evidentes e tem constituído um desafio para estudiosos e críticos. A hibridação entre antes bem delimitadas formas de manifestação artística caracteriza a arte contemporânea e essas transgressões interfronteiras coloca questões conceituais complexas, que fazem alguns críticos acreditarem que a arte hoje esteja para além da determinação histórica, da definição conceitual e do julgamento crítico¹. Flores², consciente deste desafio, parece à busca de novas perspectivas para enfrentá-lo ao se perguntar se a fotografia e a pintura são, de fato, dois meios diferentes.

A cultura contemporânea seria mais bem compreendida se fosse considerada para além apenas da diversidade de seus produtos dentre os quais devemos incluir aqueles oriundos da arte. Avanços recentes nas neurociências apontam a experiência estética como aspecto central no efeito cognitivo gerado pelos produtos provenientes da esfera artística da cultura, e que esta se origina nos estímulos sensoriais que a concretude desses produtos pode produzir. O estético na arte "relaciona-se com o que é percebido como belo e recompensador", é a conclusão a que chegaram Ishizu e Zeki quando discorrem sobre a inadequação da ideia de "significância da forma" proposta pelo historiador de arte Clive Bell³. Segundo Bell, a beleza visual advinha de alguma qualidade comum e peculiar aos objetos estéticos. O que Ishizu e Zeki perceberam é que a experiência estética é um fenômeno cognitivo de natureza subjetiva, independente de propriedades particulares dos objetos e abarca aqueles constituídos dentro e fora dos padrões de beleza formal. Sabe-se a partir desses estudos que existe uma forma objetiva para entender e medir a experiência consciente e estética através da observação do estado de excitação dos neurônios situados numa estrutura cortical do cérebro denominada córtex médio órbita frontal (mOFC)⁴.

A partir de um viés diferente, porém convergente, a filósofa Juliane Rebutisch argumenta que é vantajoso considerar a arte contemporânea a partir de dois aspectos principais: o borramento de limites e a experiência. Para a autora, estas são noções mais adequadas para a tarefa de compreender a arte contemporânea e considerar sua produção do que "pós-história" ou "cultura do espetáculo". Tais categorias são importantes, pois apontam para mudanças fundamentais na teo-

1. REBENTISCH, Juliane. Autonomy and progress in contemporary art. In: ALBERRO, Alexander (ed.). **What is contemporary art today –International Symposium**. Universidad Pública de Navarra, 2011, p. 219.

2. Cf. FLORES, Laura Gonzales. **Pintura e fotografia: dois meios diferentes?** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

3. BELL, Clive. **Art**. London: Chatto and Windus, 1914.

4. Cf. ISHIZU, Tomohiro & ZEKI, Semir. Toward a brain-based theory of beauty" PLoS ONE 6(7): e21852. doi:10.1371/journal.pone.0021852. Disponível em: <<http://neuroaesthetics.net/2011/08/21/toward-a-brain-based-theory-of-beauty-ishizu-zeki-2011/>>. Acesso em: 4 nov. 2012.

ria e prática artística, mudanças estas igualmente fundamentais para a compreensão da arte contemporânea. Contudo, para Rebenitsch estas não são as melhores categorias para descrever esta mudança.

Borramento de limites (*boundary-crossing*) como um título muito geral para um desenvolvimento artístico que pôs em questão a unidade da arte e das artes (de fato, nas últimas três ou quatro décadas 'borramento de limites' foi uma das palavras-chave mais populares no discurso internacional sobre a arte contemporânea); "experiência" como uma categoria central de uma teoria estética – em parte motivada por este desenvolvimento artístico –, que já não tenta conceituar o verdadeiro conteúdo dos trabalhos de arte no contexto de um sistema filosófico (para as últimas três ou quatro décadas a noção de "experiência" de fato foi o ponto focal do debate em estética filosófica, pelo menos na Alemanha)⁵.

A "deslimitação" do conceito tradicional de obra artística através de várias formas de borramento de fronteiras e a mudança metodológica em direção à categoria de experiência desafiaram as narrativas modernistas e com elas os juízos críticos sobre a arte, a filosofia e da história da arte. As produções realizadas a partir da década de 1960 dissolveram os limites entre os gêneros artísticos estabelecidos pelo projeto modernista apoiado num desenvolvimento histórico homogêneo e contíguo. Considerar a arte contemporânea a partir deste novo ponto de vista implica na crítica à ideia modernista de uma determinação objetiva do trabalho de arte, abrindo esta questão para leituras potencialmente conflitantes⁶. Essas escolhas são motivadas pelas complexas características da produção artística contemporânea, impenetrável às abordagens críticas clássicas, o que obriga ao abandono do discurso normativo e histórico para considerar a arte a partir da experiência consciente como categoria central para a teoria estética.

Agora, da forma como vejo, isto não significa nem o fim da história tampouco o fim da determinação conceitual da arte ou de seu julgamento crítico como tal trata-se apenas do fim de uma problemática noção objetivista de história, arte e crítica. Ambos, o fenômeno do borramento entre limites na arte e a mudança conceitual em direção à experiência estética, respondem ao problema do objetivismo modernista. Portanto, acredito que quando a arte contemporânea dissolve convicções básicas da alta teoria modernista da

5. REBENTISCH, Juliane.
Op. cit., p. 220.

6. Cf. Idem, p. 221.

arte, isto deveria ser compreendido como um movimento de esclarecimento estético, de progresso, se você assim preferir⁷.

