



EMERSON FREIRE

**Da Sensação Ausente
à Sensação como Potência :**
tema e variações sobre a relação arte-tecnologia

CAMPINAS
2012



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

EMERSON FREIRE

**Da Sensação Ausente
à Sensação como Potência :**
tema e variações sobre a relação arte-tecnologia

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do Título de Doutor em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. LAYMERT GARCIA DOS SANTOS.

Co-tutora com a Universidade de Paris 1 - Panthéon Sorbonne, sob a direção da Profa. Dra. DANIELE COHN.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDENTE À VERSÃO FINAL DA TESE
DEFENDIDA PELO ALUNO EMERSON FREIRE
E ORIENTADA PELO PROF. DR. LAYMERT GARCIA DOS SANTOS
(UNICAMP) E PELA PROFA. DRA. DANIELE COHN (UNIVERSIDADE
DE PARIS I)

CAMPINAS

2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
 CECÍLIA MARIA JORGE NICOLAU – CRB8/3387 – BIBLIOTECA DO IFCH
 UNICAMP

F883d	Freire, Emerson, 1972- Da sensação ausente à sensação como potência: tema e variações sobre a relação arte e tecnologia / Emerson Freire. - - Campinas, SP : [s. n.], 2012. Orientador: Laymert Garcia dos Santos. Coorientador: Danièle Cohn. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne. 1. Arte e tecnologia. 2. Tecnologia da informação. 3. Percepção. 4. Individuação. I. Santos, Laymert Garcia dos, 1948- II. Cohn, Danièle. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Universidade de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne. V. Título.

Informação para Biblioteca Digital

Título em Inglês: From the absent sensation to the sensation as potency: theme and variations on art-technology

Palavras-chave em inglês:

Art and technology
 Technology, information
 Perception
 Individuation

Área de concentração: Sociologia

Titulação: Doutor em Sociologia

Banca examinadora:

Laymert Garcia dos Santos [Orientador]
 Danièle Cohn
 David Lapoujade
 Peter Pal Pelbart
 Pedro Peixoto Ferreira

Data da defesa: 20-10-2012

Programa de Pós-Graduação: Sociologia

EMERSON FREIRE

Da Sensação Ausente à Sensação como Potência : tema e variações sobre a relação arte-tecnologia

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Laymert Garcia dos SANTOS.

Co-tutora com a Universidade de Paris 1 - Panthéon Sorbonne, sob a orientação da Profa. Dra. Danièle COHN.

Este exemplar corresponde a
versão final da tese defendida
em 19/10/2012

BANCA:

Prof. Dr. Laymert Garcia dos Santos (Orientador pela Unicamp)

Prof^a Dr^a Danièle Cohn (Orientadora pela Universidade Paris 1 - Panthéon-Sorbonne)

Prof. Dr. David Lapoujade (Universidade Paris 1 - Panthéon-Sorbonne)

Prof. Dr. Peter Pál Pelbart (PUC/SP)

Prof. Dr. Pedro Peixoto Ferreira (DS/IFCH/Unicamp)

SUPLENTES:

Prof. Dra Stella Senra (membro externo)

Prof. Dr. Christian Pierre Kasper (membro externo)

Prof. Dr. Márcio Barreto (membro interno)

CAMPINAS

2012

APRESENTAÇÃO

Esta tese foi realizada em cotutela entre a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e a Universidade de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne. Apresenta-se aqui duas versões da tese : uma versão completa redigida em português e uma versão resumida em francês, conforme exigido pela convenção estabelecida entre as duas Instituições.

A versão francesa, localizada imediatamente após a versão em português, tem por objetivo apresentar as principais ideias desenvolvidas durante a pesquisa. Ela contém menções às ilustrações da versão original em português. No intuito de evitar confusões com a numeração das páginas, foram utilizados algarismos romanos para a versão francesa, enquanto a versão em português segue o padrão de numeração arábica. O sumário francês faz referência aos números correspondentes das páginas em português. As referências bibliográficas encontram-se na versão brasileira.

*para Renan e Patrícia,
por usarem seus poderes mágicos ao oferecerem
sorrisos únicos quando mais precisei.*

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa PDEE que possibilitou a pesquisa realizada no exterior, em 2010.

Ao Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza, pelo apoio financeiro no período de realização do estágio de pesquisa em Paris.

Ao Instituto ItaúCultural, pelo Prêmio Rumos Pesquisa que muito contribuiu para o início das pesquisas, em particular a Eduardo Saron e a Selma Cristina Silva, por suas mediações.

Agradeço, com carinho especial, ao Laymert Garcia dos Santos. Mais do que por sua imensa paciência e orientações sempre precisas, por sua generosidade em possibilitar o luxo da escolha e de encontros inusitados, capazes de mudarem não só o sentido de uma pesquisa, mas, principalmente, o rumo de como experienciar a vida.

À Danièle Cohn por aceitar a codireção da tese, pelos ensinamentos transmitidos em seus cursos e palestras sobre estética, pelo pronto atendimento sempre que foi necessário e pela simpatia com a qual me acolheu na Universidade de Paris 1.

Meu agradecimento particular a David Lapoujade, por ter possibilitado o estágio no exterior junto à Capes e ao Centro Paula Souza, pelo aprendizado em suas estimulantes aulas sobre Deleuze, por sua acolhida e sempre gentil maneira de me atender antes e durante minha estadia em Paris.

Ao Régis Michel por, além de estimular, iniciou e facilitou meu período de pesquisa em Paris junto ao Centro Paula Souza, por permitir acesso privilegiado ao Museu do Louvre e pelas discussões estimulantes em nossos encontros em Paris.

A todos os amigos e amigas do grupo CTMe, pelos debates instigantes que proporcionaram amadurecimento e deslocamentos fundamentais durante o processo de elaboração da tese. Em especial ao caro Pedro Ferreira Peixoto, por sua contribuição inestimável, com suas leituras e comentários interessados que sempre trouxeram novos ares e reflexões. Também, ao Pierre por seus comentários e ajuda essencial na confecção da parte francesa da tese.

Aos colegas de FATEC-Jundiaí, Teresa e João Aguiar, pela ajuda providencial na etapa final. Em especial à amiga Sueli, pelo companheirismo nas atividades da FATEC-Jundiaí e do grupo NETS, por sua leitura sagaz e motivante que muito auxiliou a redação.

Agradeço a Stella Senra, com quem aprendi a apreciar ainda mais o cinema dos Straub, por sua leitura e comentários do trecho correspondente a esse casal de artistas.

Os encontros no Atelier Simondon, realizados em Paris, contribuíram para o avanço em relação ao pensamento de Simondon. Agradeço a Jean-Hugues Barthélémy e a Vincent Bontems pela simpatia com que me receberam nesses encontros.

Aos funcionários do IFCH, particularmente à Christina da Secretaria de Pós-Graduação, pelo apoio e presteza em ajudar no que era necessário.

À Sra. Merien, do Serviço de Tese da Universidade Paris 1, por colaborar de forma efetiva para a concretização da cotutela.

Ao Dominique Païni por nossas conversas sobre cinema e por permitir que frequentasse seu curso na École du Louvre.

Aos professores Luis Aragon e Milton Sogabe, por suas contribuições no exame de qualificação.

Ao Lucas Melgaço, por suas inestimáveis dicas em Paris.

Um agradecimento especial a todos meus familiares, particularmente aos meus pais Dorival e Lucila, pelo carinhoso incentivo, constante e incondicional, ao meu irmão Leandro, por sua incansável ajuda com imagens e fotografias, aos meus sogros Joel e Adeodata, pelo suporte permanente e carinho com que sempre me trataram.

Por fim, àqueles que mais de perto sentiram minhas muitas ausências, ao meu filho Renan, que nasceu durante a tese e trouxe-me fôlego novo, e minha esposa Patrícia, sempre fazendo as coisas acontecerem. Ambos, com amor, cumplicidade, paciência e afeto ajudaram-me em todo o percurso, nos bons e maus momentos, muitas vezes, mesmo sem o saber.

RESUMO

Um dos pressupostos básicos da presente tese é considerar que há realmente potencialidades a serem exploradas na relação arte-tecnologia. Todavia, apresentar tal relação em forma de dicotomia, maiormente nas expressões contemporâneas baseadas em informação digital, parece pouco promissor, embora seja prática comum. Valorar uma obra artística pelo maior ou menor uso de dispositivos técnicos em sua composição, por qual *software* ou *hardware* foram utilizados, só empobrece a discussão. Outro pressuposto fundamental é de que a sensação como campo problemático é central para que um encontro positivo entre arte-tecnologia ocorra. No entanto, costuma-se considerar que a tradução dos sentidos em dispositivos digitais, criando ambientes interativos ou imersivos centrados apenas na qualidade representativa dos aparatos, são suficientes para abarcar a complexidade da sensação. Uma consequência é a diminuição do conceito de informação das tecnologias atuais à mera troca de sinais, conforme preconizava já em seu início a cibernética. Assim, desenvolve-se apenas a parte empírica da sensação, deixando outra parte importante de fora, qual seja, aquela que o filósofo francês Gilles Deleuze chamou de *sentiendum*, ou aquilo que permite criar novos afectos e perceptos, devires outros. É na articulação entre sensação e informação que acredita-se residir o potencial para práticas que pretendem responder à altura aos desafios colocados pelo desenvolvimento da tecnociência contemporânea; práticas que não só incluem como extrapolam o mundo da arte.

Palavras-chave: Arte, tecnologia, sensação, informação, percepção, individuação.

RESUMÉ

Cette thèse part du présupposé que le rapport art-technologie est porteur de potentialités qu'il vaut la peine d'explorer. Présenter ce rapport sous forme de dichotomie, à propos, principalement, des formes d'expressions contemporaines, basées sur l'information numérique, semble toutefois peu prometteur, bien qu'il s'agisse d'une pratique commune. Valoriser une œuvre d'art selon l'usage qu'elle fait de dispositifs techniques dans sa composition, selon le matériel ou le logiciel utilisé, ne fait qu'appauvrir la discussion. Un autre présupposé fondamental est que la sensation comme champ problématique est capitale pour que se produise une rencontre positive entre art et technologie. On considère pourtant, d'habitude, que la traduction des sens en dispositifs numériques, créant des environnements interactifs ou immersifs centrés sur la seule qualité représentative de l'appareillage, suffisent pour prendre en compte la complexité de la sensation. Une conséquence en est la réduction du concept d'information, dans les technologies actuelles, à un simple échange de signaux, ainsi que le préconisait déjà la cybernétique à ses débuts. On ne développe ainsi que la partie empirique de la sensation, laissant de côté une autre partie importante, celle que le philosophe français Gilles Deleuze a appelé *sentendum*, soit ce qui permet de créer de nouveaux affects et percepts, des devenirs autres. Nous croyons que c'est dans l'articulation entre sensation et information que se trouve le potentiel permettant des pratiques qui soient à la hauteur des défis posés par le développement de la technoscience contemporaine, pratiques qui non seulement comprennent, mais dépassent le monde de l'art.

Mots-clés : Art, technologie, sensation, information, perception, individuation.

ABSTRACT

One of the basic assumptions of this thesis is to consider that actually there are potentialities to be explored in the relation between art and technology. However, presenting this relationship in the form of dichotomy mainly in contemporary expressions based on digital information, seems unpromising, although it is common practice. Valuing an artistic work at greater or lesser use of technical devices in its composition, by which software or hardware were used, only impoverishes the discussion. Another key assumption is that the sensation as a problematic field is central to promote a positive encounter between art-technology to be possible to occur. However, it is usual to considering that the translation of our senses in digital devices, creating immersive or interactive environments centered only on the representative quality of the devices are sufficient to encompass the complexity of the sensation. One consequence is the reduction of the concept of information of current technologies to mere exchange of signals, as it has already been advocated early by cybernetics theory. Thus, it is only developed the empirical part of the sensation, leaving out other important part, which is the one that the French philosopher Gilles Deleuze called *sentendum*, that is, what allows us to create new affections and perceptions, other becomings. It is the link between sensation and information that it is believed to be the potential for practices wishing to adjust to the challenges placed by the development of contemporary technoscience; practices that not only include but go beyond the world of the art.

Keywords: art, technology, sensation, information, perception, individuation.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - BRONTOSAURUS	24
FIGURA 2 - BRONTOSAURUS	28
FIGURA 3 - ADÁGIO PARA CORDAS DE SAMUEL BARBER.....	35
FIGURA 4 - ADÁGIO PARA CORDAS DE SAMUEL BARBER.....	36
FIGURA 5 - ADÁGIO EM SOL MENOR PARA ARCOS E ÓRGÃO DE TOMASO ALBINONI.....	37
FIGURA 6 - I'MITO ZAPPING ZONE.....	39
FIGURA 7 - MADAME CÉZANNE EM VERMELHO (1890-1984)	60
FIGURA 8 - ROCHEDOS EM L'ESTAGUE (1882-1885).....	62
FIGURA 9 - O GRANDE PINHEIRO (1896).....	64
FIGURA 10 - PAUL CÉZANNE.....	67
FIGURA 11 - M. AMBROISE VOLLARD (1899)	73
FIGURA 12 - A PIECE OF WASTE LAND (1982)	112
FIGURA 13 - SAND DUNE (1981).....	112
FIGURA 14 - JET OF WATER (1979).....	113
FIGURA 15 - LANDSCAPE (1978).....	114
FIGURA 16 - SCÈNE FANTASTIQUE (V243).....	121
FIGURA 17 - TROIS BAIGNEUSES (V269)	121
FIGURA 18 - LES GRANDES BAIGNEUSES (V719).....	122
FIGURA 19 - TRECHOS DO FILME ELÉGIE DE LA TRAVERSÉE, DE ALEXANDER SOKOUROV	125
FIGURA 20 - LA TRANCHÉE DU CHEMIN DE FER.....	129
FIGURA 21 - SAINTE-VICTOIRE	129
FIGURA 22 - POTERIE, TASSE ET FRUITS	134
FIGURA 23 - ÉDOUARD MANET: OLYMPIA.....	135
FIGURA 24 - PAUL CÉZANNE: UNE MODERNE OLYMPIA	135
FIGURA 25 - SAINTE-VICTOIRE POR CÉZANNE	139
FIGURA 26 - SAINTE-VICTOIRE POR RENOIR	139
FIGURA 27 - FOTOGRAMAS DO FILME SICÍLIA!.....	151
FIGURA 28 - CÉZANNE: POMMES ET ORANGES.....	155
FIGURA 29 - CENA DO FILME "6 BAGATELLES", DE PEDRO COSTA	163
FIGURA 30 - ESTUDO PARA A MORTE DE EMPÉDOCLES.....	166
FIGURA 31 - A MORTE DE EMPÉDOCLES: ESTUDO PARA POSICIONAMENTO DE CÂMERA.....	167
FIGURA 32 - TRABALHO SOBRE O TEXTO DO FILME CÉZANNE, DE STRAUB & HUILLET.....	168
FIGURA 33 - AS BODAS DE CANÁ DE VÉRONÈSE E QUADROS DE CÉZANNE	169
FIGURA 34 - DIORAMA E LAN-HOUSE	185
FIGURA 35 - CENA DE COMO SE PODE VER, HARUN FAROCKI.....	219

FIGURA 36 - FOTOGAMA DE COMO SE PODE VER.....	220
FIGURA 37 - A ORIGEM DO MUNDO, DE COURBET	220
FIGURA 38 - ESTEGANOGRAFIA	223
FIGURA 39 - ESTEGANOGRAFIA E CRIPTOGRAFIA.....	223
FIGURA 40 - ESTEGANOGRAFIA	224
FIGURA 41 - ESTEGANOGRAFIA: AMARELO_MEFISTO.BMP	224
FIGURA 42 - ESTEGANOGRAFIA - ZOOM 800%	226
FIGURA 43 - CENAS DE RECONHECER E PERSEGUIR, DE HARUN FAROCKI.....	227
FIGURA 44 - RECONHECER E PERSEGUIR, DE HARUN FAROCKI	228
FIGURA 45 - RECONHECER E PERSEGUIR, DE HARUN FAROCKI	229
FIGURA 46 - CENA INICIAL DE COMO SE PODE VER.....	230
FIGURA 47 - SÍMBOLO EGÍPCIO PARA CIDADE.....	230
FIGURA 48 - BIFURCAÇÕES E CRUZAMENTOS.....	231
FIGURA 49 - CURVAS E CLOTÓIDE	231
FIGURA 50 - ANTIGAS CALCULADORAS.....	231
FIGURA 51 - MÁQUINAS E DESIGNERS	234
FIGURA 52 - EMBRYO (1988).....	239
FIGURA 53 - FLORA (1989).....	241
FIGURA 54 - EXEMPLO DE EMAKIMONO.....	246
FIGURA 55 - EXEMPLO 2 DE EMAKIMONO	246
FIGURA 56 - FOTO DE DELEUZE E RECURSIVIDADE.....	248
FIGURA 57 - INSTALAÇÃO IO_DENCIES EM BILBAO	265
FIGURA 58 - IO_DENCIES: WHERE DOES POWER COME FROM?.....	266
FIGURA 59 - EDITOR'S TOOL.....	272
FIGURA 60 - RELAÇÃO CLIENTE-SERVIDOR	273
FIGURA 61 - AMOSTRA DE CAMPO DE FORÇA.....	274
FIGURA 62 - AMOSTRA DE CAMPO DE FORÇA	275
FIGURA 63 - IO_DENCIES - BITMAP	276
FIGURA 64 - JEAN-MARIE STRAUB E SEU GATO	307
FIGURA 65 - STRAUB E HUILLET - FOTOGAMA DE MOISÉS E ARÃO.....	312
FIGURA 66 - CORO EM MOISÉS E ARÃO.....	314
FIGURA 67 - MODOS DE PENSAMENTO E DE SER NO MUNDO	325
FIGURA 68 - XAPIRI DESCENDO E DANÇANDO, POR ORLANDO NAKEUXIMA MANIHIPI-THERI, REALIZADO CIRCA 1976.	332

SUMÁRIO

Prelúdio aos (des)encontros	23
Brontosaurus	27
l'Mito – Zapping Zone	39
Intermezzo: entre “Mitos” e Brontosaurus	43
SENSAÇÃO	57
Sensação como problema	59
Uma visita ao MASP, ou a um pequeno ponto vermelho	59
Cézanne... cursor-tendência	69
Um quadro negro repleto de equações	73
Sensação como problema para além da fenomenologia	77
Sensações Confusas e Individuação	83
Individuação coletiva e angústia	85
A angústia como travessia	99
Sainte-Victoire, ou como funciona um motivo	131
O que pode uma modulação: como visitar o Louvre com Cézanne	149
INFORMAÇÃO	175
Informação como resolução de problemas	177
Dispositivos técnicos, percepção e atenção	177
Simondon: informação e cibernética	189
Uma pequena genealogia da relação informação-sensação-percepção	201
Para salvar a informação	207
Sobre a Imagem-Informática a partir de Harun Farocki	219
INFORMAÇÃO E SENSÇÃO	237
Kawaguchi – Mergulhos Digitais.	239
Recursividade: codificação-emakimono-renga	245
Da Capo! Um código paradoxal.	253
IO_DENCIES, Algoritmos e Escolhas	263
IO_DENCIES e TENDÊNCIAS	265
IO_DENCIES	271
TENDÊNCIAS...	279
TENDÊNCIAS e IO_DENCIES	295
Coda: situação impossível e o gato que volta.	309
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	343

PRELUDIO AOS (DES)ENCONTROS.