Ricardo Fabbrini (2012), ao refletir sobre o ocaso das vanguardas artísticas, vislumbra na diversidade da produção contemporânea um movimento de oposição ao viés universalista e uniformizador das vanguardas modernistas:

É preciso não tomar, em primeiro lugar, a arte do presente por uma pura heterogeneidade (de códigos, linguagens ou meios), por uma diferença aleatória cuja efetividade seria impossível aferir. Ao contrário, é preciso aguçar nossa sensibilidade para as diferenças e reforçar nossa capacidade de suportar a plethora das particularidades, para configurar uma paisagem, em grande medida, ainda desconhecida. Dessa produção descentralizada, pulverizada, de ativação das diferenças uma forma de reação ao viés universalista e uniformizador das vanguardas artísticas destaquemos três linguagens: a pintura, a arte tecnológica e os coletivos, enquanto sintomas do imaginário artístico pós-vanguardista⁸.

O autor reflete sobre a arte contemporânea a partir de um cenário capaz de permiti-lo traçar um caminho para distinguir na "produção descentralizada, pulverizada, de ativação das diferenças", uma alternativa conceitual para a arte. Para ele parece ser possível, além de necessário, encontrar coerências na complexa produção contemporânea que possam fundamentar uma reflexão sobre a transição do moderno para o contemporâneo. Ao destacar a pintura, a arte tecnológica e os coletivos o autor evidencia algumas estruturas, indícios de ordem e fluxos coerentes.

Em consonância com os estudiosos da arte contemporânea, este estudo também busca encontrar novos fundamentos para a arte contemporânea em especial para a produção que Fabbrini denomina de Arte Tecnológica. Esta, caracterizada pela construção de agregados tecnológicos sensíveis, coloca desafios que demandam pela reflexão sistemática sobre os processos interativos bem como as tecnologias e seus potenciais expressivos, sua essência e finalidades. Objetiva-se aqui encontrar alternativas para reconhecer e dar continuidade à reflexão sobre a produção contemporânea da arte, encontrar novos cenários na busca pelos sentidos dessa múltipla e diversificada atividade.

7. Idem, p. 211.

8. FABBRINI, Ricardo. O fim das vanguardas. In: **Cadernos de Pós-graduação da UNICAMP**, v. 8. 2006, p. 21. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguardia/artigos_pdf/ricardo_fabbrini.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2013.

Arte e evolução

Outro aspecto que merece atenção na produção contemporânea da arte, principalmente no âmbito das artes tecnológicas, é o fato de que muito de suas narrativas organizarem-se na forma de instalações. Nas suas muitas formas, as instalações talvez constituam a mais relevante forma de arte contemporânea desde 1960, não somente porque concerne a sensibilidade contextual do espaço interior e exterior na qual é exibida, mas também para as estruturas sociais que influenciam a recepção da arte em geral.⁹

Ellen Dissanayake contribui para o avanço no entendimento da arte contemporânea a partir de uma perspectiva dada pela teoria da evolução de Darwin, chamando a atenção para um fato sistematicamente esquecido: de que os seres humanos evoluíram ao longo de milênios a partir de formas mais simples. Para a autora a recuperação das ideias de Darwin no século XXI pode expandir o escopo das humanidades ao incluir no horizonte dos eventos a humanidade, a vida, a mente, e obras de pessoas em todas as sociedades e períodos históricos, incluindo a pré-história¹⁰. Essa ampliação implica em compreender a história evolutiva da espécie humana e sua psicologia em particular. Nesse contexto, interessa-nos considerar que o desenvolvimento das artes é parte integrante de nossa história evolutiva podendo ser considerado como parte de estratégias adaptativas ao meio ambiente. A adoção dessa perspectiva implica que nossos traços evolutivos emergiram para permitir a sobrevivência individual e da espécie desde nossa existência em ambientes ancestrais.

Ao considerar a abordagem evolucionista, Dissanayake elenca um vasto rol de contribuições desse campo do conhecimento construindo, a partir deles, uma lista sintética que aqui será apresentada de forma simplificada em favor da concisão desta reflexão e com a perspectiva de que o texto original poderá ser lido em sua integralidade a partir das referências no final do trabalho. São os seguintes os argumentos a favor da hipótese adaptativa da arte:

1. Aperfeiçoa mecanismos cognitivos: as artes contribuem para a resolução de problemas e tomada de melhores escolhas adaptativas.

2. Articula interações sociais: as artes são usadas para manipular, enganar, doutrinar ou controlar outras pessoas.

9. REBENTISCH, Juliane. Op. cit., p. 222.

10. Cf. DISSANAYAKE, Ellen. The arts after darwin: does art have an origin and adaptive function? In: Zijlmans, K. & VAN DAMME, W. **World art studies: exploring concepts and approaches**. Amsterdam: Valiz, 2008. Disponível em: <http://www.ellendissanayake.com/publications/pdf/EllenDissanayake_ArtsAfterDarwinWAS08.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2013.

3. Permite a demonstração de potencialidade reprodutiva: as artes promovem oportunidade de acasalamento através de exibição de qualidades desejáveis (por exemplo, a beleza física, a inteligência, a criatividade, o prestígio) que denotam adaptabilidade.

4. Reforça vínculos sociais: as artes reforçam a cooperação e contribuem para o desenvolvimento social, sua coesão e continuidade.

Mais adiante poderemos perceber que todas essas características da arte também podem ser atribuídas à linguagem ou às linguagens.

Brown e Dissanayake consideram, partindo de um ponto de vista evolucionista, que ao olharmos os contextos para a produção das artes nas sociedades pré-modernas (tradicional, aborígenes) ao redor do mundo e ao longo do tempo, descobrimos que elas são notavelmente praticadas em cerimônias rituais. Estas, segundo os autores, constituem coleções de arte, concebidas como comportamentos transformados em arte¹¹. Apesar da grande variabilidade cultural, as diferentes cerimônias rituais, como manifestações comportamentais de sistemas cognitivos de crenças sobre a maneira como o mundo funciona, têm algumas características em comum. Elas são realizadas em tempos de incerteza percebida, quando indivíduos e grupos desejam influenciar os resultados das circunstâncias que eles percebem como vital para seu sustento e sobrevivência¹². Vê-se aqui a arte assumindo o importante papel de materializar o conhecimento em estruturas narrativas, de forma a permitir que modelos de realidade do grupo social possam ser compartilhados entre os indivíduos, garantindo a possibilidade de uma ação coerente no ambiente, um aspecto relevante na busca por alternativas vantajosas para a ação organizada do grupo no meio ambiente.

Essas manifestações artísticas são tipicamente multimodais, combinando canto, instrumentos de percussão, dança, linguagem literária, espetáculo dramático e decoração dos corpos, arredores, e apetrechos. Dissolve-se a distinção entre criadores e espectadores; mesmo quando o público observa "especialistas" em suas performances, eles colaboram batendo palmas, movendo-se, gritando, cantando, e assim por diante.

Como John Chernoff, um estudioso do Oeste Africano, observou: "a estética mais fundamental na África é que, sem participação, não existe significado. As artes em contextos cerimoniais oferecem uma infinidade de funções so-

11. Cf. BROWN, Steven & DISSANAYAKE, Ellen. The arts are more than aesthetics: Neuroaesthetics as narrow aesthetics. In: SKOV, Martin & VARTANIAN, Oshin (eds.). Neuroaesthetics. Amityville, NY: Baywood, 2009, p. 43-57.

12. Cf. Idem, p. 45.

ciais críticas para culturas de pequeno e grande porte, incluindo funções historiográficas relacionadas a uma sociedade de ancestralidade e identidade; funções discursivas relacionadas com a justificativa e viabilidade de empreendimentos planejados; funções relacionadas com a marcação de tempo (por exemplo, calendários rituais [colheitas], rituais do ciclo de vida [casamentos, funerais, nascimentos]); comunicação com divindades; alívio da ansiedade e estresse; coordenação social, para citar apenas alguns. O principal objetivo das atividades das artes é promover a cooperação em apoio coletivo de empreendimentos, como a caça, forragem, resistência aos inimigos, construção de infraestrutura, e semelhantes. As artes também são os principais meios de manutenção da harmonia social e amenizar os conflitos dentro de grupos¹³.

Trazer para esta discussão a abordagem evolucionista da arte tem o objetivo de pôr em questão a abrangência do conceito de arte que Brown e Dissanayake desejam expandir para além das noções eurocêntricas do século XVIII. Ao considerarmos a questão da experiência estética a partir da pesquisa de Ishizu e Zeki, que parece em harmonia com essas ideias, abre-se caminho para incluir no campo da experiência estética a produção artística constituída para além dos requisitos formais de beleza. Pode-se considerar arte toda manifestação capaz de conduzir a produção de uma experiência estética. Esta, conforme vimos, correlaciona-se a ativações neurocorticais nos processos cognitivos de valoração, desejo, beleza a julgamentos positivos como recompensa e prazer em correlação com a ativação de outras áreas corticais (núcleo caudado) que, em outros estudos científicos, foram correlacionados à resposta cortical ao amor romântico¹⁴. Tais constatações indicam que deve haver especializações no cérebro para a elaboração da experiência da beleza e da feiura, entendida aqui como uma experiência emocional negativa, aversiva. Constatou-se que experiências negativas são tratadas diferenciadamente de forma mais confinada na amígdala e córtex somato-motor, enquanto que a beleza recruta um número muito maior de córtices cerebrais. Esses estudos revelaram também que existe uma correlação entre a intensidade observada na ativação cortical e a declarada pelos indivíduos estudados, o que torna possível medir objetivamente a experiência do belo. Outra consequência da pesquisa de Ishizu e Zeki é a constatação de que a experiência do belo é absolutamente individual e subjetiva. A ativação do mOFC ocorre em qualquer indivíduo independentemente de etnia, cultura ou raça. Contudo, é muito

13. *Idem*, p. 46.