Primeiro (des)encontro.

Quando tive o primeiro contato com o *Brontosaurus* (1995), da artista britânica Sam Taylor-Wood, senti-me violentado, para ser bem direto. Voltei pelo menos mais duas vezes ao Instituto Tomie Ohtake¹ para revê-lo. A sensação intensificou-se, tanto que ainda hoje, ao ouvir o *Adágio para Cordas* de Samuel Barber, vem-me o vídeo à mente de imediato e, novamente, sofro aquele choque, embora em outros termos. Creio que foi como compreendi o porquê de Deleuze frisar que há sempre a violência de um signo (a obra, no caso), imperativo que faz pensar.

Primeiro incômodo: por que um homem nu dançando uma música *techno* no canto de um quarto, em câmera lenta, enquanto ouvia-se o *Adágio para Cordas* de Samuel Barber, nauseantemente me aborrecia e ao mesmo tempo me trazia prazer em momentos que via graça e harmonia em seus movimentos?

Comecei a perceber que, por vias completamente impensáveis para mim até então, aquele vídeo condensava minhas preocupações em relação à arte e à tecnologia. Alguma coisa se passava ali e não era simples comunicação da obra para comigo, e muito menos o contrário, mas uma relação. Algo que vinha daquele trabalho ligava-se a mim de alguma forma, um encontro inesperado. Lembrando de Simondon, foi o modo como senti claramente a (in)formação de fato acontecendo, cristalizando-se.

Passei a me perguntar como isso acontecia.

Basicamente, dois elementos se sobressaem no *Brontosaurus*: os códigos musicais da música de Samuel Barber e os códigos gestuais na dança do homem.

Há um descompasso aparente - aparece e desaparece na articulação desses códigos na cena -, pois existe um elemento não visto que dialoga com essas

¹ Exposição “A Bigger Splash – Arte Britânica da Tate de 1960-2003”, realizada entre 06 agosto e 21 de setembro de 2003, em São Paulo.

codificações anteriores, qual seja, a música *techno* que embala os movimentos do dançarino. Porém, é justamente nesse aparente descompasso que surge a informação, da descodificação desses códigos disparatados envolvidos na composição. Toda a ‘condição humana’ na vida contemporânea é explicitada cruamente ali: um animal meio que à beira de desaparecer, mas praticamente alheio a isso. Tudo sob o olhar atento do pequeno ‘voyeur’ *Brontosaurus* (Figura 1). A náusea estava em acreditar que assistia passivamente ao espetáculo, como fazia o *Brontosaurus* e, por outro lado e ao mesmo tempo, sentir-se um pouco o próprio animal que dançava à minha frente. Não era representação ou ilustração que estava em jogo.



Figura 1 - Brontosaurus

Trata-se de um aparato tecnológico, o vídeo, que passa quase despercebido, mas sem o qual, no entanto, seria impossível captar tal momento. Provavelmente, ele passa despercebido, exatamente porque há um ajustamento eficaz entre o homem e a máquina. A programação deste aparato, a sintonia fina alcançada com o ralentar da imagem e sua conexão com outra música, é uma espécie de relê que faz movimentar algo, que faz atualizar as potências contidas nos diversos elementos envolvidos na cena quando do contato com o espectador.

A sensação dessa fragilidade, de que alguma está em descompasso, rompendo-se (esse homem em êxtase e quase nostalgicamente colocado no canto de uma sala para ser observado etologicamente), é o campo problemático da obra de Taylor-Wood. Como se verá mais detalhadamente, ela ‘resolve’ esse problema, ou

melhor, amplifica-o apresentando novos fluxos de questões-problemas ao trabalhar no indeterminado do objeto técnico, isto é, na fase crítica que lhe permite receber informação: modulação da velocidade, retirada da trilha *techno* e edição recombinação à nova trilha.

Segundo(des)encontro.

Um ano mais tarde, em 2004, no vernissage da exposição *Emoção Artificial 2.0: divergências tecnológicas*, ocorrida no Instituto ItaúCultural, observo a artista Daiana Domingues apresentando sua ciberinstalação intitulada *I'Mito: zapping zone*, desenvolvida em parceria com o grupo Artecno UCS. Novamente, a violência me tomou, porém trocou de sinal, de positiva tornou-se negativa. Neste caso, creio que foi como compreendi porque Simondon sublinhava que a relação com a tecnologia não deveria passar pelo espetáculo, imperativo para um acoplamento homem-máquina positivo, para uma tecno-estética positiva.

Segundo incômodo: por que a mesma agitação encontrada em *Brontosaurus* não apareceu em *I'Mito: zapping zone*, sendo que as tecnologias utilizadas eram tão diversificadas e permitiriam conexões interessantes para que o mito surgisse minimamente? O que mais me chamou a atenção foi insistência em repetir e apontar para um monitor que exibia os códigos da programação baseada em algoritmos genéticos em execução e que era responsável pela conexão das imagens, que ela chamava de híbridas, pois se compunham a partir de outras duas. Devido minha formação em computação e experiência profissional como programador de computadores, sabia que era perfeitamente indiferente se a junção daquelas imagens fosse ou não feita por algoritmos genéticos. Aliás, nem fazia muito sentido fazê-la assim. Era uma incongruência entre a tecnologia escolhida e sua função ali, uma depreciação do potencial desse tipo de algoritmo para fins simbólicos e metafóricos apenas.

Comecei a perceber que, por vias completamente impensáveis para mim até então, aquela ciberinstalação, também, condensava minhas preocupações em relação à arte e à tecnologia. Alguma coisa se passava ali que não promovia uma relação. Algo que vinha daquele trabalho aborrecia, promovia um desencontro inesperado, no sentido negativo. Lembrando de Simondon, foi o modo como senti a (in)formação do mito de fato não acontecendo, deixando de se cristalizar.

Passei, novamente, a me perguntar como isso acontecia.

Inteligência artificial, códigos de barras, computação com algoritmos genéticos, internet, óculos 3D, sensores, entre outras tecnologias contemporâneas, todas interconectadas no intuito de promover a interatividade com o público e trazer a sensação do mito à tona. Se o código, genético ou informático é muitas vezes a matéria-prima dessas expressões, dessas ciberinstalações, por que essa sensação parece escapar, ou ser direcionada, para lugares já conhecidos, inclusive perigosos se pensarmos mais profundamente no potencial da relação entre arte e tecnologia?

Se, por um lado, nada desabona o uso das tecnologias contemporâneas pela arte, ao contrário, por outro, como salienta Hermínio Martins, observa-se cada vez mais a procura por uma identificação absoluta entre a “cibernética da arte como faceta da tecnociência cibernetizada, como por assim dizer, a imanência estética da tecnociência cibernética” (MARTINS, 1998, n.p.).

Nessa identificação absoluta, muitos desses experimentos artísticos acabam fazendo da tecnologia justamente aquilo contra o que Simondon lutava, ou seja, um uso autocrático das máquinas, ao invés de um acoplamento real sem hierarquias, incluindo a sensação, entre homem e objeto técnico.

BRONTOSAURUS

Fotografia, filme e vídeo instalações são os recursos habituais utilizados por Sam Taylor-Wood para realizar sua obra, cuja força produtiva está exatamente em procurar compor mosaicos de sensações, seu universo problemático por excelência. Nas palavras da própria artista:

I am trying to gather a complete series of human feelings, even if reflected in more than one person. The same room is the setting for eroticism, rage, pensiveness, creativity, repulsion, anxiety, joy, anguish, pleasure (GARGETT, 2004, n.p.).

É muito comum em seus trabalhos ver a figura humana isolada, ou mesmo em grupo, em momentos vulneráveis e intensos emocionalmente. *Brontosaurus* não é diferente. É pura tensão. Aquele dançarino nu entrega-se ao ritmo da música de forma intensa, completamente indiferente ao que poderia acontecer ao seu redor.

No entanto, aqui o mais interessante é entender um pouco o processo criativo e observar como o objeto técnico e os mais diferentes elementos participam da obra e, inclusive, a transformam. Sim, porque, segundo a própria Taylor-Wood reconhece, sua ideia inicial transformou-se de forma inesperada, o que é até habitual em muitos experimentos artísticos (GARGETT, 2004). Porém, essa mudança só ganha força e reflete-se no objeto estético quando há, de fato, uma relação, ou seja, uma sensibilidade *recíproca* para com as informações que surgem no contato da artista com o objeto técnico e demais variáveis envolvidas na composição.

Há modulações por todos os lados em *Brontosaurus*... na dança, no vídeo, na música...

Taylor-Wood pede a um amigo que simplesmente dance, nu em um canto de um quarto, sem parar, pois não haveria edições, única informação dada ao dançarino. Filma-o, com uma única câmera fixa à Andy Warhol, por aproximadamente meia hora. A música é extremamente rápida, um tipo de *jungle-techno*. O fato de dançar sem roupa é mais desconfortável e cansativo do que se estivesse vestido, relata o

dançarino, pois os movimentos são realmente muito rápidos. Bom dançarino que é, resolve esse problema do cansaço usando-se de um recurso técnico curioso, durante a própria gravação. Para evitar a exaustão, ao sentir-se fadigado, o dançarino trocava os gestos livres da dança condizente ao ritmo que ouvia por gestos da dança clássica, poses de balé que lhe permitiam de certa forma ‘descansar’ (Figura 2). O surpreendente, conforme diz Taylor-Wood, é que ele não sabia o que ela pretendia fazer com a gravação depois. Mas, foi justamente a partir dessa atitude na performance do amigo que ela começou a ter mais claro o quadro geral da obra em sua mente. A passagem gradual dos gestos da dança *techno* para o balé clássico, e vice-versa, inicialmente jocosa inclusive, mas, de qualquer forma, bem executada, era uma modulação não programada que se encaixava perfeitamente na ideia da artista em colocar o vídeo em câmara lenta. Suficiente para fazer uma diferença:

Originally it was quite funny, because obviously you were immediately drawn to staring at how his dick moves and just looking at that and thinking, that's hysterical. And when it is in slow motion it has a very different feeling about it; it has an almost romanticized feeling about it, it becomes almost like an eulogy. Like somebody has died and this is their tribute on TV... But, essentially, it's just someone dancing around in her bedroom having a good time. It's just using very simple tools to change the feeling (SPINELLI, 2005, n.p.)



Figura 2 - Brontosaurus

Pode ser simples em teoria, porém requer um domínio apurado do objeto técnico conjugado à intuição, para se encontrar o ponto de encaixe exato, ajustar os registros do vídeo de tal forma que não houvesse movimentos bruscos e ao mesmo tempo permitisse a troca da trilha sonora. Sabe-se que o *slow motion* é uma técnica corriqueira na televisão ou em filmes. Até aí nenhuma novidade. Por exemplo, como lembra a artista nessa mesma entrevista: quando se mostram cenas terríveis da guerra na antiga Iugoslávia, em câmara lenta ao som de músicas consideradas melancólicas, para aumentar o efeito dramático.

Qual a diferença então? Por que a manipulação do vídeo e do som por parte da artista é diferente de uma manipulação técnica comum? Se *Brontosaurus*, de certa forma, configura um drama explicitado – a sensação de descompasso da condição humana atual –, em que diverge das dramatizações televisivas? Em que o *Adágio para Cordas* de Barber em *Brontosaurus* se afasta do usado na morte de Roosevelt e Kennedy, por exemplo, ou ainda, o do filme *Platoon*?

Sensação não é sentimentalismo vulgar. A sensação trabalhada como campo problemático ultrapassa as barreiras empíricas dos sentidos. Quando se opera o objeto técnico, sem a sensação como transdutora, como relê na relação do homem com a máquina, cai-se no campo das possibilidades, de repetições invariáveis, fica-se encerrado nas garras da comoção pueril já conhecida. Nada de novo aparece, nada força a pensar. Essa é a diferença. Procura-se a identificação do público com o fato através da semelhança de emoções, um drama que ainda está na esfera da representação. Ao contrário, a dramatização de *Brontosaurus*, operando já no terreno das virtualidades, é aquela próxima ao teatro das multiplicidades que, nas palavras de Deleuze,

[...] sob todos os aspectos, opõe-se ao teatro da representação, teatro que não deixa subsistir a identidade de uma coisa representada, de um autor, de um espectador, de um personagem em cena, qualquer representação que possa, através das peripécias da peça, vir a ser objeto de uma reconhecimento final ou de um recolhimento do saber, teatro de problemas e questões sempre abertas, levando consigo o espectador, a cena e os

personagens no movimento real de uma aprendizagem de todo o inconsciente, cujos últimos elementos são ainda os problemas (DELEUZE, 1968, p. 248).

A sensação entendida como campo problemático não pretende uma solução final, automatizada em um lúdico confronto de contrários, pois seus ‘elementos últimos são ainda problemas’ que suscitam questões. Campo problemático aqui é tomado no sentido deleuzeano do termo, isto é, ele é formado por problemas, seu lado atual, e questões, seu lado virtual. Sendo assim, ao invés de preocupar-se com a essência do que foi sentido, é preferível buscar as circunstâncias em que as experiências sensíveis se deram e acompanhar seus fluxos, para onde elas levam. Mais do que se prender somente aos sentidos empíricos (visão, tato, audição, olfato e paladar), o problema atual, é preciso ir atrás do que eles em nós fizeram pensar, suas questões. O exemplo inesquecível disso é o célebre biscoito *madeleine* de Proust:

Mas no mesmo instante em que esse gole [de chá], misturado com os farelos do biscoito, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem a noção de sua causa... De onde teria vindo essa alegria poderosa? Sentia que estava ligada ao gosto do chá e do biscoito, mas ultrapassava-o infinitamente, não deveria ser da mesma espécie (PROUST, 2003, p. 48).

Saber de onde vinha tal alegria passou a compor uma instância problemática para Proust. Essa sensação prazerosa e violenta até estremecer, fruto de um evento (o contato do biscoito com sua boca), estava sim ligada ao paladar, mas ia além, produzia questões desviantes, estimulava-o a pensar. Se houve produção de questões, houve alguma criação. E fica claro que o ato criativo de pensar não é, então, meramente possibilidade ‘natural’, pois foi necessária uma violência, é ser coagido a pensar no pensamento, a estabelecer um problema.² Por isso, conforme salienta Deleuze (1968), artistas como Artaud sabem que há um acéfalo no pensamento, um amnésico na

² O que provoca essa violência, para Deleuze, é o signo, o encontro com o signo. Mas, o signo entendido de forma mais abrangente do que a proposta da lingüística, por exemplo. Deleuze discorre mais detalhadamente sobre isso em *Proust e os Signos* (DELEUZE, 2003b) e em *Diferença e Repetição* (DELEUZE, 1968), entre outras obras.

memória, um afásico na linguagem, um agnóstico na sensibilidade, que pensar não é inato, mas que deve ser engendrado no pensamento.

Portanto, não se trata de reconhecimento simplesmente, pois é algo que necessita ser sentido. Mas o sensível não se restringe apenas ao exercício dos sentidos, vai além, em comunhão com outras faculdades. É nesta direção que Deleuze afirma que o objeto do encontro “faz realmente nascer a sensibilidade no sentido. Não é um ser sensível, mas o ser *do* sensível. Não é o dado, mas aquilo pelo qual o dado é dado” (DELEUZE, 1968, p. 182).

Procurar o dado no não dado, especular no código o que ainda não foi codificado, decodificar e recodificar o tempo todo, é disso que se trata. E esse processo requer muito trabalho, é um método custoso que requer consistência. Cézanne, por exemplo, sabia muito bem o que era isso. Enquanto Proust arduamente buscava o tempo perdido, Cézanne empenhava sua vida indo atrás de uma ‘pequena sensação’, suficiente para mudar o rumo da história da arte ocidental.

Sam Taylor-Wood, em outro domínio e proporção, também percebeu essa dificuldade estimulante:

It took months. I didn't quite know what I was doing when I was filming it, but I knew I wanted to make something that had this powerful element of life. Of course, the filming was hysterically funny. Then I found a five-minute section and slowed it right down and looked at the movements he was making and tried to find a piece of music that highlighted the classicism of those movements, but at the same time the jarring, weird ludicrousness of what he was doing. I watched it with loads of different pieces of music; everything from The Rolling Stones to the Beastie Boys to Wagner. As soon as I saw the film together with that piece of music, it came slap-bang together and became something completely different to what it had started out as. It became a eulogy, a death dance, and at the same time a dance of life (TAYLOR-WOOD, 2005, n.p.).

Por que, depois de meses experimentando, outras músicas não proporcionavam o mesmo efeito procurado pela artista? Por que outro adágio popular como o de Tomaso Albinoni, por exemplo, não produziria a diferença repentina descrita pela artista? O que há no adágio de Barber que se relaciona intimamente com o vídeo ajustado em câmera lenta, com a dança e a música *techno* inaudível, mas presente o tempo todo? Por que os códigos musicais da peça de Barber, conectados aos demais elementos, permitem essa nuance variável, configurar uma dança da morte e da vida ao mesmo tempo?

Primeiramente, não é por coincidência que as músicas escolhidas são o *techno* e essa peça para cordas. Enquanto o *techno* dá o tom da contemporaneidade acelerada, o adágio tenta segurar o que pode das virtualidades da música tonal, que de Bach a Stockhausen, ainda resistem, apesar de Wagner e Schönberg. Porém, não há nostalgia da tonalidade em Barber. Neo-romântico, como é polemicamente considerado muitas vezes, Barber acabava buscando de certa forma o que havia de potencial nos compositores românticos, que ainda subsiste: a sensação como problema composicional e que, também, era uma sensação de descompasso, de ruptura, vivida pelos românticos, mais claramente percebida em Beethoven e Schumann na música, e em Goya na pintura, para citar alguns mais célebres. Então, muito mais do que uma vontade de retorno de emoções dita subjetivas e exacerbadas de autores menores do romantismo, Barber procura re-apresentar diferentemente essa sensação como problema em suas composições.