14. ISHIZU, Tomohiro & ZEKI, Semir. *Op. cit.*, p. 7.

importante considerar que a cultura é a arena de atuação do indivíduo no seu meio ambiente e constitui um filtro poderoso na construção da experiência estética e de sua consciência. Em outras palavras, a resposta emocional do indivíduo depende de sua ontogênese. Novas experiências serão sempre cotejadas com anteriores, memorizadas, no estabelecimento do cenário no qual serão avaliadas. Esse fato parece estar na mente dos autores quando mencionam indivíduos que acham *rock and roll* mais “recompensador” do que a obra de Richard Wagner¹⁵.

Outro aspecto que se busca considerar é que a arte contemporânea resgata, pela via das instalações artísticas, funções e valores ancestrais esquecidos no século XVIII, tendo em perspectiva um modelo de observador hoje não mais adequado, face ao rápido desenvolvimentos tecnológicos, especialmente aqueles que disponibilizaram novas possibilidades para experiências visuais como os sistemas de produção de imagens gerados por computador¹⁶. Já na década de 1990, tais sistemas anunciavam a implantação de espaços visuais fabricados radicalmente diferentes das capacidades miméticas do filme, fotografia e da televisão¹⁷. Avanços tecnológicos, como os oriundos da Fotografia Computacional, trouxeram novas e mais intensas possibilidades interativas para a fotografia abrindo espaço para uma verdadeira reconfiguração no modo como se pode interagir com narrativas “fotográficas”. A fotografia em suas emergentes formas interativas proporciona novas maneiras de construção da narrativa, e consequentemente de produção de experiências visuais que incluem agora a ação decisiva do corpo e das “propriedades” constitutivas do espaço em torno do interagente.

Além dos avanços tecnológicos, os científicos, especificamente das neurociências, mudaram o conceito do próprio corpo humano, abrindo caminho para que a noção de interagente pudesse expandir a do observador. Para Gibbs¹⁸, a separação que se estabelece na filosofia tradicional entre corpo e mente impõe sérios limites aos estudos acadêmicos da vida mental. Platão via o corpo como uma fonte de distração na vida intelectual que necessitava ser erradicada na prática da filosofia. Essa mesma perspectiva pode ser encontrada nos escritos cristãos, quando Santo Agostinho, no século V, referia-se ao corpo como origem do pecado e da fraqueza espiritual. “A separação entre mente e corpo e a organização hierárquica tendo a mente sobre o corpo assombra a história da filosofia ocidental desde Platão, Aristóteles e Santo Agostinho até Descartes e Kant”¹⁹. Antônio Damásio vai referir-se ao dualismo

15. Idem, p. 9.

16. Cf. CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century**. Cambridge: MIT Press, 1990.

17. Idem, p. 1.

18. Cf. GIBBS, Raymond W. **Embodiment and cognitive science**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 1-13.

cartesiano e à necessidade de superá-lo diante das evidências científicas que demonstraram em que lugar, no cérebro, se realiza o pensamento emocional e sua importante influência sobre a razão²⁰.

A importância dos processos interativos também é considerada quando Kaptelinin e Nardi²¹, na busca por construir um campo teórico integrador para os estudos sobre a relação homem-máquina e a questão da interatividade, discutem a unidade entre a consciência e a atividade. Para os autores, a Teoria da Atividade pode ser assim definida:

Teoria da atividade busca compreender a unidade da consciência e da atividade. É uma teoria social da consciência humana, interpretando a consciência como o produto da interação do indivíduo com pessoas e objetos no contexto da atividade prática cotidiana. Consciência se constitui como a promulgação da nossa capacidade de atenção, intenção, memória, aprendizagem, raciocínio, linguagem, reflexão e imaginação. É através do exercício destas capacidades em atividades diárias que nos desenvolvemos, na verdade esta é a base da nossa existência²².

A interatividade constitui o cerne da Teoria da Atividade que, pode ser sintetizada pela "interação intencional do sujeito no mundo, um processo no qual transformações mútuas entre os polos sujeito-objeto são produzidas"²³. Apoiados nos conceitos oriundos da escola russa de psicologia, notadamente nas ideias de Vygostky, os autores vão definir o conceito de mente humana com sendo:

Intrínsecamente relacionada a todo conceito de interação entre seres humanos e o mundo, um órgão de tipo especial, emergindo e desenvolvendo-se para fazer a interação com o mundo bem sucedida²⁴.

A partir dessas considerações pode-se concluir que a consciência emerge das experiências interativas que levamos a cabo no meio ambiente. A ideia de que o corpo e a mente são inextricáveis estão não somente no âmago da filosofia contemporânea, como vimos acima, mas também nas teorias da linguagem. Feldman, ao considerar a base neural para a linguagem, busca na experiência subjetiva a ideia de que a linguagem se origina na experiência concreta. Para o autor: "O pensamento é estruturado na atividade neural" e a linguagem "é inextricável ao pensamento e à experiência"²⁵.

19. Idem, p. 3.

20. Cf. DAMÁSIO, António R. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

21. KAPTELININ, Victor & Nardi, Bonnie A. **Acting with technology: activity theory and interaction design**. Cambridge: MIT Press, 2006.

22. Idem, p. 8.

23. Idem, p. 31.

24. Idem, p. 37.

25. FELDMANN, Jerome A. **From molecule to metaphor: a neural theory of language**. Cambridge: MIT Press, 2006, p. 3.

Linguagem e Tecnologia

No pensamento de Gilbert Simondon, a realidade técnica possui realidade humana e "para cumprir seu papel completamente, a cultura deve incorporar os seres técnicos como uma forma de conhecimento e de sentido dos valores"²⁶. Simondon oferece um ponto de vista vantajoso para compreender-se melhor o papel da tecnologia de forma que se torne evidente seu caráter integrador entre indivíduos e meio ambiente, em vez de constituir uma força escravizadora e redutora das potencialidades humanas. Tal abordagem poderia oferecer também uma alternativa no estabelecimento de um parentesco muito próximo a outro importante elemento da Cultura a Linguagem. Isto nos permitiria conceber um cenário conceitual convergente capaz de refletir a já muito propalada convergência tecnológica. A possibilidade para esta concepção advém do fato de que, em todo seu espectro cultural, as linguagens, através de suas narrativas, expressam experiências subjetivas, cuja finalidade é conectar enunciadores e receptores²⁷. Vê-se aqui uma importante convergência entre o conceito de arte e de linguagem. Trata-se de um aspecto fundamental no estabelecimento de vínculos sociais, aprendizado e compartilhamento de modelos de realidade. A experiência pessoal ou subjetiva, fenomenológica ou, como os preferem os filósofos, *qualia*, constitui o objetivo do design subjacente à ação das narrativas. O elo que conecta as linguagens reside na experiência consciente subjetiva do narrador traduzida, codificada e materialmente concretizada por intermédio das tecnologias disponíveis, de forma a produzir estímulos sensoriais com o fito de produzir uma experiência subjetiva (estética no caso da produção no campo da arte) consciente nos indivíduos (leitores, audiência, interatores, etc.) a ela expostos. A possibilidade de perceber na experiência subjetiva um aspecto comum nas narrativas de diferentes naturezas constitui talvez a melhor alternativa para estabelecer um juízo crítico para a produção contemporânea no campo da arte.

Arte como fenômeno da linguagem

No decorrer do processo evolutivo a espécie humana sofreu mudanças que deram origem a uma pleora de comportamentos. Processos culturais na espécie humana têm início em torno de 40.000 anos atrás com o surgimento do que Merlin Donald denomina de "invenções visuo-gráficas"²⁸. O autor considera que se devem somar aspectos tecnológicos

26. SIMONDON, Gilbert. **El modo de existencia de los objetos técnicos**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007, p. 31.

27. FELDMAN, Jerome A. Op. cit., p. 330.

28. Cf. DONALD, Merlin. **Origins of the modern mind: three stages in the evolution of culture and cognition**. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

aos biológicos quando se pretende entender os processos que envolvem a evolução da espécie humana. Nossa espécie não desenvolveu apenas cérebro maior, memória expandida, léxicos, capacidade para a fala; desenvolvemos complexos sistemas para a representação da realidade. Imagens e textos inscritos nos mais diversos suportes constituem o repositório cultural, o conhecimento, da espécie humana. Tais registros construídos e mantidos por gerações sucessivas como sistemas simbólicos dependem fundamentalmente de representação externa ao cérebro, extrassomática uma estratégia cultural para ampliar a memória somática ou interna, armazenada em nossos cérebros e corpos. A depender do grau de desenvolvimento tecnológico da sociedade humana, o suporte utilizado para a memória externa variou das paredes rupestres no paleolítico aos modernos discos ópticos e às memórias de silício²⁹. Tais desenvolvimentos deram início a um processo evolutivo acelerado no qual a cultura deslocou a biologia do protagonismo no processo evolutivo. O surgimento da linguagem subjacente a essa explosão cultural constitui a mola propulsora para desenvolvimentos relacionados ao fazer artístico e científico, responsáveis por um processo de aceleração cultural sem precedentes na história da humanidade, no qual emergiram novos comportamentos e linguagens num processo cíclico de evolução e complexificação.

No contexto da Teoria Neural da Linguagem³⁰, a experiência subjetiva é a base a partir da qual palavras técnicas, abstratas, e conceitos surgem. Neurônios e corpo são centrais nesse processo: pessoas, e seus sistemas neurais, compreendem ideias abstratas porque esses conceitos são mapeados e ativados em circuitos cerebrais envolvidos na produção de significado dessa experiência.

Metáfora, linguagem e experiência concreta

A metáfora, para Lakoff³¹, não é apenas um truque linguístico ou figuração cultural. Tipicamente vista como uma característica da linguagem somente, ela pode agora ser compreendida de forma mais ampla como aspecto integrante do pensamento e da ação. Os sistemas conceituais que são, em sua natureza, fundamentalmente metafóricos³². O discurso sobre a metáfora e a cultura deu forma a uma mudança paradigmática naquilo que concerne ao nosso entendimento sobre criatividade e aquisição de conhecimento. Sinteticamente definida, a metáfora envolve processos cognitivos de entendimento em um domínio da informação em termos de outro domínio. Importante nesse processo é o fato

29. FOGLIANO, Fernando. O Atrator Poético: a Arte no estudo do Design da Interação. In: **Revista da Associação Estudos em Design**. PUC-Rio, n. 15.1, 2008. Disponível em: <<http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br>>

30. Ver FELDMAN, Jerome A. Op. cit.

31. LAKOFF, George & Johnson, Mark. **Metaphors we live by**. Chicago: The University of Chicago Press, 1980 (e-book version).