O adágio para cordas é um exemplo rico. Apesar de o vermos constantemente banalizado, escutado em ocasiões fúnebres (nos enterros de Roosevelt e Kennedy, nos EUA e Roberto Marinho aqui no Brasil, por exemplo), não se trata de morte, de negação. Ao contrário, se o ouvirmos atentamente e observarmos como Barber manipulou os códigos musicais na partitura, perceberemos que se trata de uma espécie de luta pela vida o tempo todo. O tema principal retorna incansavelmente, variando, ávido por superar todas as forças que empurram para um final melancólico (faz lembrar a mesma luta do quarto movimento com os três anteriores, na Nona de

Beethoven, para fazer prevalecer a melodiosa Ode à Alegria). Em *Brontosaurus* também a nostalgia não é a força geradora, ela é simplesmente apresentada, o que é diferente.

Escrito como segundo movimento de um quarteto de cordas composto em 1936, o Adágio de Barber como peça independente é, na verdade, uma ampliação deste movimento para o formato de orquestra de cordas, e é curiosamente quando se torna mais conhecido. Essa transposição de quarteto para orquestra de cordas lhe permitiu intensificar ainda mais a estrutura sonora, quer dobrando ou dividindo os instrumentos, buscando novos timbres e ressonâncias harmônicas e melódicas internas, conforme re-apresenta o tema, o suficiente para produzir um efeito diferente daquele do quarteto.

Sem aprofundar demasiadamente em detalhes muito técnicos da composição, pode-se observar que as notas musicais dispostas na partitura acabam por conformar uma espécie de arco, não só na apresentação do tema como no todo da obra. O período inicial do tema mostra uma sequência de notas que ascendem como que em ‘forma de ondas’, isto é, começam a subir (em graus conjuntos, maiormente) depois descendem (por terças ou não) e tornam a subir mais um pouco até alcançar a nota e/ou acorde desejados (Figura 3 – trecho indicado por ‘A’). O segundo período, que complementa o tema, forma a parte descendente do arco imaginário, diminuindo a altura gradativamente (Figura 3 - trecho indicado por ‘B’). Essa é a ideia básica. Trata-se de duas séries que se repetem do início ao fim, com variações instrumentais e melódicas, mas com a configuração em arco prevalecendo. Muitas músicas são baseadas em sequências de notas, até estilos conhecidos como o dodecafonismo e sua série de doze notas. A maestria, que não é privilégio de Barber, está em conseguir tirar dessa ideia simples toda sua potencialidade através das variações.

Se a partitura é vista como um todo se percebe um arco maior construído por esses arcos menores, que atingirá seu clímax ascendente no fortíssimo do compasso cinquenta (Figura 4). É exatamente este o momento mais intenso da peça. Essa intensificação se dá, entre outras razões, com os primeiros violinos em uníssono em registros mais agudos, acompanhado pelas violas, enquanto os segundos violinos seguem mais próximos aos violoncelos. Mas não é só por isso. É como se todo o

conjunto de ‘arcos’ anteriores, entrelaçando-se e subindo com dificuldades, estivesse condensado neste ponto, se resolvesse neste acorde. A partir desse instante, em tese, nada mais é necessário, basta atingir o final do arco geral, descendo até seu limite, o quanto antes, abrindo caminho para recomeçar, para quem sabe encontrar esse ponto culminante novamente, em outro lugar. Ora, é o que faz Barber a partir do *pianissimo* do compasso cinquenta e três até o final da partitura. O tema inicial é reapresentado novamente no compasso 57, agora com surdina, até “morrer” no acorde final. Porém, imediatamente, sem a orquestra continuar, vem o desejo de ouvir o início, como um ciclo que se fecha e abre outro, um *ritornello* invisível, pois não registrado na partitura, inconsciente e poderoso.

Playing Time: 1.5-2.0

To my aunt and uncle, Louise and Sidney Horner

Adagio for Strings*

Samuel Barber, Op. 11

A *Molto adagio*
espr. cantando

B

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Tromba-Bass

Vib.
Vla.
Vcl.
D-B

* From "String Quartet in B minor"

Copyright, 1933, by G. Schirmer, Inc.
International Copyright Secured
Printed in the U. S. A.
(copyright renewed)

24529 C

Figura 3 - Adágio para Cordas de Samuel Barber

Figura 4 - Adágio para Cordas de Samuel Barber

Para além de uma análise formal e estritamente técnica do adágio de Barber, que fugiria ao escopo deste texto, pretende-se apenas observar como uma visão geral da estruturação de uma ideia musical, no arranjo de seus códigos, já pode trazer um pouco de luz sobre as questões levantadas anteriormente.

É difícil imaginar que Sam Taylor-Wood, mesmo indiferente a essa codificação musical, pudesse escolher, por exemplo, outro belo adágio como o de Albinoni. E não é a estrutura musical somente que determina isso, mas sua relação com

o vídeo e os gestos da dança em *Brontosaurus*. Há uma conexão indeterminável do ponto de vista da reconhecimento, mas concebível do ponto de vista da sensação, mediante as diversas modulações manipuladas e sofridas pela própria artista.

Fazendo rapidamente o mesmo exercício simples com o adágio de Albinoni, percebe-se que sua estrutura temática tem característica descendente. Diferentemente do adágio de Barber, construído sobre uma sequência de notas que do início ao fim ascendem lentamente, por graus conjuntos ou terças geralmente, o adágio de Albinoni, após uma breve introdução do órgão, apresenta o tema principal cantado pelos violinos. Mas, a ascensão se dá por intervalos maiores, de sexta ou oitava, por exemplo (Figura 5). E mesmo que se alcancem regiões mais agudas, através desse recurso melódico, há sempre uma tendência descendente no motivo principal.

Remo Giazotto
ADAGIO in SOL minore
PER ARCHI E ORGANO
su due spunti tematici e su un basso numerato di
TOMASO ALBINONI
Riduzione per organo solo

I. Man. Principale - Bordone 8 (C.L. Fl. 8, 4)
II. Man. Flauto 8 e 4 (C.L. + Duto)
Ped. Cello-Subbasso (16)

Adagio

ORGANO

P II. Man.

Pedale

p non legato
Un. II. Ped.

A

II. Man. (C.L.)

p espress.

a **b**

p Un. I.

© Copyright 1988, by G. RICORDI & C. s.p.a. - Milano
Copyright reserved 1988
RISTAMPA 1992
IMPRIMATO IN ITALIA

G. RICORDI & C. Editori, MILANO.
Tutti i diritti sono riservati. - All rights reserved.
PRINTED IN ITALY

E.M. 2004

Figura 5 - Adágio em Sol menor para Arcos e Órgão de Tomaso Albinoni

Absolutamente isso não significa que músicas escritas dessa maneira produzirão sempre um determinado efeito, e que por esta razão o adágio de Albinoni não se encaixaria em *Brontosaurus*. Apenas pretende-se dizer que a codificação musical e suas diferentes variações influenciam na relação intuitiva da artista com o aparato técnico utilizado na obra. Sem dúvida outras músicas poderiam perfeitamente se adaptar ao vídeo. Por exemplo, trechos de alguma das suítes de Bach para violoncelo, até por algumas características semelhantes ao adágio de Barber em alguns pontos. No entanto, não seria a mesma sensação produzida, porque o ‘material genético’, digamos assim, o que faz a gênese da relação música-vídeo-dança estaria em outra frequência, em outra combinação, articulando-se e produzindo outros afetos.

O problema da sensação para Taylor-Wood, essa dança da vida e morte ao mesmo tempo, pareceu bem ‘resolvido’ através dos acordes e da melodia de Barber, sem que ela precisasse se preocupar com a técnica musical utilizada por este compositor. Ou seja, não foi através da leitura inteligível da partitura, mas através do que nela a música fazia sentir de forma diferente, que a transportava para outro lugar, para um sentir outro que a forçava a pensar. É como se ela tivesse um contato direto com a informação contida na recombinação dos códigos musicais pela via da sensação.

I' MITO – ZAPPING ZONE

A obra *I'Mito – Zapping Zone* transformou-se em *I'Mito – Zapping Mobile Zone*, durante sua trajetória de exposições e de desenvolvimento. Apresentada primeiramente em 2004, no Instituto ItaúCultural, ainda não havia o *Mobile* no título. A partir de 2005, na

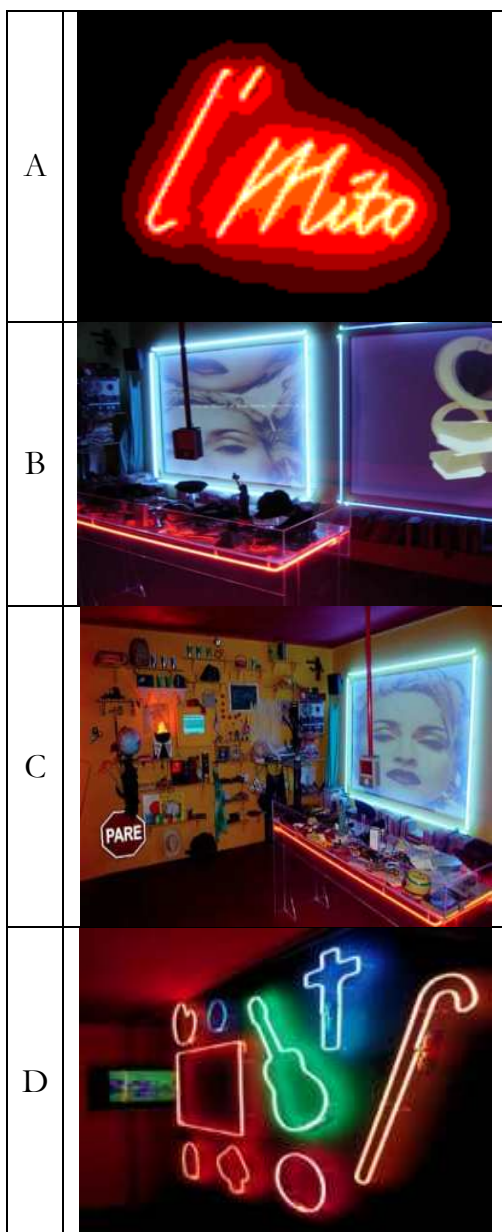


Figura 6 - I'Mito Zapping Zone

Bienal do Mercosul, *Mobile* é acrescentado, pois disponibilizaram-se alguns “telefones celulares (51)81434605, para envio de mensagens de texto, com respostas da rede mundial de computadores, a partir de base de dados em inteligência artificial”, conforme o site da obra revela³. O *Mobile* aparece como questão de atualização técnica.

Em 2004, os mitos da instalação eram: Marilyn Monroe, Cleópatra, Princesa Diana, Joana D'Arc, Frida Kahlo, Madona, Isadora Duncan, Evita, Madre Tereza de Calcutá, Carmem Miranda, John Kennedy, Ayrton Senna, Pelé, Charles Chaplin, Che Guevara, Gandhi, Albert Einstein, Elvis Presley, John Lennon, Van Gogh. Já na versão de 2006, apresentada em Berlim, são acrescentados: Irmãos Grimm, Franz Beckenbauer, Marlene Dietrich, Michael Schumacher. Mitos alemães: questão de atualização, também, agora estética.

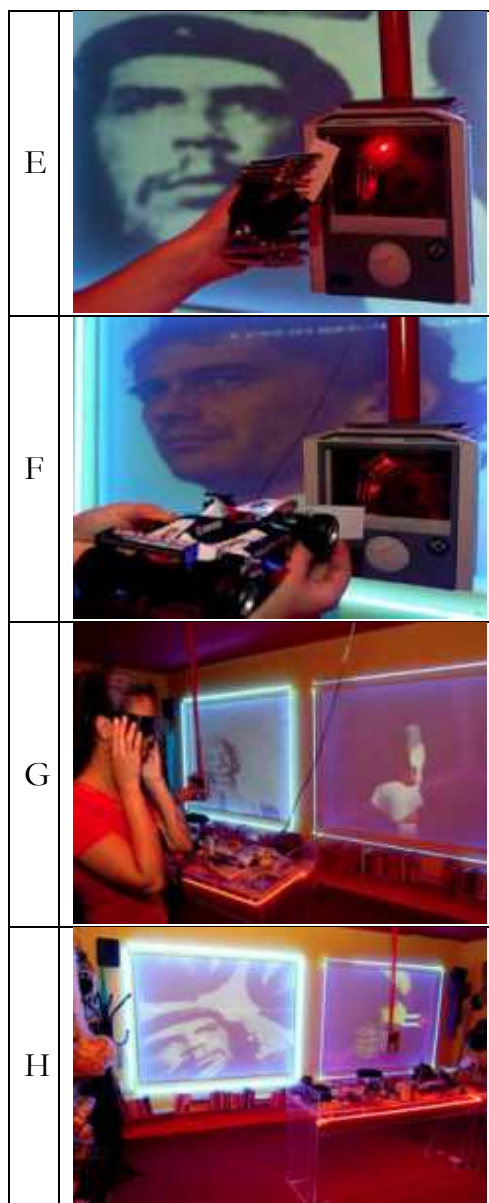
No site da cibertinstalação é possível acessar um pequeno vídeo em que Daiana Domingues

apresenta e demonstra o funcionamento da obra. A seguir é transcrita a fala desse

³A maioria das informações e imagens que se seguem foram retiradas do próprio site da obra, disponível em: http://artecno.ucs.br/proj_artisticos/instalacoes/inst_imito.htm. Acesso em 19/06/2012.

vídeo, assinalando entre parênteses as imagens correspondentes nos quadros aqui dispostos (Figura 6 - p.ex. (A) – imagem A):

O mito nada mais é do que a valorização que a sociedade traz para algumas pessoas, para algumas personalidades... Aqui são objetos do

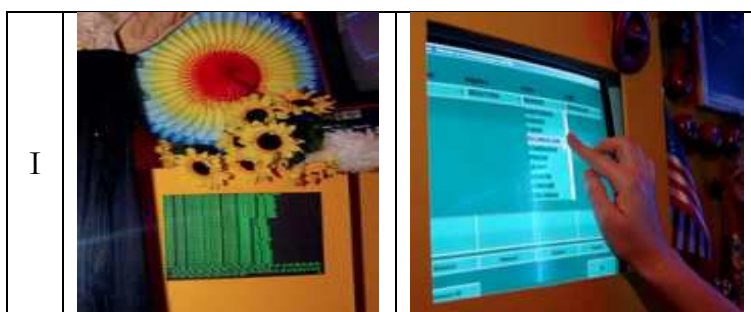


mundo real (C), em que nós buscamos essas identidades. Então, se vocês olharem aqui nessa mesa que parece um altar(C), e esse sacrário(E, F), que seria um leitor de código de barras, a pessoa vai oferecer uma identidade... [se dirigindo a um jovem na exposição] Você tem que escolher... aqui tem Madonna (B), Che Guevara... [escolhem-se dois, para exemplo] Chaplin e Che Guevara (E), uma coisa bem... tá... [passam os objetos pelo leitor de código de barras] Imediatamente o sistema vai buscar a imagem desses dois e um sistema de busca na internet, a partir de uma base de dados de inteligência artificial, traz o que está sendo falado na internet sobre eles... Nessa tela (G) a gente tem uma outra relação, que não é mais o objeto físico mas o objeto modelado... e dois objetos vão se misturar por computação evolutiva (I) e gera um objeto híbrido (G, H) (DOMINGUES, 2012).

Todo cenário da obra vem evocando a cultura *pop*, desde os *néons* da entrada(D). Segundo a autora, trata-se de uma estética *pop* coberta por objetos, numa estética do excesso (C) (DOMINGUES & REATEGUI, 2005). Em outro ponto deste

mesmo texto, a artista salienta que “os visitantes pegam e *oferecem* dois objetos, como para iniciar seu *ritual de identificação*”. Na versão com os celulares, mais detalhadamente, trata-se de enviar mensagens aos mitos que se traduzem por escrever tais mensagens sobre as faces nas imagens desses mitos na tela. Domingues e Reategui (2005) acreditam que, devido à relação dessas mensagens via a internet, configura-se uma

“memória global do planeta, num sistema interativo aberto, em auto-organização, trazendo fatos e valores da personalidade dos mitos”.



Há um outro detalhamento sobre a computação evolutiva que interessa aqui, e que permitirá estabelecer alguns contrapontos posteriormente:

Interagindo com uma lista de palavras numa tela sensível ao toque, um sistema evolutivo é acionado representando cada mito por um sequência de cromossomas, numa contaminação de “genes”, ou “memes”, unidades de informação, categorizadas a partir de adjetivos, nomes, verbos e lugares. Novos indivíduos estocados no sistema serão usados para gerar populações futuras. A evolução da população é controlada por um algoritmo genético com função *fitness*, cujo cálculo cru é visualizado em três monitores, acrescentando, entre o real e a virtualidade das imagens, a abstração do código escrito. Em estados emergentes, a sala, um espaço de memória, permite que cada visitante experimente o trânsito entre o real e o virtual, indo da materialidade e fisicalidade dos objetos à virtualidade de imagens geradas artificialmente, ao código, às palavras, aos números, aos sons, e criando sua própria relação com os valores dos mitos. O visitante é parte do todo e suas interações geram uma zona de *zapping* da cultura dos mitos (DOMINGUES & REATEGUI, 2005).

Toda problemática está aí exposta. E se observado o site da ciberinstalação com cuidado, segue-se o mesmo tom, uma incansável descrição das qualidades e funcionalidades técnicas incluídas na obra a serviço da identificação do mito, ou com o mito. Um mito que é concebido como sinônimo de celebridade *pop*, um mito-celebridade.

Um emaranhado de palavras é invocado em prol da interatividade: poética do excesso, evolução genética computacional via *fitness*, sacrário, altar, virtual, real, oferta, código, artificial, genes, informação. E o visitante por intermédio do contato físico, sentindo os objetos pelo tato, a tecnologia pelo *touch screen*, pela audição dos sons das músicas ambientes que remetem aos mitos-celebridades, pela visão do *morphing* dos mitos nas telas, estaria fazendo parte da obra, interativamente. Uma relação entre os sentidos empíricos, os aparatos tecnológicos e a memória, codificada na máquina e na do visitante, na procura de pontos de reconhecimento na representação do mito-celebridade.