32. Idem, p. 3.

de que conceitos podem ser categorizados em níveis de abstração. Os que se encontram num nível mais básico são aqueles derivados mais proximamente da experiência concreta. Um exemplo dessa organização de conceitos pode ser obtido com as palavras *cadeira* e *mobiliário*. É possível obter uma imagem mental de uma cadeira, mas não de uma peça genérica de mobiliário. Segundo Feldman, "nosso conceito de cadeira está relacionado com nossa habilidade de sentar que, por sua vez, está intimamente ligada com nossos corpos. É fundamentalmente um conceito encarnado"³³. O nível conceitual mais básico é aquele que caracteriza as imagens mentais, *gestalt*, esquemas motores de uma categoria. Categorias superordenadas, ou superiores, como *mobiliário* possuem tais aspectos do cenário corpóreo em comum, porém são mais abstratas³⁴.

É dentro do processo de mapeamento interdomínios que o novo significado é gerado. O processo de mapeamento é importante para a compreensão de como as metáforas criam novos conceitos e significados. Lakoff e Johnson definem metáforas "convencionais" ou "primárias" como aquelas que evoluíram dentro da linguagem literal, pelo uso comum e pela familiaridade. Com essa análise, eles trouxeram a prova cognitiva linguística de que muito de nossa conceituação e das representações linguísticas metafóricas do mundo advêm de nossas experiências corpóreas, interativas com o ambiente³⁵. Estas estão tão imbricadas na nossa cultura a ponto de interpretarmos literalmente seu significado.

O pensamento criativo, conforme Lakoff e Johnson³⁶, surge da invenção de metáforas que eles denominaram como "inovadoras". Tais metáforas permitem novas inferências sobre mapeamentos existentes. O pensamento criativo pode ser considerado, portanto, segundo a inovação da metáfora utilizada. Nesse sentido, podem-se considerar as metáforas, constituindo um *continuum* em que num extremo situam-se as convencionais ou primárias e, no outro, as inovadoras. Segundo esta perspectiva, o fazer artístico relaciona-se à produção de metáforas inovadoras. Trabalhos artísticos podem então ser considerados a partir do conceito da metáfora que se constitui por mapeamentos conceituais em domínios diversos que se originam na experiência concreta do corpo. Sabemos hoje que o pensamento abstrato vem dessas experiências. Essa expansão é a mola propulsora para a evolução da cultura e da mente e implica o aumento da sensibilidade do olhar, de perceber, antes imperceptíveis, sutilezas da realidade³⁷, interpretá-las e analisá-las à luz das produções de presença.

33. FELDMAN, Jerome A. Op. cit., p. 186.

34. Cf. Ibidem.

35. COX, Donna. Metaphoric mappings: the art of visualization. In: FISHWICK, Paul A. (ed.). **Aesthetic computing**. Cambridge: MIT Press, 2006, p. 90.

36. LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. **Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to western thought**. New York: Basic Books, 1999, p. 66.

37. Cf. SOGABE, Milton & FOGLIANO, Fernando. Mídias e realidade. In: VENTURELLI, Suzete (org). **Anais do 9o Encontro Internacional de arte e Tecnologia (#9. Art): sistemas complexos artificiais, naturais e mistos**. Brasília: Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Programa de Pós-Graduação em Arte, 2010, p. 338-345.

Para Lakoff e Johnson, a maior parte do nosso sistema conceitual é metaforicamente estruturada, o que implica que conceitos são parcialmente compreendidos em termos de outros conceitos³⁸. Essa afirmação leva à consideração sobre os fundamentos do nosso sistema conceitual. Para os autores, o fundamento dos conceitos origina-se naquilo que denominam "experiência física direta". Esta, contudo nunca pode ser considerada sem que se leve em consideração que cada experiência ocorre num vasto cenário de pressuposições culturais. Seria mais correto dizer que toda experiência é cultural por completo, que experimentamos o nosso mundo de tal maneira que nossa cultura já está presente na própria experiência³⁹.

Dois aspectos aqui nos interessam: a de que a cultura é o lugar onde nossas experiências se constituem; e que experiências fundamentam-se na experiência física direta. Em algumas situações algumas experiências podem ser "mais físicas" e outras mais culturais. Existem correlatos sistemáticos entre nossas emoções e nossas experiências sensório-motoras; estas formam a base dos conceitos metafóricos que Lakoff e Johnson denominam orientadores. Tais metáforas permitem-nos conceitualizar nossas emoções em termos bem definidos e também relacioná-los a outros conceitos semanticamente próximos.

Como vimos, por exemplo, a metáfora O CAMPO VISUAL É UM "CONTAINER" apoia-se na correlação entre o que se vê e um espaço delimitado. A metáfora TEMPO É UM OBJETO EM MOVIMENTO é baseada numa correlação entre um objeto em movimento em nossa direção e o tempo que leva para ele se aproximar de nós⁴⁰.

É possível então transportar essas ideias para o contexto das instalações artísticas, observando agora que o espaço da obra constitui a arena para a experiência física direta. Nesse contexto, elementos culturais como imagens e textos podem constituir os elementos da experiência física direta. Assim sendo, é possível imaginar uma rede de estímulos sensórios no espaço físico. Estes, objetos culturais oriundos de outras linguagens, produzem uma complexa rede que irá resultar numa *metáfora emergente* ou *conceito emergente*⁴¹.