INTERMEZZO: ENTRE “MITOS” E BRONTOSAURUS

A renovação artística e as reflexões filosóficas provenientes da relação arte/tecnologia, a partir da revolução industrial, retornam de modo mais vigoroso com a cibernética e a teoria da informação. A “arte pop”, na Inglaterra e EUA, desde os anos 60, já demonstrava como a mídia transformaria a visão e experiência de mundo. O avanço eletrônico, por sua vez, permitiu ampla manipulação da imagem e do som e suscitou a formação de outros gêneros artísticos, entre eles a chamada “arte cibernética” ou “ciberarte”. Tendo sua gênese fornecida por inovações que vieram de fora do mundo da arte, a ciberarte, ou a arte baseada em tecnologia (abrangendo uma lista de práticas que vão da fotografia ao cinema, ao vídeo até à denominada realidade virtual, etc.) direcionou-se cada vez mais para áreas que eram de domínio quase exclusivo de engenheiros e técnicos.

Em seu livro, que a partir dos novos materiais e mídias introduzidas nas artes no final do século XX explora as tendências dominantes em mídia e performance, vídeo arte, vídeo instalação e arte digital, Michael Rush observa algo em relação a esta última, a saber, o desaparecimento dos tradicionais *ismos* associados à arte (Romantismo, Cubismo, Surrealismo, Minimalismo, etc.), os quais eram intrínsecos às práticas artísticas, em que um movimento reagia a outro anterior. O uso acelerado das tecnologias como novas mídias para o fazer artístico, entre outras razões, fez dessa percepção algo irrelevante. Nas palavras do autor: “the inexorable march of the world toward a digital (computerized) culture has included art in its step” (RUSH, 1999, p. 168).

O sociólogo português Hermínio Martins concorda que o mundo da arte é cada vez mais o mundo da ciberarte, embora saliente que essa expressão pode conter duas acepções diferentes:

No sentido fraco do termo, ciberarte designa a tentativa de explorar os recursos das cibermáquinas para fins estéticos – objetivo nas artes tão legítimo como qualquer outro. Há também ciberarte no sentido forte,

enquanto projeto de identificar absolutamente a cibernética da arte como faceta estética da tecnociência cibernetizada, como por assim dizer, a imanência estética da tecnociência cibernética (MARTINS, 1998, p. 67).

Essa tecnociência cibernetizada, ou ciberciência a que se refere Hermínio Martins, de características *fáusticas*⁴, tende a recorrer a modelos computadorizados e teorias sobre processos vivos, os genomas, os organismos, os fenômenos mentais à luz de tais conceitos reguladores. Aliada ao capital, essa tecnociência ganha vitalidade sem precedentes. Uma junção que ajuda a promover, inclusive, a estranha sensação de ruptura e descompasso explicitada de outra forma em *Brontosaurus*. Quando se lê, por exemplo, em um artigo de Ray Kurzweil (2003), que a Versão 1.0 de nossos corpos é limitada, obsoleta e que de acordo com pesquisas de seus colegas nos diferentes centros de excelência científica e tecnológica ao redor do mundo estão a desenvolver, de forma contínua e irreversível, uma Versão 2.0 do ser humano, um projeto que propõe a “melhora radical de todos os nossos sistemas físicos e mentais” (KURZWEIL, 2003, n.p). Ele ainda acrescenta, baseado nas técnicas atuais que pretendem fornecer um elo de comunicação entre o mundo úmido e analógico do processamento de informações biológico e a eletrônica digital, que já em 2030 “um passatempo popular será o de se ligar no raio emocional-sensorial de alguém e experimentar o que é se tornar outra pessoa, como em ‘Quero ser John Malkovich’”. E como fica aquele homem-animal, velho conhecido, a dançar, exibido como num zoo, tão bem desenhado por Taylor-Wood em *Brontosaurus*? Aborto, alheio? Vale à pena resgatá-lo? É uma questão de resgate? Questões num parêntese.

⁴ Hermínio Martins se vale de duas figuras míticas da cultura ocidental para analisar a tecnociência moderna e contemporânea. A tradição prometéica pretende dominar tecnicamente a natureza, visando “fins humanos”, aposta no “papel intrinsecamente libertador do conhecimento científico”, procura atingir o melhoramento tecnológico das condições de vida da espécie, graças à dominação racional da natureza, o que significa uma visão instrumental da técnica. A tradição “fáustica” esforça-se por desmascarar os argumentos prometéicos, afirmando que o caráter da ciência é essencialmente tecnológico: haveria uma dependência, tanto conceitual quanto ontológica, da ciência com relação à técnica. Hermínio lembra ainda que “existe uma afinidade electiva entre a técnica fáustica – o impulso para a apropriação ilimitada da natureza – e o capitalismo – o impulso para a acumulação ilimitada de capital”. Para Hermínio, a meta do atual projeto tecnocientífico está norteadada por um impulso insaciável e “infinetista”, sem os limites que constrangiam o projeto científico prometéico, visa a apropriação ilimitada da natureza, tanto exterior quanto interiormente ao corpo humano. O velho Prometeu abre alas para o ambicioso Fausto passar.

Parece haver nessa tecnociência cibernetizada, que aponta para essa ruptura de alguma forma, uma espécie de bipolaridade curiosa (reducionista, mas que funciona muito bem): em uma primeira fase a biologia molecular incorpora metáforas da teoria da informação para pensar a vida e, em seguida, num sentido contrário, a informática vai ao encontro de conceitos biológicos (crescimento, morfologia, genótipo, fenótipo, etc.) para desenvolver seus algoritmos, na solução dos problemas os mais diversos, alegando que a lógica estruturada de programação⁵, por exemplo, já não dá mais conta do processo. Essa bipolaridade funciona, pois é esse o seu *modus operandi* comum: recorrer a modelos computadorizados e teorias sobre processos vivos, e possibilitar “a tradução do mundo em termos de um problema de codificação”, nas palavras de Donna Haraway (1991, p. 284), de forma que através de uma linguagem comum (um metacódigo, códigos que discorrem sobre códigos) a tecnociência venceria toda resistência ao controle instrumental e submeteria a heterogeneidade à desmontagem, à remontagem, ao investimento e à troca.

Esse processo todo atinge a produção estética que é cada vez mais integrada à produção de mercadorias assim como à tecnociência. Quando se utiliza as tecnologias contemporâneas para a prática artística, as relações do humano com a técnica transcendem os limites do estético a partir de processos vividos através das máquinas⁶ tecnocientíficas, podendo expandir seus efeitos, inclusive em níveis sócio-políticos. Portanto, a relação entre pensamento técnico e pensamento estético se dá em um eixo de confluência e divergência entre esses dois modos de ser no mundo. A maneira como se articula essa relação, o como seus componentes são orientados na expressão, permite a posicionamentos sócio-políticos os mais diversos.

Por exemplo: diferentemente de *Brontosaurus*, em *I'Mito: zapping zone*, a técnica funciona de modo a condicionar o visitante a buscar o que representa o mito-

⁵Lógica estruturada de programação é um paradigma de programação de computadores dos mais usados e tradicionais, aprendidos nos primeiros anos de curso de computação, para introdução aos algoritmos. Existem outros paradigmas, sendo que o paradigma de programação orientada a objetos é outro dos mais conhecidos e utilizados atualmente. Há ferramentas e técnicas padrões nesses paradigmas que influenciam a codificação final.

⁶ Para Foucault, na análise e palavras de Deleuze, as máquinas “são sociais antes de serem técnicas. Ou melhor, há uma tecnologia humana antes de haver uma tecnologia material. (...) A tecnologia é então social antes de ser técnica” (DELEUZE, 1988, p. 49).

celebridade com o qual ele tenta-se identificar pelas “ofertas” feitas no altar. A técnica serve os sentidos e não entra em uma relação com estes como acontece em *Brontosaurus*. A sensação em Sam-Taylor Wood aparece por diferença audiovisual, pelo indeterminado entre a música e a dança, ela é o tema central, eixo problemático da obra. A proposta de Daiana Domingues procura incorporar os sentidos do visitante através da boa representação do mito-celebridade por intermédio da celebração da tecnologia, contando com a imanência estética da tecnociência cibernética. Enquanto em uma o aparato técnico é praticamente invisível, embora fundamental em sua relação com a intuição de Sam-Taylor Wood, na ciberinstalação de Diana Domingues é imprescindível que estejam em destaque as últimas tendências tecnológicas como mérito em si da obra, condicionam-se os sentidos ao aparato técnico, uma separação entre técnica e estética, valorizando ou participando da bipolaridade negativa apresentada acima. Esta parece uma prática que se torna aceitável e cada vez mais comum nas artes que lidam com aparelhagem de princípios cibernéticos. Para dar conta do processo de invenção que envolve técnica e estética, uma tecno-estética, experimenta-se e promove-se uma progressiva e acelerada digitalização dos sentidos (tradução para códigos binários do auditivo, do visual, do tátil, do paladar e do olfativo), com o intuito de atingir o raio emocional-sensorial, como diz Kurzweil. Há toda uma ligação com a sensação em jogo.

De base numérica por definição, como se sabe, os códigos informáticos estão mais próximos da quantificação do que da qualificação. A sensação é intimamente qualificável, pouco ou quase nada quantificável. Todavia, isso não significa que não possa haver um bom encontro entre sensação e códigos informáticos. Há que se ter em mente que o problema da digitalização está na padronização que ela propicia e não no uso da tecnologia digital em si.

Guattari sempre se preocupou com a produção de subjetividades⁷, pois ele a via “ameaçada de paralisia”(GUATTARI, 1992, p. 169). Conceber imagens artísticas somente a partir de ‘pensamentos e/ou sensações digitalizadas’, com dicotomias por todos os lados, seria o mesmo que estancar a produção de subjetividades criativas, digitalizá-la, bloquear a passagem do virtual para o atual, criar imagens padronizadas, próprias para um axioma. Vale lembrar que essa passagem que pode ser bloqueada se dá no intervalo de uma relação, num evento.

Se, por um lado, em *Brontosaurus* tudo acontece no espaço aberto e indeterminado da relação, com a sensação como ocorrência problemática, por outro, obras cibernéticas como *I'Mito: zapping zone* pressupõem, de certa forma, que o contato entre público e obra, via a interatividade com um computador ou outro aparato técnico, está em pé de igualdade com essa relação existente em uma obra como a de Sam Taylor-Wood. Concebe-se que codificar digitalmente os sentidos é o suficiente para resolver o problema da sensação. Por isso o *Mito* vira *Imito* (sem apóstrofe). Não é uma questão apenas de trocadilho. *Imito* celebridades apenas, no pior sentido da imitação, ou seja, um clichê com todos os seus estereótipos já programados e distribuídos, do vernissage à crítica especializada. Se as potencialidades nessa relação entre arte e tecnologia existem ela estão na afirmação da sensação enquanto problema e não em sua ausência. Considera-se ausência aqui este tratamento parcial da sensação, considerando apenas sua parte empírica binarizada. Falta o que Deleuze chamou, em *Diferença e Repetição*, de *sentendum* (ou o ser *do* sensível), “o que sensibiliza a alma, torna-a ‘perplexa’, isto é, força-a a estabelecer um problema, como se o objeto do encontro, o signo, fosse portador do problema – como se suscitasse problema” (DELEUZE, 1968, p. 182). É o que força pensar, em suma, é o movimento do *sentendum* para o *cogitandum*, fruto de um encontro intensivo, de uma relação.

A codificação digital acelerada dos sentidos empíricos aparece como insuficiente para abranger um conceito tão complexo quanto interatividade, ou mesmo

⁷ Diferente de certa tradição da psicologia e da filosofia, a subjetividade para Guattari está ligada ao maquínico, ela é maquínica, produz, é inventiva, afirmativa, ativa e não passiva, ela tem eminentemente um caráter sócio-político (GUATTARI, 1990, 1992).

outros, como imersão, realidade virtual, redes, pois pressupõe algo fechado dentro de uma estrutura de uso ou de utilidade previamente conhecida do objeto técnico, muitas vezes já determinada pela programação do próprio aparato tecnológico, ou do funcionamento dos sensores que são instalados em uma obra, dificultando que algo de novo apareça nestas condições.

Brian Massumi também não aprecia o conceito de interatividade como utilizado atualmente e sugere como alternativa, ou complemento, o conceito de *relação*. Em um trecho de seu *Parables for the Virtual*, Massumi discorre sobre o que chamou de *relacionalidade*⁸:

Call the openness of an interaction to being affected by something new in a way that qualitatively changes its dynamic nature relationality. Relationality is a global excess of belonging-together enabled by but not reducible to the bare fact of having objectively come together. Relationality cannot be accounted for by the objective properties of the actual ingredients in play considered as discrete elements. It cannot even be reduced to the interactions that might logically be predicted according to those properties (MASSUMI, 2002, p. 224).

No modo de ser da relação (*relacionalidade*) haveria um espaço onde as pessoas também participariam do processo, porém de forma indeterminada, sendo que os resultados não seriam conhecidos de antemão, não se daria pela busca da identificação, como acontece em *I'Mito: zapping zone*. Dito de outra forma, a criação surgiria no entre, no evento, haveria uma margem de indeterminação que possibilitaria novos agenciamentos, devires outros, fruto do afetar e do ser afetado. O que se vê é que o capital em conjunto com a tecnociência axiomatizou a noção interatividade, igualando a sensação ao conjunto dos sentidos empíricos e ao mesmo tempo fazendo acreditar que a tecnologia, principalmente informática, deve trabalhar como mero instrumento de tradução. Mudam-se as mídias, mas permanece-se num repertório cultural desgastado, empacotado, institucionalmente comercializável e abafa-se a

⁸ No original *relationality*, algo como o ‘modo de ser da relação’, o ser da relação, que é diferente de relacionamento (relationship).

sensação enquanto potência. Uma obra de arte realizada com tecnologias informáticas que não inclui no projeto palavras-conceito como *interatividade*, *realidade virtual*, *imersão*, entre outras, dificilmente passa pelo crivo financeiro e institucional⁹.

E a questão da sensação tratada dessa maneira não é perceptível somente no contato entre o público e o trabalho artístico, mas, e principalmente, na própria concepção da obra. Se a codificação já é feita de início dentro das linhas de controle por equiparação, conforme os pressupostos da teoria da informação e da cibernética, quer seja de um simples clique em hipertextos até algoritmos genéticos fechados, resta pouco lugar para a decodificação e recodificação de fato, pois a sensação nasce com um espaço reservado para atuar. Um espaço onde sobra deslumbre ou repugnância pela tecnologia, tanto na concepção quanto na apreciação.

O filósofo Gilbert Simondon já advertia a não esquecer que tanto máquinas quanto programas são criações da inteligência humana, ou seja, materializações de processos mentais (SIMONDON, 1969). E adicionava que uma cultura que emerge com a técnica (tecnocultura) não pode constituir um sistema de defesa contra as técnicas, dado que essa oposição (cultura e técnica) estendida ao homem e à máquina é infundada: uma ideologia que só “oculta ignorância e ressentimento”. Entretanto, nessa relação, no encontro da individuação do homem com a do objeto técnico, Simondon salienta que a sensação deveria participar de forma impreterível.

Fauré percebera a importância da sensação ao tentar compreender a harmonia interior, espontânea e necessária entre Fídias e Platão, Giotto e Dante, Rembrandt e Spinoza, Le Nôtre e Descartes, Auguste Comte e Coubert:

Todas as nossas ideias contêm os vestígios de eventos profundos que nos cercam e nos afetam, e as próprias harmonias matemáticas, apesar de sua aparente eternidade, talvez não sejam muito mais independentes do terreno moral onde tomam impulso do que as grandes construções

⁹ Não se têm aqui, obviamente, dados formais sobre essa afirmação. No entanto, parte-se da experiência empírica em processo de seleção de projetos de pesquisa em arte-mídia enviados ao Prêmio Rumos Itaúcultural, do Instituto Itaúcultural, do qual o autor deste texto foi um dos ganhadores em 2003.

sensuais dos pintores ou dos músicos. As sensibilidades de uma mesma época estão todas dirigidas para um mesmo objetivo invisível, apreendem relações que outra época não captará, edificam sistemas que satisfazem aos mais obscuros e aos mais fortes de seus desejos (FAURE, 1991, p. 9).

No entanto, talvez Fauré subestimasse um pouco os desejos, impelindo-os a ‘*um* mesmo objetivo invisível’ quando, na verdade, os desejos são fluxos intensos que apontam para os mais diversos lados, funcionam como tendências, estão em um estado de equilíbrio metaestável, isto é, um equilíbrio que se sustenta pela constante ebulição inventiva, pois existe algo em formação (*in*-formação) ininterrupta, tendo como elo ‘invisível’ o que Simondon chamou de realidade pré-individual, sobre a qual se falará mais adiante. E para compreender a noção de informação, a partir de um pensador como Simondon, a primeira coisa é não a reduzir à informática, à computação digital, binária, geralmente exercitada para controle sistêmico, nem mesmo a restringir à questão da forma. Simondon propõe uma noção muito mais abrangente de informação, pois está ligada diretamente ao processo de individuação, individual e coletiva.

Guattari fala em *Caosmose* (1992) sobre a produção de subjetividades como resultado de agenciamentos coletivos o que, aliás, aproxima-se de alguns conceitos de Simondon que serão vistos posteriormente. Esses agenciamentos não implicam, segundo Guattari, “somente uma multiplicidade de indivíduos, mas também uma multiplicidade de fatores tecnológicos, maquínicos, econômicos..., uma multiplicidade de fatores de sensação, digamos, pré-pessoais”, e acrescenta:

Je récusé par avance, l'espèce de réductionnisme qui consiste à penser la communication et la culture comme résultant d'une interaction entre les individus. Il n'y a pas d'interaction entre les individus. Il y a constitution de la subjectivité à une échelle d'emblée transindividuelle (ZAHM, 1992).

E quando perguntado sobre o papel da arte contemporânea, Guattari é taxativo:

[...] la pratique artistique a à la fois un impact dans le domaine du sensible, dans le domaine des percepts e des affects, et en même temps une prise directe sur la production d'univers de valeurs, d'univers de référence et foyers de subjectivation. ... Au même titre que les machines sociales, les machines technologiques d'information ou de communication, les machines esthétiques sont productives de mutation de la subjectivité, par extraction de percepts et d'affects déterritorialisés, d'affects mutants (ZAHM, 1992).

Há uma conexão desequilibrada entre sensação e informação se esta é somente compreendida no sentido da teoria cibernética, da teoria da informática. Pende-se somente para um lado, o lado da identificação e da troca de sinais de comunicação.

Em *Diferença e Repetição*, Deleuze escreve que a ilusão da representação tem quatro formas interpenetradas que acabam por trair a diferença. A primeira, do pensamento, subordina a diferença à identidade do conceito; a segunda, do sensível, refere-se à subordinação da diferença à semelhança; a terceira, da Ideia, remete ao negativo, subordinando a diferença à limitação e ao jogo de oposição, excluindo as positivities plenas e diferenciadas das Ideias-problemas; a quarta, do ser, subordina a diferença à analogia do juízo. São nesses domínios que Deleuze combate a ilusão da representação. A segunda forma de traição da diferença imposta pela representação, já que se trata do sensível remetido à semelhança, ajudaria a pensar a sensação em obras como *I'Mito: zapping zone*.

Quando a digitalização dos sentidos empíricos é tomada apenas por semelhança, ou seja, procura-se apenas a imitação dos órgãos sensoriais codificando-os nas mais diversas interfaces, configura-se uma traição da diferença. Limita-se a invenção à reprodução de semelhanças seriais, repetição do mesmo, em detrimento da criação de diferenças, de novas séries. Falta o *sentientum* aparecer, para completar o caráter informativo da sensação, a violência que forçará o pensar, que provocará um deslocamento do sentido. Enquanto se está preso à representação do sensível, via

semelhança, é impossível conceber a sensação como problemática, pois se tem somente um de seus lados, o do problema atual, aquele das possibilidades, faltando alcançar o outro lado, o das questões, as virtualidades dos afetos produzidos.

É neste sentido que a interatividade, conforme apresentada em *I'Mito: zapping zone* configura-se pela ordem do possível, pois tudo é previamente codificado, pouco sujeito a modulações, mesmo que se diga que a imagem gerada é híbrida e que se trata de uma poética do excesso pelo fato de haver inúmeros objetos dentro de uma sala. É difícil imaginar um excesso que já venha programado em prateleiras devidamente identificadas. O mito real, Dioniso, não dá o ar de sua graça. Oferecendo um capacete de Ayrton Senna, obtém-se... a imagem e semelhança de Ayrton Senna... Com qual mito-celebridade me identifico mais? Quando acionado o altar de Madonna, não se ouve um ditirambo, mas *Papa don't Preach!* O *Brontosaurus* de Sam-Taylor Wood, por sua vez, é da ordem do virtual. As codificações são cambiantes, o indeterminado e a diferença são levados em consideração na concepção da obra e levam a pensar em outro sentido, sem as metáforas habituais.

Aliás, nas artes em geral, sempre se viu muito o uso abusivo de metáforas. A metáfora, então, por estranho que pareça, ainda pertence ao universo do possível. Em *Guernica* não se vê uma representação metafórica da guerra. É a própria guerra que se faz ver, que é sentida em todo seu horror. O mesmo acontece na série de desenhos de Goya, ou na Terceira Sinfonia de Beethoven. Não são simples representações de sentimentos. Em *Brontosaurus* há uma dramaticidade incrível, porém nada é representado, não há edição para acentuar um efeito emocional individualizado; dança-se de fato um *techno*, não se o representa; a modulação dos gestos do *techno* para o balé clássico não foi com objetivos estéticos, mas apenas para fins práticos (alívio pelo ritmo frenético imposto pela música), algo que ocorreu inesperadamente, uma informação nova que surgiu e ajudou a alterar o sentido da obra, que produziu diferença.

Essa nova informação aparece de um agenciamento entre a artista e a tecnologia do vídeo, *entre* humano e máquina. Mesmo com a consciência de que a

cultura ocidental se habituou a tratar essa relação em forma de contraponto, mais interessante parece ser um tratamento harmônico, ou ainda em uníssono, pois como afirmava Simondon:

[...] l'homme, interprète des machines, est aussi celui qui, à partir des schèmes, a fondé les formes rigides qui permettent à la machine de fonctionner. La machine est un geste humain déposé, fixé, devenu stéréotypie et pouvoir de recommencement (SIMONDON, 1969, p. 138).

Em outra parte, Simondon ressalta que o próprio funcionamento do objeto técnico

[...] recèle une certaine marge d'indétermination. C'est cette marge qui permet à la machine d'être sensible à une information extérieure [...] L'homme intervient comme être qui règle la marge d'indétermination afin qu'elle soit adaptée au meilleur échange possible d'information (SIMONDON, 1969, p. 11-12).

Seguindo esse raciocínio, o desafio lançado às artes estaria, entre outros, em desvendar essa margem de indeterminação oculta no objeto técnico, ou seja, tirar o véu que encobre a informação estética humana depositada no objeto técnico. As tecnologias contemporâneas convidam a uma mudança no próprio conceito de máquina e, conseqüentemente, à compreensão cultural de sua função no modo como o ser humano se relaciona com ela. É por esta razão, entre outras, que se justifica a atenção dada aqui ao trabalho de Simondon, pois ele ajuda justamente a pensar uma relação positiva entre natureza e tecnologia, chegando inclusive a sugerir uma tecno-estética (SIMONDON, 1998).

A existência de uma margem de indeterminação do objeto técnico pressupõe que existam fases críticas no seu funcionamento, fases que tornam a máquina sensível a receber informação. A sensibilidade da máquina, então, está nessas fases críticas e deve ser trabalhada junto à sensibilidade do homem, na relação, no

encontro da individuação da máquina com a do homem, livre de hierarquia. Para Simondon a tecno-estética não tem por objetivo a contemplação. A tecno-estética está na função, na ação. Desbloquear uma porca bloqueada permite um prazer motor, uma espécie de alegria instrumentalizada, que Simondon compara à sensação própria aos músicos ao executarem seus instrumentos, da busca pela cadência, do dedilhado do piano à tensão nas cordas de uma harpa. Para Simondon existe um espectro contínuo que liga a estética à técnica:

A estética não é a única nem primeiramente a sensação do ‘consumidor’ da obra de arte. É também, mais originalmente ainda, o feixe sensorial mais ou menos rico, do próprio artista: um certo contato com a matéria enquanto trabalhada. Sentimos uma afecção estética ao fazer uma solda, ou ao enfiar um parafuso (SIMONDON, 1998, p. 257).

Não é contemplação e nem consumo. Os códigos musicais em si, por exemplo, trazem uma beleza e sensação de alegria já no seu funcionamento, pelo seu esquema de desenvolvimento, por sua complexidade técnica de composição. De certa forma, assim também acontece com a programação de computador. O valor sensível não está apenas no resultado do algoritmo, mas nas afecções vivenciadas e incorporadas de certa forma ao código gerado, na conexão do homem com a máquina digital. Ou seja, o gesto do compositor e do programador ao desenvolverem seus códigos é depositado no objeto tecno-estético de forma intensa, na resolução de problemas composicionais e computacionais. Na verdade, há um pouco de compositor no programador, pois se trata de compor um algoritmo dentro de regras sintáticas de uma determinada linguagem. Todavia, vale lembrar, cada um tem sua especificidade.

Se há uma sensação de alegria ao se desapertar uma rosca, como diz Simondon, ela também aparece quando se consegue escrever uma rotina que *funciona* em um determinado software em desenvolvimento, ou ainda no próprio ato da composição (ato de lidar com o material). Todavia, e é nisso que se precisa ir mais além, tudo isso não se restringe ao plano da ação somente, das possibilidades. Convém que essa alegria se manifeste como o ser *do* sensível (o *sentendum*), fazer sentir outra coisa,

deixá-lo mais evidente, vibrante, atingir a memória imemorial. Memória não como passado vivido, mas em potência como surge em Proust, aquela que faz modular e desviar o fluxo dos acontecimentos. Em outras palavras, nas de Simondon, enquanto a sensibilidade é o índice do devir, a sensação é o índice do gradiente, da modulação.

Quando se trata de expressões artísticas que tematizam ou se valem das tecnologias contemporâneas, mais especificamente aqui as cibernéticas, parece imperativo entender melhor o papel da sensação em uma invenção, o que passa por uma transvaloração da noção de informação, fundamentada no processo de individuação. Por isso, à certa altura de seu livro *L'Individu et sa Genèse Physico-Biologique* (1964), Simondon diz que uma teoria da individuação deve se desenvolver em uma teoria da sensação, da percepção, da afecção, da emoção (aliás, é por onde passa seu *L'Individuation psychique et collective*(1989)).

Sensação e informação: tema com suas variações. Trata-se de uma aventura. Cabe a Cézanne, aquele que levou a sensação enquanto campo problemático na pintura ao limite, iniciá-la.

SENSAÇÃO

SENSAÇÃO COMO PROBLEMA

UMA VISITA AO MASP, OU A UM PEQUENO PONTO VERMELHO.

Foi uma experiência que veio antes, ainda tímida, mas que vale registrar, e por isso aparece primeiro esta visita. Após ler uma ou duas biografias básicas, quase propagandas, sobre Cézanne, além de várias visitas fortuitas às obras, a bem da verdade como 'turista', em diversos museus como d'Orsay e l'Orangerie, em Paris, ficou muito claro que não se tratava de fazer aquelas leituras simples apenas ou de realizar rápidas passagens pelos quadros como quem diz: Ah, sim! as maçãs de Cézanne, eu as vi, lindas e diferentes mesmo, *voilà!* Havia algo mais ali, um algo que era muito mais mesmo, apesar de custoso a entender.

De volta ao Brasil, em uma terça-feira gratuita do Museu de Arte de São Paulo (MASP), após três horas ou mais em frente aos Cézannes do acervo (aliás, meus desconhecidos e sobre os quais leitura alguma havia feito), com direito a cochilos e olhares desconfiados dos seguranças, surgiram algumas pequenas anotações que os olhos 'ouviram' e que se seguem sem alterações, de conteúdo ou de ordem.

- *Madame Cézanne em vermelho* (1890-1894)



Figura 7 - Madame Cézanne em Vermelho (1890-1984)

O que primeiro chamou a atenção foi um toque esverdeado na mão direita, um pouco mais forte do que seria o "normal". Todavia, o fundo e alguns pontos do rosto recebem o mesmo tom, com variações, equilibram o todo. Na mesma mão, há alguns pontos de tela crua.

Outra coisa são os contornos. No ombro esquerdo não parece haver preocupação em fazer um contorno rígido, uniforme. As cores do vestido escapam ao traço verde-azulado do contorno. Mesmo na cabeça, no penteado do lado esquerdo, aparecem traços que fogem, sem preocupação.

O rosto, bem oval e sem qualquer expressividade que desse uma dica mínima do que se passava (embora sentisse que muita coisa acontecia ali naquele oval), contém tons rosados mesclados aos esverdeados e ocre.

O vestido, que embora vermelho não-vivo, mais para carmim, tem também em suas dobras tons esverdeados e escurecidos, provavelmente pela mistura dos tons. Há outros pontos de telas crus, sem preenchimentos, mas que às vezes parecem compor brilhos, e em outras, apenas manchas não preenchidas, como no braço esquerdo.

Ela segura algumas flores em suas mãos. Essas flores não recebem um destaque contrastante, embora façam parte de uma relação de cores entre vestido-mão-flor.

Sua composição espacial é solta em fundo neutro esverdeado. Uma pose inclinada, como que sentada em um banquinho, os ombros formando uma leve diagonal paralela ao laço da cintura e, ao mesmo tempo, em conformidade com os braços alongados.

Se observarmos o oval da cabeça primeiro, em seguida pode-se perceber outro oval, conformado pela posição dos ombros e braços, finalizando com as flores. Apesar do escuro das dobras do vestido, o negro não é usado nem mesmo no cabelo.

- *Rochedos em L'Estaque* (1882-1885)



Figura 8 - Rochedos em l'Estaque (1882-1885)

À primeira vista o quadro é dividido em três planos.

No primeiro predomina tons quentes. Ocre alaranjado sobressaem-se graças aos verdes, claros e escuros e azulados, que ajudam a dar a sensação de volume das rochas.

No segundo plano predomina um "aparente cinza" e uma esplêndida confusão de verdes, violetas, ocre, pontos de vermelhos e azuis, para a atmosfera. Se diz "aparente" porque olhando bem de perto, é toda uma gama de cores, com pinceladas precisas, cuja predominância é de um violeta misturado com laranja e ocre, contrastando com os verdes escuros.

O terceiro plano, essencialmente azul-violeta, mostra as montanhas e o golfo de Marselha, sem muita preocupação com a exatidão do contorno. Nesse plano, do lado direito, uma pequena casa quase imperceptível em meio à paisagem. No céu, olhando na esquerda, há uma mancha de verde incrível.

Outro ponto que provocou bastante atenção estava na parte inferior direita do quadro, uma gama inexplicável de tons os mais diversos, cuja diversidade não tirava a harmonia com o restante do quadro, apesar da tensão nítida dessas cores.

As pinceladas são essencialmente diagonais e curtas. São mais diagonais do lado direito do quadro e no segundo plano. Do lado esquerdo e no primeiro plano são mais verticais.

O preto também não aparece cru, embora haja partes bem escuras para contorno.

- *O Grande Pinheiro* (1896)



Figura 9 - O Grande Pinheiro (1896)

Este o mais impressionante.

O pinheiro bem no centro da tela, ou melhor, o início de seu tronco no centro, pois a copa e os galhos se inclinam para a esquerda.

O quadro é impressionante porque se percebe a tensão de partida. Tem tudo para cair em um desequilíbrio total, desconexo, dado a forte propensão do pinheiro e seus galhos para a esquerda, porém Cézanne alcança um equilíbrio, diria veronês, em virtude da profusão de cores e das folhagens. A tensão permanece, o

quadro parece em movimento, sente-se o vento soprando da esquerda sobre as folhagens, um vento razoavelmente forte.

A pergunta que fica é: como o artista conseguiu esse equilíbrio quase desequilíbrio, instável-estável ao mesmo tempo, tendo em vista que quando se olha o quadro em suas partes, o pinheiro com seus galhos e troncos, tudo parece inclinar-se para a esquerda, em uma queda iminente?

Não dá para indicar de início uma única resposta, pois talvez haja um conjunto de fatores.

Há um prolongamento quase ou totalmente desproporcional de uma folhagem. Um tronco pequeno da direita, logo ao lado do tronco maior, inclina-se do lado oposto, além dos galhos do grande pinheiro do lado direito estarem mais entrelaçados, embaralhados.

No primeiro plano, a terra conformando um triângulo subindo na base do quadro, contrasta-se e harmoniza-se com a linha descendente daquele gralho desproporcional alongado.

Talvez esse equilíbrio metaestável atingido seja fruto principalmente do contraste berrante da cor da terra, quente alaranjada, que desvia a atenção da visão para a direita, numa espécie de equilíbrio mágico.

Mas não bastaria colocar essas cores fortes somente de um lado, sob o risco da atenção voltar-se toda para a parte baixa do quadro.

Olhando mais atentamente, percebe-se algo interessante. Aquele pequeno tronco que se eleva no sentido contrário culmina em uma região colorante, com toques de laranja no meio das folhas verdes. Mas, antes dos olhos chegarem até esse ponto, ele resvala na profusão gradiente de cores diretamente relacionadas daquela região contendo amarelos, ocre, verdes, iluminados. Antes ainda, há uma pequena pitada de vermelho quase imperceptível, porém indispensável em meio às partes escuras das folhagens.

Seguindo em direção ao topo, outra pontinha de um vermelho carmim vivo, serve de intermediário para a subida até o topo, à copa do pinheiro, que não por acaso completa-se em um marrom avermelhado, justamente no trecho de 12 cm, ampliado por Cézanne (a tabuleta ao lado da obra explica que Cézanne ampliou o tamanho da tela em 12 cm).

Observa-se em outros pontos, à esquerda, mais manchas laranjas-ocres.

Olhando a terra da esquerda para a direita, enxerga-se uma transição logo após o encontro com o tronco principal, a partir do qual as manifestações de cores intensificam-se e se tornam complicadas de resolver.

Cézanne acrescenta azuis por toda parte, entre as folhagens, dos dois lados, os quais se ligam de imediato ao céu que, por sua vez, não esconde tons verdes, ocres e laranjas, que aparecem no restante do quadro.

Dando alguns passos para trás e voltando a aproximar-me, ficou clara a importância e conexão desses fatores com a terra em triângulo da base e do quanto o ponto vermelho fazia diferença se não estivesse ali, e como ele agigantava-se no todo da composição. A impressão inicial era de que ali estava todo o sentido e que prendera a atenção sem que fosse ainda visto.

Essa pequena experiência ainda crua e singela de Cézanne serviu para um primeiro entendimento do que significava aquilo que estudaria posteriormente com interesse sobre as sensações trabalhadas para além da representação da paisagem, de um rosto, de um rochedo. Mais ainda, percebi que de certa forma aquele ponto vermelho desencadeara tal interesse e que justificava, ou motivava, a pensar junto com Cézanne, além de Simondon e Deleuze, principalmente, a questão da sensação enquanto campo problemático, base para entender sua relação com a informação.



Figura 10 - Paul Cézanne

CÉZANNE... CURSOR-TENDÊNCIA

Escrever sobre Cézanne não é uma tarefa fácil após tudo o que já se disse sobre o pintor de Aix-en-Provence. No entanto, se mesmo na contemporaneidade aparece como uma necessidade trazer o pintor à tona, é porque sua força ainda reverbera, ainda se faz presente de alguma forma.

A primeira frase de Lionello Venturi (VENTURI, 1989) em seu livro, já em 1936, dizia que Cézanne suscitava textos com intenções de gerar polêmica, sempre preocupados em exaltar ou condenar o pintor francês de alguma forma, o que, vale lembrar, corroborava com a ideia contida no julgamento precoce do próprio amigo de infância de Cézanne, Émile Zola, o da incompletude de sua obra, do seu fracasso em realizar o que se propusera fazer em sua arte.

Concomitantemente, há uma preocupação constante em torná-lo um eterno precursor, seja do simbolismo, do néo-impressionismo, do cubismo, etc., mas, como salientava Venturi, unicamente um *precursor*, mesmo que um *grande* precursor, ou seja, nada acontece em Cézanne, "apenas" inicia-se um deslocamento na arte da pintura, que se realizará em movimentos de vanguarda ou em artistas posteriores. Não que exista algum problema em Cézanne influenciar outros artistas, entendendo precursor em um sentido positivo. O equívoco parece ser enquadrá-lo dentro de uma linha evolucionista da história da arte e, de certa forma, reduzi-lo a um iniciador incompleto, a um anunciador ou mesmo a um Messias, para usar o termo de Venturi.