A perspectiva dada acima pode nos ajudar a compreender melhor as ideias de Dewey quando afirma que os objetos de arte constituem muitas linguagens e que cada uma delas possuem seu meio, seu veí-

38. Cf. LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. Op. cit., 1980, p. 56.

39. Idem, p. 57.

40. LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. Op. cit., 1990, p. 58.

41. Idem, p. 58.

culo, e que esse veículo é adequado a um dado tipo de comunicação⁴². As instalações podem ser consideradas complexos agregados sensíveis que constituem espaços físicos projetados para experiências sensoriais capazes de produzir estados emocionais resultantes de uma experiência estética que o interator pode vivenciar.

Linguagens e tecnologias estiveram no cerne da produção da Arte, Ciência e Tecnologia ao longo da história da cultura. Nesse sentido, podemos perceber o quanto o conceito de experiência consciente é importante para as reflexões sobre a produção cultural contemporânea. Os conceitos aqui discutidos podem oferecer o cenário convergente necessário para que se possa considerar a produção artística e cultural contemporânea em toda sua diversidade. Oferecem-nos uma alternativa para a compreensão sobre como linguagem, pensamento, cultura e tecnologia constroem as vias da cultura e os novos caminhos para o acesso à realidade.

Brian Boyd⁴³ traz interessantes contribuições quando situa a arte no cenário evolutivo onde também estão em cena as ciências cognitivas. Para o autor, o entendimento evolucionário da natureza humana começou por reformular várias disciplinas do conhecimento como: psicologia, antropologia, filosofia, economia, história, estudos políticos, lei e religião. Nesse rol pode-se incluir a arte e a mente humana.

Uma abordagem biocultural para a literatura convida ao retorno da riqueza de textos e a multifacetada natureza humana que eles evocam. Mas também implica que não podemos simplesmente voltar para os textos literários sem assimilar o que a ciência descobriu a respeito da natureza humana, mentes e comportamento ao longo dos últimos cinquenta anos, e considerando que essas descobertas podem oferecer uma abrangente teoria literária⁴⁴.

A partir dessa perspectiva, a arte pode ser considerada um comportamento, um jogo estratégico projetado para engajar a atenção humana através de seu apelo à nossa preferência para padrões de informação inferencialmente ricos⁴⁵. É importante sublinhar que atenção é um dos aspectos da consciência e que, neste sentido, podemos considerar que o jogo a que se refere Boyd é, em última instância, uma estratégia para provocar experiências conscientes. Esse jogo se dá num contexto complexo para permitir que mentes socialmente desenvolvidas, especialmente mentes humanas, possam acessar maiores redes de módulos de conhecimento abstrato ou concreto (ferramentas). Acesso que ha-

42. Cf. DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 215.

43. BOYD, Brian. **On the origin of stories: evolution, cognition and fiction**. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

44. Idem, p. 4.

45. Cf. Idem, p. 85.

bilita o enfrentamento a novos contextos, a avaliação da informação e a produção de inferências e cenários para a tomada de decisão. Esse processo se dá aparatado por sistemas emocionais, conforme descreve Damásio em seu livro *O erro de Descartes*. Tais sistemas constituem a consciência que também possui sua história evolutiva na qual a emergência da linguagem protagoniza um papel decisivo. Nesse processo evolutivo, o mais complexo não suplanta o mais simples, mas o integra de novas maneiras criando novos contextos, ou níveis de complexidade, que propiciam o desenvolvimento de novas funções⁴⁶. Esta pode muito bem servir como uma definição para os fenômenos de emergência e aplica-se da mesma forma à definição de metáfora. Arte como mecanismo para cooptar a atenção do grupo, oferece um interessante aspecto no entendimento da Arte e como produtor de coesão social.

Para explicar a arte precisamos considerar a atenção. A arte morre sem ela, como as pessoas desde Aristóteles notaram, ambos dentro e fora da explanação evolutiva. A arte altera nossas mentes por que engaja e reengaja nossa atenção desde os cantos de ninar até o cantarolar distraído. Contudo, a arte nunca foi considerada como tendo evoluído para assumir o papel de ser um estimulador da atenção nas vidas humanas⁴⁷.

Lakoff e Johnson consideram que é possível expandir para outras formas de engajamento com o ambiente, os conceitos que fundamentam a linguagem⁴⁸. Do ponto de vista da experiência estética, a metáfora permite a compreensão de um tipo de experiência em termos de outra, podendo envolver todas as dimensões da experiência incluindo aspectos de nossas experiências sensoriais como cor, forma, textura, sons, etc. A cultura ocidental valorizou sobremaneira o valor da palavra e a arte nunca foi considerada, seriamente, como um modo essencial de engajamento com o mundo. Propõe-se, portanto trazer para o campo da linguagem toda forma de engajamento artístico. Esta hipótese permite-nos considerar a teoria da linguagem como um cenário integrador para estudos das linguagens não somente das palavras, mas dos sons, dos movimentos e todas as demais formas de expressão narrativa como a fotografia, o cinema, a música, o teatro, o design em todas suas vertentes. Nas artes visuais, as imagens e seus padrões, qualidades, cores e ritmos são portadores de significado, constroem narrativas e constituem mecanismos para a produção de uma experiência que produz e transforma a consciência.