Essa confusão é alinhavada muitas vezes por uma frase do próprio Cézanne: "je suis le primitif d'un nouvel art". Entender esse *primitivo* como algo passado, ultrapassado, inferior, esgotado, um clássico a consultar, anacrônico, tal é a maneira comum de diminuir o sentido da palavra primitivo. Cria-se uma sala em um museu, no do Louvre, por exemplo, à qual se dá o nome de *Salle des Primitifs*. Escolhem-se alguns artistas significativos por cronologia e penduram-se suas obras nas paredes. Certamente o ponto de vista que Cézanne conferia ao primitivo não era este.

Percebe-se pela aparente ambiguidade da seguinte frase confidenciada a Joaquim Gasquet, se comparada à anterior:

Je n'aime pas les primitifs. Je connais mal Giotto. Il faudrait que je le voie. Je n'aime que Rubens, Poussin et les Vénitiens. (...) Je suis trop vieux maintenant pour m'en aller courir l'Italie. Et puis, il me semble qu'il y a tout dans le Louvre (...) Je n'entre jamais dans la petite salle des primitifs (GASQUET, 1926, p. 162).

Mas complementa:

J'ai tort, j'ai peut-être tort, je l'avoue; mais que voulez-vous, quand je suis resté une heure en contemplation devant le *Concert champêtre* ou le *Jupiter et Antiope* du Titien, quand j'ai dans les yeux toute la foule mouvementée des *Noces de Cana*, que voulez-vous que me fassent les maladrances de Cimabue, les naïvetés de l'Angelico et même les perspectives d'Uccello... Il n'y a pas de chair sur ces idées. (...) J'aime les muscles, les beaux tons, le sang. (...) Je suis un sensuel (GASQUET, 1926, p. 163).

Em uma linda passagem que se segue, Cézanne chamará a atenção de Gasquet para a Vitória de Samotrácia, aliás, mais antiga que os pintores da sala dos primitivos, porém esta sim, dirá o pintor,

[...] c'est une idée, c'est tout un peuple, (...) Je n'ai pas besoin de voir la tête pour imaginer le regard, parce que tout le sang qui fouette, circule, chante dans les jambes, les hanches, tout le corps, (...) Il est en mouvement, il est le mouvement de toute la femme, de toute la statue, de toute la Grèce. Quand la tête s'est détachée, allez, le marbre a saigné [...] (GASQUET, 1926, p.163).

O primitivo para Cézanne está longe de uma classificação temporal, enaltecido embora defasado ou inferiorizado por um arcaísmo pejorativo na proposta. Ser primitivo é participar de um movimento que se liga a uma terra enquanto potência, um movimento da sensação em sua complexidade, que possibilite que o mármore sangre. É de uma relação mais íntima com esse movimento, com esse turbilhão, que se trata.

Nesse sentido, mais do que um *precursor*, portanto, pode-se ver Cézanne como um *cursor*, e primitivo por que não? Não se trata de um mero jogo de palavras, mas de funções etimológicas que ressoam ainda na era da informática. Cursor como algo que corre, que dispara em uma aventura em que se assume os riscos, cursor que acompanha um trajeto, que persegue um movimento sobre o qual não se tem controle absoluto, que é maior que ele próprio, que se transforma em um vetor desse movimento, um cursorvetor do processo de criação.

Assim, seria interessante acrescentar um complemento ao problema levantado por Venturi, o de restringir Cézanne a mero precursor. Tudo acontece porque o mais comum, eis um problema, é que os escritos sobre o pintor são apresentados sob uma ótica bibliográfica no sentido linear e psicológico ou, mesmo em análises mais cuidadosas, com o mestre sempre colocado na relação com seu objeto, sempre em um confronto sujeito-objeto, em que o gênio artístico torna-se individualizado.

Cézanne é poucas vezes visto como uma espécie de vetor múltiplo, de múltiplas tendências, vetor-montanha, vetor-maçã, vetor-banhista, vetor-história-da-arte, vetor-poussin, vetor-veronês, vetor-delacroix, tudo junto. Um vetor que promove uma síntese disjuntiva de algo muito maior do que ele seria capaz de suportar. Síntese disjuntiva que não permanece parada, mas aponta para frente, para muitos anos além de seu período. Síntese pela confluência de todos os problemas e clichês que ele sentia necessidade de livrar-se para que o fluxo criativo e intuitivo ainda pudesse ter uma sobrevida. Disjuntiva porque não quer uma resolução final, mas sim a criação de novas perspectivas, outras questões em devir. Não se trata da intencionalidade de um indivíduo, que sabedor de suas habilidades resolve enfrentar heroicamente todo problema da arte. É como que um destino que se lhe apresenta, com todo seu lado trágico incluso.

E não é fácil sair do registro do gênio pintor individualizado e considerá-lo a partir de um composto de forças que o toma, sem cair em misticismos ou psicologismos simplificadores. É porque a intuição, como bem mostra o texto de

Lawrence (1950) e as reflexões de Bergson (1991), é sempre subordinada a um movimento repressivo, recalcado, que deve estar sobre os auspícios da inteligência, da racionalidade, e não o contrário.

O que acontece com artistas do gênero de Cézanne é que essa força intuitiva provém de um substrato mais vital ou, melhor ainda, pré-vital, em que o papel da sensação é primordial, faz parte da composição dessa força. É como se os sentidos ajudassem a captá-la, porém não a esgotá-la, daí a sensação enquanto um campo problemático que se conforma, por esse lado empírico, mas também para além dele, pelo *sentendum*, o ser do sensível, aquilo que fica fustigando o tempo todo, que foge à captura, pois é o criativo em pessoa, ressoa no corpo-cursorvetor e exige sua atenção, exige sua reflexão.

Deleuze lembra bem que não foi Cézanne quem inventou essa via da sensação na pintura, mas foi quem lhe trouxe um estatuto sem precedentes (BERGSON, 1991). E se Cézanne é invocado neste texto é para melhor compreender como tal estatuto funciona quando levado ao limite e quais suas implicações, não só para a pintura.

UM QUADRO NEGRO REPLETO DE EQUAÇÕES.



Figura 11 - M. Ambroise Vollard (1899)

Há uma passagem muito conhecida narrada por Ambroise Vollard em seu livro sobre Paul Cézanne. Após incontáveis sessões, de um trabalho lento e penoso, o *marchand* presta atenção no seguinte:

Dans mon portrait, il y a, sur la main, deux petits points où la toile n'est pas couverte. Je le fis remarquer à Cézanne: "Si ma séance de ce tantôt au Louvre est bonne, me répondit-il, peut-être demain trouverai-je le ton juste pour boucher ces blancs. Comprenez un peu, M. Vollard, si je mettais là quelque chose au hasard, je serais forcé de reprendre tout mon tableau en partant de cet endroit!" Et cette perspective n'était pas sans me faire frémir (VOLLARD, 1914, p. 95).

Mas, ao que tudo indica a sessão no Louvre daquela tarde não foi das melhores. Os pequenos pontos de tela pura continuaram no retrato de Vollard. Todavia, a resposta do artista é reveladora e funciona como síntese introdutória das muitas facetas da vida e obra de Cézanne, pelo menos as que interessam nesse texto.



Dada a perspectiva sugerida de iniciar-se daquele ponto em diante, ou seja, recomeçar todas as sessões, cuja ideia fazia Vollard estremecer, pode-se observar a necessidade de muitos contatos com o motivo, muitos encontros com o retratado, o que valia para os demais temas, das naturezas-mortas à sua montanha preferida, *Sainte Victoire*. Suas visitas ao Louvre eram metódicas, como se sabe, desde sua primeira estada em Paris, inclusive com a agenda sugerida por seu amigo Zola: pela manhã Academia Suíça, à tarde no Louvre ou no ateliê de Villevieille, pintor que conhecera em Aix. Tais visitas serviam-lhe de pesquisa, era quando tomava suas notas e realizava seus esboços a partir dos grandes mestres.

Agora, o mais curioso é a afirmação tranquila de que preencher aqueles pequenos pontos (pixels?) nus ao acaso o forçaria a reiniciar todo o quadro a partir dali. Ora, em primeiro lugar, isso implica que o retrato não se sustentava em alguma

característica do retratado, não era objetivo somente representar uma personagem, dar um relevo psicológico do *marchand* que posava para ele. Tratava-se de um problema de composição, do arranjo das cores e sua sincronia, e que recomençar a partir dali, significava a existência de uma lógica nessa estruturação e distribuição das cores no quadro, uma coerência ao compor as *sensações colorantes*, como dizia. Não era algo aleatório, ao acaso. Mas, o acaso surgia a cada sessão, era inevitável. Na verdade, era o caos que se fazia presente em forma de sensações, as quais, porém, necessitavam de uma espécie de organização, para aproximar-se ao máximo do que Cézanne entendia por realidade.

Pintar para Cézanne era algo problemático, portanto, uma pesquisa em que a sensação é o motivo ou tema principal. E assim foi desde o início de sua maturidade artística:

Quand je te parlerai de vive voix, je te demanderai si ton opinion n'est pas, sur la peinture, comme moyen d'expression de sensation, la même que la mienne (Carta à Émile Zola, 20 de novembro de 1878).

Até o fim da vida:

Je demeure sous le coup de sensations, et, malgré mon âge, vissé à la peinture. (Carta à Émile Bernard, junho de 1904)

Não havia intenção de narrar ou representar a natureza, mas de captar suas intensidades, suas vibrações. Sua proposta é mesmo um processo de decodificação brutal, ou seja, decodificar as representações da natureza propostas até então, e recodificar as intensidades que vibram em uma simples maçã, por exemplo.

Daí a necessidade de muitas sessões, muitos encontros com o mesmo objeto ou paisagem. Isso fazia com que ele tentasse manter viva a sensação durante todo o processo, numa busca incansável do instante em que a sua individuação chocar-se-ia de forma intempestiva com a do motivo que está sendo trabalhado. Este é outro modo de entender suas palavras em uma das cartas endereçadas a Émile Bernard: “Je veux dire que, dans une orange, une pomme, un boule, une tête, il y a un point culminant; et ce point est toujours – malgré le terrible effet: lumière et ombres, sensations colorantes –

le plus rapproché de notre œil” (CÉZANNE, 1978, p. 381). Ou seja, é momento em que a informação visual toma corpo, cria-se algo novo. Mas, não é uma simples situação dentro do esquema forma-matéria. Trata-se de captar a informação do motivo que fará figurar algo de um fundo, com um fundo ainda presente de certa maneira, portanto, na compreensão da *relação* entre a figura e o fundo (vide suas aquarelas), do como essa figura-sensação emerge. Talvez, esse seja também um dos motivos pelos quais Cézanne criticava a falta de solidez no Impressionismo. Para ele era um imperativo da sensação ser atualizada, adquirir consistência, mesmo que fosse preciso anos para isso. A maioria dos biógrafos cita o fato que Cézanne abordava o motivo a cada vez como se fosse a primeira vez que o via.

É como se Cézanne estivesse sempre diante de um quadro negro, como lembram Rivière e Schnerb (1978, p. 90), sobre o qual como um geômetra procura a solução de um problema. É uma tela negra, então, já carregada de equações. Quando tal solução não era satisfatória, quer por esbarrar em uma narração literária ou por aproximar-se de uma imitação de algum mestre, mesmo que nas primeiras pinceladas, abandonava-se o quadro.

A equação mais difícil que se colocava constantemente em seu quadro negro, Cézanne a descrevia da seguinte maneira em uma de suas cartas: “donner l’image de ce que nous voyons, en oubliant tout ce qui apparut avant nous” (CÉZANNE, 1978, p. 394).

SENSAÇÃO COMO PROBLEMA PARA ALÉM DA FENOMENOLOGIA

Todavia, é por frases como essa que frequentemente procura-se uma aproximação entre Cézanne e a fenomenologia de Husserl ou a de Hegel. Mesmo no conhecido ensaio de Merleau-Ponty sobre o pintor que, a bem da verdade, vai além, mas ainda é como se Cézanne com esse “esquecimento” tivesse a *intenção* de atingir a *essência* da visão, deslocando o problema da complexidade da sensação para o sentir, subjugando-o à percepção. Dirá Merleau-Ponty:

A incerteza e a solidão de Cézanne não se explicam, no essencial, por sua constituição nervosa, mas pela intenção de sua obra. A hereditariedade podia ter-lhe dado sensações ricas, emoções fortes, um vago sentimento de angústia ou de mistério que desorganizassem sua vida voluntária e o separassem dos homens; mas esses dons não fazem uma obra senão pelo ato de expressão (...) As dificuldades de Cézanne são as da primeira palavra. Ele acreditou-se impotente porque não era onipotente, porque não era Deus e, no entanto, queria pintar o mundo, convertê-lo inteiramente em espetáculo, fazer *ver* como ele nos *toca*. (...) Um pintor como Cézanne, um artista, um filósofo devem não apenas criar e exprimir uma ideia, mas ainda despertar as experiências que a enraizarão nas outras consciências (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 135, *itálicos no original*).

Ou seja, persiste a necessidade de um sujeito da percepção privilegiado em relação a um objeto para que o fenômeno seja devidamente tratado, ou retratado, e caberá ao pintor esmiuçar os sentidos e trazer o original da visão para *tocar*, ou fazer *ver*, aqueles que contemplarão sua obra.

Um ponto curioso no ensaio de Merleau-Ponty, chamado *A dívida de Cézanne*, é que quando o filósofo se vê diante de uma das questões também para ele fundamental na obra-vida de Cézanne, nomeadamente a *liberdade*, isto é, se o pintor tinha ou não alguma escolha, ele recorre a Freud em sua análise a respeito de Leonardo da Vinci, sobre a relação familiar, buscando ou sugerindo similitudes entre Da Vinci e Cézanne. "Ele [Da Vinci] deixava suas obras inacabadas, assim como seu pai o

abandonara" (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 140). Evidentemente, sabe-se que Cézanne deixava muitas de suas obras inacabadas também, ou até as destruía, que sua relação com o pai fora conflituosa, principalmente no início de sua carreira, e não se pode esquecer o papel da mãe nesse processo todo.

Merleau-Ponty procura entender o enigma de Leonardo que Freud analisara, o famoso abutre que aparece no manto da virgem em *Sant'Ana a Virgem e o Menino* e a confirmação de Da Vinci de que uma das primeiras recordações de sua infância era realmente o abutre. O abutre se faz presente como símbolo do aleitamento, da maternidade. A esse respeito, concordaria Merleau-Ponty:

Portanto, Leonardo passou seus quatro primeiros anos com a mãe, a camponesa abandonada; ele foi uma criança sem pai e ficou conhecendo o mundo apenas em companhia dessa pobre mãe maravilhosa que parecia tê-lo criado milagrosamente. (...) Não seria ousado demais dizer que Leonardo amou uma única mulher, sua mãe, e que esse amor só consentiu ternuras platônicas pelos rapazes que o cercavam (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 139).

Estaria justificado o poder criativo de Leonardo, uma eterna criança cuja liberdade e curiosidade investigativa sem precedentes, fruto da ausência da autoridade paterna permitiu vôos maiores, ou seja, um espírito livre também em função da sua história pessoal, edipiana. Todavia, permanece aí a tentativa de analisar a criação pela falta, a sexualidade aparece como ausência que será a motriz do futuro criativo.

Toda essa inquietude de Merleau-Ponty agora em relação à Cézanne apareceu primeiro assim em seu ensaio:

O sentido que Cézanne dará em seus quadros às coisas e aos rostos propunha-se a ele no mundo mesmo que lhe aparecia, Cézanne apenas liberou esse sentido; as coisas mesmas e os rostos mesmos tais como ele os via é que pediam para ser pintados assim, e Cézanne apenas disse o que eles queriam dizer. Mas, então, onde está a liberdade? (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 137).

Cézanne desconcerta o filósofo, que quer compreendê-lo dentro das matrizes da fenomenologia, certamente de uma maneira mais sofisticada que seus antecessores, mas acaba propondo como resposta final um apelo à psicanálise, à *intuição psicanalítica* freudiana, ainda que salientando suas deficiências de explicação. Este tipo de abordagem traz desconforto até mesmo para alguns artistas. Em uma nota de rodapé do seu livro sobre o pintor irlandês Francis Bacon, Deleuze não deixa escapar que Bacon parecia avesso à essas intuições ou sugestões psicanalíticas para análise de seus quadros. Quando o historiador da arte David Sylvester, em suas entrevistas com Francis Bacon, à respeito da série de pinturas sobre o Papa, sugere a Bacon que então "le pape, c'est le père", Deleuze nota a resposta polida do pintor: "Je ne suis pas tout à fait sûr de comprendre ce que vous dites..." (DELEUZE, 1981, p. 30).

O livro mencionado sobre Francis Bacon é fundamental para a compreensão da complexidade da sensação. Embora o pintor irlandês esteja no título da obra, Cézanne desempenha um papel importante nele também, pelo fio que une os dois pintores: *pintar a sensação* (DELEUZE, 1981).

Francis Bacon: Logique de la Sensation, de 1981, aparece quase que como uma apoteose do capítulo 5 de *Diferença e Repetição*, intitulado *Síntese Assimétrica do Sensível*, este, se é possível dizer assim, mais cézanneano (muito mais pelas ressonâncias possíveis do que por estar explicitado), enquanto *Francis Bacon: Logique de la Sensation* mais baconiano, esse sim explicitamente. No entanto, há um entrelaçamento, um desdobramento entre ambos os textos que é interessante notar e explorar.

Em *Francis Bacon: Logique de la Sensation*, Deleuze reafirmará a sensação como síntese e ressaltará a necessidade de se perguntar de onde vem esse seu caráter sintético "par lequel chaque sensation matérielle a plusieurs niveaux, plusieurs ordres ou domaines. Qu'est-ce que ces niveaux, et qu'est-ce qui fait leur unité sentante et sentie?" (DELEUZE, 1981, p. 29). Ele analisa quatro respostas possíveis sobre a proveniência desse caráter sintético da sensação:

i) ele não estaria no objeto representado, na coisa figurada, o que para Deleuze é evidente, pois a Figura se opõe à figuração (DELEUZE, 1981, p. 29); É porque não se quer mais o mundo da representação, império do "sensacional" que convém destituir;

ii) de maneira complementar, não se deveria confundir os níveis de sensação com uma ambivalência do sentimento. Trata-se de refutar a hipótese psicanalítica de ambivalência, o papa como papai, ou o abutre como o maternal e a falta do pai, no caso de Leonardo;

iii) a terceira hipótese, mais interessante dirá Deleuze, é a motriz, isto é, os níveis de sensação como paradas ou instantâneos de movimento. Como Deleuze está referindo-se mais especificamente à Bacon neste momento, há aí uma relação que se faz com Muybridge, com o futurismo, com o cubismo sintético e Duchamp. Mas, o problema maior estaria em que "le mouvement n'explique pas la sensation, il s'explique au contraire par l'élasticité de la sensation, sa *vis elastica*" (DELEUZE, 1981, p. 29);

iv) "haveria", é a palavra usada por Deleuze, outra hipótese, mais "fenomenológica", ele usa as aspas. Trata-se de remeter os níveis de sensações ao domínio do sensível, aos órgãos dos sentidos. Porém, há de se reconhecer nessa vertente, e Deleuze o faz, que a cada nível, a cada domínio, haveria algo de independente ao representado que seria o "pático" (o não representativo) da sensação. Deleuze, aqui, permite que seja retomada a discussão anterior sobre o texto do Merleau-Ponty, quando diz:

Il appartiendrait donc au peintre *faire voir* une sorte d'unité originelle des sens, et de faire apparaître visuellement une Figure multisensible. Mais cette opération n'est pas possible que si la sensation de tel ou tel domaine (ici la sensation visuelle) est directement en prise **sur une puissance vitale qui déborde tous les domaines et les traverse** (DELEUZE, 1981, p. 31, itálicos no original e negritos nossos).

Novamente o artista *faz ver* por sua experiência pessoal em relacionar-se com um fundo, mas que só é válida quando acessa uma potência vital que transborda

os diversos domínios e os atravessa. O caráter sintético da sensação nesta quarta hipótese analisada por Deleuze estaria em compreender e nominar essa potência vital.

No livro de Maldiney (1973), Deleuze recolhe uma resposta desta hipótese: é o ritmo. Inteligentemente, um elemento musical entra em cena, considerado como superior à visão e a audição, pois trará a ideia de pulsação, de vibração, intimamente ligada à sensação.

Maldiney descreve assim sua tese: "L'art est la vérité du sensible parce que le rythme est la vérité de l'αἰσθησις [= sensation]" (MALDINEY, 1973, p. 153). É uma maneira de sair do racional, do cerebral, de estabelecer uma "lógica dos sentidos" para usar as palavras de Cézanne, como lembrará Deleuze. É o estabelecimento de uma relação Eu-Mundo (*Moi-Monde*) por meio do sentir pático, que procura se afastar da cansada relação sujeito-objeto graças ao papel do ritmo na gênese da forma. Mas, para Deleuze, e pode-se constatar pelo aprofundamento na leitura do livro de Maldiney, ainda esse Eu (*Moi*) é calcado em um corpo vivido, na intencionalidade desse corpo vivido, desse organismo em sua relação com um fundo.

É esse corpo vivido, esse organismo já individuado que precisa ser superado para de fato chegar-se ao vital em toda sua potência:

Ce fond, cette unité rythmique de sens, ne peut être découvert qu'en dépassant l'organisme. L'hypothèse phénoménologique est peut-être insuffisante, parce qu'elle invoque seulement le corps vécu. Mais le corps vécu est encore peu de chose par rapport à une *Puissance plus profonde et presque invivable* (DELEUZE, 1981, p. 33, itálicos nossos).

Portanto, Deleuze refuta todas as hipóteses. Para um leitor habituado à Deleuze, claro que ultrapassar o corpo vivido, remete sempre a um corpo sem órgãos, para além do organismo, um corpo intensivo. O vital nesse caso está, também, na relação Figura-Fundo, mas enquanto agenciamentos, na captação de forças que atravessam o intensivo. Aqui, um eco com o capítulo 5 de *Diferença e Repetição*, no qual se trata em mais detalhes do intensivo em sua relação com a síntese do sensível.

Deleuze vai buscar na pintura de Bacon a manifestação do corpo sem órgãos, aproximando-o do pintor de Artaud. "Pas de bouche, Pas de langue. Pas de dents. Pas de larynx. Pas d'œsophage. Pas de ventre. Pas d'anus", é a pintura de Bacon em pessoa. Pura vibração de um ovo, um estado do corpo. É nesse ponto que a sensação que atravessa o corpo se manifesta mais profundamente, em seu caráter problemático. Trata-se de resolução de equações diferenciais o tempo todo dentro do corpo sem órgãos, para além do organismo. E mesmo quando atinge a carne através do organismo, quando um excesso rompe com a atividade orgânica, a sensação "est portée sur l'onde nerveuse ou l'émotion vitale" (DELEUZE, 1981, p. 33).

É por isso que Deleuze não acredita que em arte o que importa é a reprodução de formas, mas sim a captação de forças. E a força tem um relacionamento íntimo com a sensação. E se há um gênio em Cézanne (e em Bacon também), Deleuze enfatizará que é exatamente este, pintar as forças:

Et n'est-ce pas le génie de Cézanne, avoir subordonné tous les moyens de la peinture à cette tâche: rendre visibles la force de plissement des montagnes, la force de germination de la pomme, la force thermique d'un paysage... etc.? (DELEUZE, 1981, p. 39).

As questões inevitáveis que se apresentam são: de onde vêm essas forças, ou quem são essas forças, como elas operam efetivamente? Em que consiste e como se manifesta essa emoção vital e, mais ainda, quem é essa Potência quase insuportável, referida anteriormente que permite ultrapassar as quatro hipóteses levantadas sobre o caráter sintético da sensação? E, por que não, qual o nível político envolvido em todo esse processo?

Se Deleuze segue na linha de Francis Bacon, fustigando essas questões escabrosas, inicialmente via o papel da histeria em sua pintura, ou na pintura como um todo, aqui optou-se por ainda permanecer mais um tempo em Cézanne. Não por um capricho do gosto, mas porque Cézanne traz experiências outras que parecem fundamentais serem tratadas antes, como por exemplo, a angústia.

SENSAÇÕES CONFUSAS E INDIVIDUAÇÃO

Picasso disse certa vez que o que mais interessava em Cézanne era sua inquietação e em Van Gogh, os tormentos (ZERVOS, 1935). A dúvida, essa inquietação, essa incerteza vivida em solidão, muitas vezes traduzida por angústia, é uma constante nos textos sobre o pintor de Aix-en-Provence. Ele próprio a manifestava diversas vezes, pela sua dificuldade em *realizar* suas sensações, como quem lida com algo superior a si mesmo, insuportável, uma batalha maiúscula. Novamente, a questão de algo que é maior que o organismo, pela violência, que faz tremer, dada a intensidade com que se manifesta. Certa vez, Cézanne desculpa-se com o *marchand* Vollard por deixá-lo esperando: "estava me recuperando do motivo" (VOLLARD, 1914).

O problema é que essa angústia serve muitas vezes para caricaturar Cézanne ou, em caso de criticá-lo, como uma justificativa à sua suposta incompletude. É porque a ideia que se tem de angústia é sempre negativa, repressiva, que funciona pela falta, pela não possibilidade de realização, pelo não comparecimento da alegria e da criação.

Desfazer tal proposição é fundamental para entender não somente Cézanne enquanto artista biografado, mas o porquê dele ter ido tão fundo em relação à sensação como problema, que o faz ainda presente, a ponto do escritor inglês D. H. Lawrence em sua época já considerá-lo, senão a única, certamente a mais interessante figura da arte moderna, não tanto por sua realização, mas por sua terrível luta:

After a fight tooth-and-nail for forty years, he did succeed in knowing an apple, fully; and, not quite fully, a jug or two. That was all he achieved. It seems little, and he died embittered. But it is the first step that counts, and Cezanne's apple is a great deal, more than Plato's Idea. (...) still he gave us a chance (LAWRENCE, 1950, p. 328).

Uma maçã comparada à Ideia de Platão, quase uma heresia para muitos, e que ainda nos deu alguma chance não é uma afirmação casual em um escritor desse porte. Mas, por hora, é preciso ater-se à questão dessa luta de quarenta anos para

entender uma maçã. Aliás, há uma frase premonitória atribuída a Cézanne neste sentido: "avec une pomme, je veux étonner Paris!" (DORAN, 1978, p. 4).

A luta de Cézanne e sua angústia são colocadas como um processo que duraria toda sua vida. Mas há momentos distintos. Há realmente um momento de profunda angústia, de uma sufocante guerra, passível de um fracasso total, mas que encontrará uma resolução satisfatória nele, o que não significa um fim e sim um começo, "still he gave us a chance". Sua briga continuará sim até os últimos dias de vida, mas de maneira diferente.

Portanto, é preciso transformar esse primeiro período de angústia em algo positivo, abrir uma possibilidade para uma angústia positiva como fez Gilbert Simondon, mesmo sabendo ainda no fundo tratar-se de uma angústia, que dói, afeta o corpo, de maneira intensa, porém também motiva-o em alguns casos especiais. Para Simondon a angústia merece um tratamento separado no processo de individuação, trata-se de um caso particular.

Para que se possa fazer essa reversão, essa troca de sinais da angústia, do negativo para o positivo, e perceber a sua importância em Cézanne e no que interessa para a compreensão da sensação como campo problemático, inclusive na atualidade, será feita a seguir uma incursão pelas noções de individuação coletiva, informação e intensidade, pela maneira como elas estão imbricadas umas às outras e concomitantemente à sensação, sem o quê poderia haver dificuldades de captar a dimensão desse caso particular, que é a angústia.

INDIVIDUAÇÃO COLETIVA E ANGÚSTIA

Primeiro, faz-se necessário entender que para Simondon o ser vivente é problemático em sua conformação, pois o processo de individuação deste é constante, ou seja, o devir faz parte ou constitui-se como uma dimensão do ser vivo. Isso porque há uma primeira individuação, física e vital, cujo resultado não é um ser individuado, com uma forma definitiva, pois resta neste uma realidade que Simondon chama de pré-individual. Portanto, o indivíduo não é o ser completo, não há identidade entre ambos, ser e indivíduo. O ser pré-individual é o ser sem fases, enquanto o indivíduo é um ser "fasado" (SIMONDON, 2005, p. 320).

Desse modo, o ser é maior e mais rico que o indivíduo, pois comporta uma carga da realidade pré-individual que permite a continuidade da individuação. Simondon lembra que esta realidade pré-individual poderia sim ser denominada *natureza*, mas com uma ressalva fundamental: desde que compreendida como os pré-socráticos (SIMONDON, 2005, p. 305). É porque já nos pré-socráticos havia a noção de natureza como informação em sua vinculação estrita com a sensação, antes do triunfo do esquema hilemórfico, como será visto mais adiante. Simondon deixará explícito que esta realidade pré-individual é portadora de informação, de problemas a serem resolvidos ao longo da vida somente no plano do coletivo, a continuação do processo de individuação referido anteriormente:

Cette relation entre les individus et à travers les individus [transindividuel] exprime le fait que les individus s'amplifient en réalité plus vaste par l'intermédiaire de quelque chose qui, en eux, est tension problématique, information: cette réalité peut être nommée charge pré-individuelle dans l'individu (SIMONDON, 2005, p. 219).

O diálogo, a relação com o mundo, se dará no plano coletivo como resolução de problemas constituídos a partir dessa carga de realidade pré-individual, o princípio do transindividual, como definia Simondon. Ou seja, o processo relacional acontece entre as diversas realidades pré-individuais contidas nos indivíduos, numa espécie de rede, mas em uma rede que o que importa não são os nós individualizados e

sim o que está *entre* os nós, na relação entre eles, na reticulação ela mesma. Em outras palavras, o ser é polifásico, sofre defasagem em relação a si mesmo a partir de sua realidade pré-individual para poder devir, é informação se desdobrando o tempo todo, por meio de uma individuação coletiva.

E já neste ponto é preciso ficar claro que a informação em Simondon está em oposição à teoria da boa forma e mesmo das acepções contemporâneas a partir da teoria da informação e da cibernética que tomam a informação como reduzida a uma ideia de quantidade ou até qualidade de informação. Se a informação está diretamente ligada ao processo de individuação é porque ela é entendida por Simondon como intensidade.

L'intensité d'information suppose un sujet orienté par un dynamisme vital: l'information est alors ce qui permet au sujet de se situer dans le monde. Tout signal reçu possède en ce sens un coefficient d'intensité possible, grâce auquel nous corrigeons à tout instant notre situation par rapport au monde dans lequel nous sommes. (...) C'est au niveau des différents gradients, lumineux, coloré, sombre, olfactif, thermique, que l'information prend un sens intensif, prédominant (SIMONDON, 2005, p. 242).

Percebe-se desde agora uma relação íntima entre informação e sensação na individuação coletiva, motor do presente texto, e que será retomada em detalhes mais adiante. Por enquanto, nota-se que não resolve nada somente entender as estruturas da boa forma, pois essas só fornecem quadros inacabados, não permitem conhecer as operações do processo e, por outro lado, pensar estritamente em quantidade de sinais traz apenas um terreno sem polaridade, nas palavras de Simondon. Sem polaridade aqui quer dizer sem um sentido, um sentido de atualização compartilhado entre sujeito-mundo. Uma observação importante aqui se refere ao termo sujeito, que em Simondon não é o mesmo que o chamado sujeito do conhecimento identificado a um indivíduo, justamente pela substituição da ideia de forma pela de informação.

E um deslocamento desta monta, da boa forma para a informação como intensidade, implica em uma concepção completamente diferente do que se entende

costumeiramente pela relação indivíduo e sociedade, psíquico e social. É um abandono da forma-indivíduo e da forma-sociedade, para um ser-(in)-formação que se resolve no coletivo que, aliás, também não é uma coleção de indivíduos, bem entendido.

É compreensível, portanto, a irritação de Lawrence com o que fizeram de Cézanne:

And I find myself equally mystified by the cant phrases like Significant Form and Pure Form. They are just mysterious to me as the Cross and the Blood of the Lamb. They are just the magic jargon of invocation, nothing else. (...) Significant Form! Significant Form! - and it will come. It sounds to me like a form of masturbation, an attempt to make the body react to some cerebral formula. (...) We, dear reader, you and I, we were born corpses, and we are corpses. I doubt if there is even one of us who has ever known so much as an apple, a whole apple. All we know is shadows, even of apples. (...) We are not solid. We don't live in the flesh. Our instincts and intuitions are dead (...) And the touch of anything solid hurts us. (...) So that Cézanne's apple hurts. It made people shout with pain. And it was not till his followers had turned him again into an abstraction that he was ever accepted. The critics stepped forth and abstracted his good apple into Significant Form, and henceforth Cézanne was saved. Saved for democracy. Put safely in the tomb again, and the stone rolled back. The resurrection was postponed once more (LAWRENCE, 1950, pp. 326-329).

Era necessária a longa citação para não se perder o sabor das frases de Lawrence. Mas, mais do que isso, para captar as várias nuances, inclusive políticas do texto do escritor que sabia bem a diferença que fazia a habilidade em subordinar a inteligência ao instinto, à intuição, e não o contrário. Por isso seu grande interesse e sua compreensão íntima de Cézanne. Salvar Cézanne pela boa Forma Significante era a maneira mais torpe de esvaziá-lo. Logo ele que nos havia dado uma chance, eis o desconforto do escritor britânico.

Ora, no que Lawrence está trazendo não há nada de místico, uma relação com o pré-individual entendida como algo fora do corpo, um ascético na individuação

coletiva. Ao contrário, a maçã de Cézanne é real, provoca dor na carne, atinge o sistema nervoso com sua intensidade e requer uma habilidade para ser positivada, algo que ele considera difícil, dados os longos anos de atuação da Forma Significante, do cerebral prevalecendo, não só na arte, mas na ciência também, dirá ele em outra parte, e por que não acrescentar aqui nas chamadas humanidades? Quem diria? Resposta: Nietzsche. Ele já havia dito (e Heidegger posteriormente). Estava há tempos dito, bastava ouvir, sentir, captar as forças, usar aquela habilidade. Todavia, é preciso um constante aprendizado da sensação, de como lidar com o intensivo, apreender o que anuncia ou informa o pré-individual, fisgar o que vem da própria relação Figura-Fundo, do processo de figuração, que acaba sempre sufocado pela velha boa forma, só capaz de fazer nascerem cadáveres, para seguir o tom de Lawrence.

Uma síntese, por trás de uma aparente simplicidade, está condensada na seguinte frase de Cézanne ao pai de Joachim Gasquet, o amigo Henri Gasquet:

Quand je descendrai à Aix, j'irai t'embrasser. Pour l'heure, je continue à chercher l'expression de ces sensations confuses que nous apportons en naissant (Carta à Henri Gasquet, a partir de Paris em 3 de junho de 1899 - (CÉZANNE, 1978, p. 339))

São essas *sensações confusas*, que se carrega desde o nascimento, as portadoras de informação, pois afetam de forma intensiva, uma bela e enxuta definição do pré-individual simondoniano! Só aí é possível entender o ser *do* sensível, pois o intensivo é por definição produtor de diferenças, e se as sensações são confusas é porque são disparatadas, estão em tensão, em um ambiente problemático que solicita novas resoluções, impõe novas questões a cada instante, em suma, nada *explicam*, pois *implicam* invenções. É o intensivo da natureza entendida como os pré-socráticos.

Outra frase de Cézanne dirigida ao filho a poucos dias de sua morte:

Enfin, je te dirai que je deviens, comme peintre, plus lucide devant la nature, mais que chez moi, la réalisation de mes sensations est toujours très pénible. Je ne puis arriver à l'intensité qui se développe à mes sens, je n'ai pas cette magnifique richesse de coloration qui anime la nature. Ici,

au bord de la rivière, les motifs se multiplient, le même sujet vu sous un angle différent offre un sujet d'étude du plus puissant intérêt, et si varié que je crois que je pourrais m'occuper pendant des mois sans changer de place en m'inclinant tantôt plus à droit, tantôt plus à gauche (Carta a seu filho, de 8 de setembro de 1906; (CÉZANNE, 1978, p. 405)).

E se há uma insistência sobre a intensidade aqui é por esta sua relação com a invenção, como síntese assimétrica do sensível, para retomar Deleuze e o capítulo "cézanneano" de *Diferença e Repetição*. Além da citação anterior de Cézanne, outra importante afirmação do pintor à Émile Bernard, repetida várias vezes é a de que "la nature, pour nous hommes, est plus en profondeur qu'en surface" (CÉZANNE, 1978, p. 376). Outra aparente simplicidade, mas que custaram anos ao pintor alcançá-la.

Intensidade e profundidade. Grande parte do capítulo V de *Diferença e Repetição* é exatamente sobre as implicações dessas duas séries na produção da síntese do sensível, por consequência na produção de diferença.