46. Cf. Idem, p. 48.

47. Idem, p. 100.

48. Cf. LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. Op. cit., 1980, p. 235.

Comentários finais

É importante encontrar nexos entre os avanços tecnológicos, a cultura, a ciência e a própria construção de realidade. O campo da arte é aqui considerado como de produção de conhecimento. As Artes Tecnológicas estão se constituindo num espaço de experimentação com novas tecnologias e linguagens e de reflexões importantes para oferecer novas alternativas para paradigmas esgotados. A produção nesse campo da arte resgata, como se viu, aspectos essenciais da arte, esquecidos no âmbito da cultura eurocêntrica a partir do século XVIII. Reengendra o papel da ciência, tecnologia e da arte contemporânea. O presente estudo buscou encontrar nas teorias da linguagem o caminho para a construção de um cenário conceitual necessário para permitir uma nova forma de perceber a tessitura da cultura. Para estabelecer um cenário sensível às estruturas emergentes da sociedade, sem o que acabaríamos nos deparando com a fim da arte ou, como afirma Flores, vermos artistas e críticos aferrados a convenções superadas⁴⁹, como no caso da Fotografia Contemporânea, que se refugia na proposta da Visão Objetiva, "encarnando a paradoxal persistência das convenções de vinte e tantos séculos de naturalidade e dualidade de observador e mundo"⁵⁰.

Considera-se aqui que o caminho contemporâneo para a produção na arte não é diferente do que se fez ao longo do tempo em relação à busca de recursos materiais, seu conhecimento e domínio, procurando a compreensão de suas possibilidades técnicas e expressivas, para concretização das narrativas. O que se tem hoje é a complexidade dos materiais disponíveis que incluem desde computadores, sistemas de projeção e uma infinidade de linguagens tanto artísticas convencionais quanto emergentes e computacionais. A arte contemporânea, principalmente a Arte Tecnológica explora o caminho simondoniano de ver no automatismo dos objetos técnicos a oportunidade para explorar as possibilidades criativas dos sistemas abertos. Consequentemente tudo ao redor do artista pode ser considerado matéria-prima, como já se considerava, aliás, no âmbito da arte conceitual. Quer sejam dispositivos completos ou seus fragmentos eletrônicos, mecânicos ou código computacional, tudo pode literalmente ser apropriado para a materialização do projeto artístico. Evidentemente, não ficaram fora do rol de materiais aqueles classicamente utilizados pelos artistas como os pincéis e tinta, mármore, metais diversos, etc.

49. Cf. FLORES, Laura Gonzales. Op. cit.

50. Idem, p. 85.

Ao considerar a abertura dos objetos técnicos, Simondon os coloca no universo da emergência, da criatividade, da imprevisibilidade e da inovação inesgotável, estas características da própria cultura. Como sistemas abertos, objetos técnicos são inerentemente criativos, e em sua relação com o homem e outros objetos técnicos vão dar azo à emergência de novas redes de relações com outros objetos técnicos. Essa característica aproxima-se do conceito simondoniano de *individuação*, que "os aproximaria da noção de indivíduo presente na biologia, em que cada indivíduo constitui um conjunto de dispositivos articulados que formam um corpo em separado"⁵¹. O conceito de individuação de Simondon pode ser comparado com a metáfora linguística em que novos conceitos ou palavras são criados a partir da apropriação de palavras já existentes. Em síntese, a visão dos processos de automação trazida por Simondon permite-nos migrar do campo flusseriano da finitude das possibilidades e da mera operacionalidade das máquinas para o campo da evolução. Neste último, a criatividade é limitada por vínculos ambientais, deslocando o ponto de vista da reflexão sobre a Arte Tecnológica para o da linguagem e da adaptação darwiniana.

51. CAMPOS, Jorge Lucio de & CHAGAS, Filipe. Os conceitos de Gilbert Simondon como fundamentos para o design. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/55929022/Campos-Jorge-Chagas-Filipe-Conceitos-de-Gilbert-Simondon>>. Acesso em: 24 jun. 2012.

Artigo recebido em 30 de novembro de 2014 e aprovado em 15 de dezembro de 2014.

Fernando Fogliano (ffogliano@uol.com.br) é pós-doutorando do Instituto de Artes da UNESP. Fotógrafo, mestre e doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, especialista em Engenharia da Computação pela Escola Politécnica (USP), professor da Graduação e da Pós-Graduação Lato Sensu em Fotografia no Senac-SP, onde também é pesquisador e coordenador do Grupo de Pesquisa da Imagem Contemporânea (GPIC). Entre os temas de interesse de suas pesquisas estão: a fotografia como design; exploração das implicações estéticas, cognitivas e tecnológicas da relação entre imagem e interatividade em ambientes e mídias, tendo em vista o debate no campo do design da informação; pesquisa das novas estratégias de mediação na produção artística no contexto do design, da cultura, da informação. No campo da Arte e Tecnologia trabalha com o grupo SCIArts. Recebeu o prêmio Sergio Motta 2005 de Arte e Tecnologia com o trabalho *Atrator Poético*.