Da intensidade Deleuze dirá que é uma tautologia falar em diferença de intensidade, pois ela própria é já uma forma da diferença como razão do sensível:

Toute intensité est différentielle, différence en elle-même. Toute intensité est E-E', où E renvoie lui-même à e-e', et e à ε-ε', etc.: chaque intensité est déjà un couplage (...), et révèle ainsi le contenu proprement qualitatif de la quantité. Nous appelons *disparité*, cet état de la différence infiniment dédoublée, résonnant à l'infini (DELEUZE, 1968, p. 287, *itálicos no original*).

Qualquer semelhança com a frase de Cézanne sobre a intensidade que atinge seus sentidos, e de como inclinando a cabeça para esquerda ou para direita poderia ocupá-lo por meses, não será mera coincidência.

Em relação à profundidade ou *spatium*, uma projeção do profundo, um fundo sem fundo, se é possível dizer assim, Deleuze dirá algo muito interessante:

La profondeur est comme la célèbre ligne géologique du N.-E. S.-O., celle qui vient du cœur des choses, en diagonale, et qui répartit les

volcans, pour réunir une sensibilité qui bouillonne à une pensée qui "tonne en son cratère"(DELEUZE, 1968, p. 296).

Basta lembrar, como fizera Gowing (1992), que depois de 1900 o fluxo das cores da paleta de Cézanne estará cada vez mais propenso, diferentemente de antes, para o extenso e a profundidade da natureza. E se sabe bem tudo o que fez Cézanne em relação à perspectiva clássica em suas deformações. Venturi deixa clara a diferença ao analisar dois quadros, os números 141 e 144 de sua catalogação:

Ce n'est pas de l'espace vide; les reflets de lumière et d'ombre dans l'atmosphère dont tout est imprégné sont des choses situées à leur place, avec le besoin de *réaliser une vision étrangère à toute suggestion d'espace d'origine intellectuelle*. Chose extrêmement rare dans l'art de tous les temps. Il ne s'agit pas d'une perspective faussée; mais ce n'est plus la perspective géométrique; *c'est l'intuition du développement des éléments en profondeur*: une intuition pure de toute prescience (VENTURI, 1989, p. 33, *itálicos nossos*).

Aliás, como se falou em vulcão há pouco: "Regardez cette Sainte-Victoire. Quel élan, quel soif impérieuse du soleil, el quelle mélancolie, le soir, quand toute cette pesanteur retombe... Ces blocs étaient du feu. Il y a du feu encore en eux", teria dito Cézanne ao jovem Gasquet (1926, p. 135).

O pintor viu bem que a profundidade está implicada no extenso de uma intensidade ligada, inclusive, à sensação geológica, ao tropejar da cratera. Deleuze provavelmente concordaria nesse pseudo-diálogo:

Il apparaît aussi que la profondeur et les distances, dans cet état d'implication, sont fondamentalement liées à l'intensité de la sensation: c'est la puissance de dégradation de l'intensité senti qui donne une perception de la profondeur (DELEUZE, 1968, p. 297).

E o filósofo completa com algo surpreendente:

L'intensité est à la fois l'insensible et ce qui ne peut être que senti. (...) La profondeur est à la fois l'imperceptible et ce qui ne peut être que perçu (DELEUZE, 1968, p. 297).

Ora, trata-se de uma estranha aliança esta entre intensidade e profundidade, pois provoca sempre o limite das faculdades, dirá Deleuze. Enquanto a intensidade coloca o limite da sensibilidade, a profundidade indica um limite para a percepção. O problema, um devir-louco a que não se escapa, para usar as palavras do próprio Deleuze, é que o insensível, o que não pode ser sentido empiricamente, é o que só pode ser sentido, num exercício transcendente. Não é à toa que Deleuze usa o termo aparentemente paradoxal de empirismo transcendental.¹⁰ Trata-se do ser *do* sensível de que fala Deleuze, diferente do ser sensível, que trabalha por oposição de qualidades e quantidades sentidas.

C'est l'intensité, la différence dans l'intensité, qui constitue la limite propre de la sensibilité. Aussi a-t-elle le caractère paradoxal de cette limite: elle est l'insensible, ce qui ne peut pas être senti, parce qu'elle est toujours recouverte par une qualité qui l'aliène ou qui la "contrarie", distribuée dans une étendue qui la renverse et qui l'annule. Mais d'une autre manière, elle est ce qui ne peut être que senti, ce qui définit l'exercice transcendant de la sensibilité, puisqu'elle donne à sentir, et par là éveille la mémoire et force la pensée. Saisir l'intensité indépendamment de l'étendue ou avant la qualité dans lesquelles elle se développe, tel est l'objet d'une distorsion des sens (DELEUZE, 1968, p. 305).

Por isso, as sensações que se carrega desde o nascimento e são confusas exigem alguma organização, com certa lógica, mesmo que seja por uma síntese assimétrica, pois se constitui a partir das diferenças e não das semelhanças. É todo o embate da pintura para Cézanne, buscar estabelecer uma lógica das sensações colorantes, a partir da disparação, fugindo do idêntico, do semelhante, do reconhecimento, do clichê. Ele não abdica do pensamento, mas subordina-o ao intensivo, ou prioriza este. É todo um trabalho da afecção que entra em jogo.

Ainda é preciso acrescentar mais um detalhe, o movimento da afirmação da intensidade para Deleuze é de cima para baixo:

¹⁰ Ver a esse respeito o livro de SAUVAGNARGUES (DELEUZE, 1968, p. 182).

Tout est vol de l'aigle, tout est surplomb, suspens et descente. Tout va de haut en bas, et, par ce mouvement affirme le plus bas - synthèse asymétrique. Haut et bas ne sont d'ailleurs que de manières de dire. Il s'agit de la profondeur, et du bas-fond qui lui appartient essentiellement (DELEUZE, 1968, p. 302).

Aparece aqui a águia de Zaratrusta, prenúncio do eterno retorno, puro intensivo. Há aqui outra ressonância direta deste capítulo de *Diferença e Repetição* com o livro sobre Francis Bacon, quando Deleuze discorre como o movimento da sensação é sempre em queda.

É observando os trípticos de Francis Bacon que Deleuze salienta essa característica da sensação, a da queda, diretamente ligada ao intensivo: "la chair descend des os, le corps descend des bras ou des cuisses dressés" (DELEUZE, 1981, p. 54). Trata-se do ritmo aparecendo novamente, mas em outro grau, em outra instância, como diferenciador dos níveis de intensidade, que determinará o caráter ativo ou passivo da força captada. Deleuze dirá que o ativo, estranhamente, é aquilo que está em queda, porém uma queda que não deve ser confundida com simples descida no espaço. Nas palavras do filósofo:

Quelle que soit la sensation, sa réalité intensive est celle d'une descente plus ou moins "grande", et non pas d'une montée. La sensation est inséparable de la chute qui constitue son mouvement le plus intérieur ou son "clinamen". Cette idée de chute n'implique aucun contexte de misère, d'échec ou de souffrance, bien qu'un tel contexte puisse l'illustrer plus facilement (DELEUZE, 1981, p. 54).

Todavia, é preciso fazer uma advertência, a mesma feita em relação à violência, para não desviar-se para o mundo de equivalências do sensacional, outra vez:

Mais de même que la violence d'une sensation ne se confond pas avec la violence d'une scène représentée, la chute de plus en plus profonde dans une sensation ne se confond pas avec une chute représentée dans l'espace, sauf par commodité et par humour. La chute est ce qu'il y a de plus vivant dans la sensation, ce dans quoi la sensation s'éprouve comme vivante. Si bien que la chute intensive peut coïncider avec une descente

spatiale, mais aussi avec une montée. Elle peut coïncider avec une diastole, une dilatation ou une dissipation, mais également avec une contraction ou une systole. Elle peut coïncider avec une diminution, mais également avec une augmentation. Bref, est chute tout ce qui se développe (DELEUZE, 1981, p. 55).

Daí se justifica falar em uma vertigem da sensação, da confusa sensação. Quando se "perde o pé", não se sente mais um apoio sólido, a implicação imediata é o movimento de queda. A falta que faz o chão causa o incômodo e dispara novas questões vitais em direção ou em busca da terra. É quando se configura a síntese assimétrica nos limites da informação.

Poderia-se entender aqui como uma caída para dentro de si, mas longe disso, não se trata de introspecção. Cair em si, ao contrário, é sentir o pré-individual em processo de resolução no coletivo, ou seja, como o outro afeta e é afetado por meio da emoção vital que é compartilhada por fora e por dentro, e nesses termos sim, uma real troca de informação acontece, no momento do apagamento do *si*, o *si* sem chão. Alto e baixo, subida ou queda, como dizia Deleuze, são modos de falar, nada mais. A questão ou a diferença está no *bas-fond* que sempre retorna, que só mesmo com olhos da águia consegue-se ver por nova perspectiva. Por isso custa muito distorcer os sentidos, como fizeram Cézanne, Bacon e outros.

Se há uma relação entre eterno retorno e um Cézanne eterno ela está aí, no que se apreende do encontro com intensivo enquanto criação de mundos outros. É o movimento de queda de um *sentiendum* para um *cogitandum* que preconizava Deleuze em *Diferença e Repetição*, do limite dos sentidos ao limite do pensamento, daquilo que só pode ser sentido àquilo que só pode ser pensado (p. 313), do insensível ao impensável, paradoxalmente.

Se em Bacon pode ser mais direta essa percepção a partir dos trípticos, em Cézanne é preciso se lembrar da sua tão falada vista aérea, da mudança em relação à

perspectiva clássica, do início das deformações que preparava o terreno para o que poderia vir.¹¹ O próprio Cézanne sugeria uma perspectiva atmosférica:

L'atmosphère forme le fond immuable sur l'écran duquel viennent se décomposer toutes les oppositions de couleurs, tous les accidents de lumière. (...) Elle constitue l'enveloppe du tableau en contribuant à sa synthèse et à son harmonie générale. (...) La nature est en profondeur. Entre le peintre et son modèle s'interpose un plan, l'atmosphère. Le corps vus dans l'espace sont tous convexes (DORAN, 1978, p. 16).

A atmosfera funciona aí neste caso como o intensivo, fonte que se desenvolve, desbobra-se entre o pintor e seu motivo e que permite a deformação do corpo, um corpo convexo. Há sempre uma ideia de queda no convexo. O côncavo é que tem propensão à introspecção, por centralização de si, não o convexo. Em um espelho convexo o corpo é refletido por transbordamento, um movimento descendente das forças que aumenta o campo de visão. No convexo o ar, a atmosfera, incorporam-se à imagem, amplia-se na imagem, no côncavo é diminuída, enclausurada. Repete-se a imagem de um mesmo corpo, mas de maneiras diferentes, sob outras perspectivas. Na física é mais o espelho convexo que gera imagens virtuais, em função da relação com seu fundo. Isso sem falar de quando há mais de um corpo refletido na mesma imagem. É toda uma problemática que surge, é toda uma diferença de atualização do intensivo que caracteriza a individuação coletiva.

Deleuze encontra-se com Simondon quando o assunto é individuação, muito embora Deleuze não tenha falado nada sobre a individuação psíquica e coletiva e do transindividual em *Diferença e Repetição*, até porque à época havia sido publicado somente a primeira parte da tese principal de Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, em 1964, enquanto a segunda parte, *L'individuation psychique et collective*, apareceria somente em 1989. Todavia aquela primeira parte, sem dúvida, proporcionou ressonâncias importantes em *Diferença e Repetição*, já que Deleuze estava interessado na

¹¹ Sobre detalhes destas questões na obra de Cézanne há inúmeras referências, todavia sugere-se aqui ver os estudos de Theodore REFF (2009), Erle LORAN (1977, 1989), Liliane BRION-GUERRY (1963), (1950).

linhagem filosófica da diferença, cabia entender como a diferenciação se relacionava com a individuação.

Entre *individuação* e *diferenciação* há uma mudança de natureza que Deleuze crê importante esclarecer para que não se faça a mesma confusão que se vê habitualmente entre virtual e possível. Para Deleuze, *por direito* – é o termo que ele usa – a individuação precede a diferenciação, a individuação é quem provoca a diferenciação. Reduzir a individuação ao limite da problemática da diferenciação pode comprometer todo o conjunto da filosofia da diferença (DELEUZE, 1968).

A diferença de natureza é porque toda diferenciação sugere um campo intenso de individuação prévia, e é nesse campo que se darão as atualizações das relações diferenciais, exatamente por via da intuição. Portanto, é o intensivo que Simondon, e não Deleuze, neste caso, relaciona diretamente à noção de informação, e no qual as sensações confusas atuam, onde se encontra o interesse de um pensamento que procura entender a criação, a invenção. Resta saber a participação do indivíduo então:

L'individu se trouve donc accolé à une moitié pré-individuelle, qui n'est pas l'impersonnel en lui, mais plutôt le réservoir de ses singularités [citação de Simondon, por Deleuze]. Sous tous ces aspects, nous croyons que l'individuation est essentiellement intensive, et le champ pré-individuel, idéal-virtuel, ou fait de rapports différentiels. L'individuation, c'est qui répond à la question *Qui?*, comme l'Idée répondait aux questions *combien? comment?* Qui? c'est toujours une intensité... (DELEUZE, 1968, p. 317).

Quando Deleuze se refere ao campo pré-individual como ideal-virtual e diferencia as perguntas respondidas pela Ideia e pela individuação, ele está evocando o capítulo anterior (IV) de *Diferença e Repetição*, intitulado a *Síntese Ideal da Diferença*. Claro, toda uma discussão do filósofo com o platonismo, mundo sensível *versus* mundo das Ideias, está ali colocada. A Ideia em Deleuze é uma instância problemática, é a diferencial do pensamento. As Ideias são multiplicidades que requerem também uma síntese, disjuntiva. É sempre o operador *E*, uma filosofia do *E* em Deleuze, não do

versus ou do OU. É na relação entre essas sínteses, *Síntese Ideal da Diferença* E *Síntese Assimétrica do Sensível*, que se encontra o processo criativo em sua potência. Enquanto uma responde às questões das circunstâncias (quanto, como, em que caso), a outra, aprofunda-se na questão genealógica por excelência (quem?). A pergunta sobre o *quem* é fundamental por primeiro considerar tudo como forças em conjunto e depois por permitir olhar o fluxo dessas forças, suas tendências, para onde elas apontam.

A criação ou a invenção nunca é, nesse entendimento, um ato de um indivíduo isolado, mesmo que ele esteja isolado no alto de alguma montanha. Mas também não é o impessoal. *Quem* inventa de fato então? É uma pergunta que as atuais discussões sobre propriedade intelectual, por exemplo, deveriam estar mais atentas ou, pelo menos, dar respostas mais sérias a respeito. Deleuze continua:

Les qualités et les étendues, les formes et les matières, les espèces et les parties ne sont pas premières; elles sont emprisonnées dans les individus comme dans des cristaux. Et c'est le monde entier, comme dans une boule de cristal, qui se lit dans la profondeur mouvante des différences individuanes ou différence d'intensité. Toutes les différences sont portées par l'individu, mais elles ne sont pas pour autant individuelles (DELEUZE, 1968, p. 318).

Uma terceira daquelas frases-síntese de Cézanne pode ser invocada neste ponto. Trata-se de uma encantadora passagem do livro de Gasquet, quando o pintor de Aix-en-Provence está a pintar o rosto do pai do escritor:

Vous sentez, vous, que chaque coup de pinceau que je donne c'est un peu de mon sang mêlé à un peu de sang de votre père, dans le soleil, dans la lumière, dans la couleur, et qu'il y a un échange mystérieux qui va de son âme qu'il ignore à mon oeil qui le recrée, et où il se reconnaîtra... si j'étais un peintre, un grand peintre!... Chaque touche doit correspondre, là, sur ma toile, à une respiration du monde, de la clarté, là-bas, sur ses favoris, sur sa joue. Nous devons vivre d'accord, mon modèle, mes couleurs et moi, nuancer ensemble la même minute qui passe (GASQUET, 1926, p. 194).

Está tudo dito aí, de outra maneira. Mas este é já o outro momento, é preciso retornar ao período da angústia para compreender todo o processo e pintar um merecido Cézanne alegre....

A ANGÚSTIA COMO TRAVESSIA

O pressuposto básico já exposto é de que a resolução dos problemas colocados pelo pré-individual, que figuram o devir do ser vivente, dá-se no coletivo. A síntese assimétrica do sensível na atuação do ser *do* sensível é o de engendrar essa individuação coletiva, sempre no limite do sentir e do pensar, em que a intensidade informa de maneira violenta que há uma tensão exigindo uma solução, uma conjunção, um encontro em um instante preciso que dispara para outros lados, E-E', ou "nuancer ensemble la même minute qui passe".

São poucas, mas belas, as páginas que Simondon dedica à questão da angústia no processo de individuação. Todo problema da angústia é que a solução dos problemas, que são no fundo problemas percepto-afectivos, é colocada sobre as costas do sujeito ele mesmo. Simondon dirá que ele sente sobre si sua própria divisão em pré-individual e ser individuado (SIMONDON, 2005). Em palavras mais simples, a angústia é gana em querer resolver tudo em si mesmo sem transitar pelo coletivo. Não confundir com egoísmo ou qualquer sorte de introspecção, como foi salientado. Seria simplificar e despolitizar o problema, como muitos analistas de Cézanne já o fizeram em nome da Forma Significante, como observara Lawrence anteriormente. Simondon reforça que a angústia é um movimento contrário à ideia de se refugiar na individualidade. Ao contrário, é um querer resolver todos os problemas em si para depois passar ao coletivo, portanto, algo ativo e não passivo.

Se a premissa dada é a de que a solução dá-se no coletivo, entende-se porque a angústia pode ser entendida como uma emoção sem ação ou um sentimento sem percepção. Como diz Simondon, está-se no limite do sentir e do pensar, e é todo um mundo de problemas para pouco "espaço" de resolução, um corpo apenas, mas sem o qual nada acontece.

L'angoisse ne peut être identifiée ni à un sentiment ni à une émotion seulement; comme sentiment, l'angoisse indique la possibilité d'un détachement entre la nature associée à l'être individué et cet être

individué... [Le sujet] porte en lui-même son existence, il est lourd de son existence comme s'il devait se porter lui-même (SIMONDON, 2005, p. 255).

A sutileza de Simondon em contrapor-se a toda uma tradição filosófica calcada no indivíduo individuado, no sujeito da representação, na forma indivíduo-sociedade, e que faz uma enorme diferença, não pode passar em branco em frases aparentemente despretenciosas como esta. A existência, que em geral é dada como individual, de um sujeito em relação ao mundo externo, Simondon já a trata como coletiva, um eu-mundo, naturalcultural, que em outros textos inclui mesmo os objetos técnicos, tudo ligado e distribuído, para aliviar o peso.

Por isso, na angústia tem-se uma carga muito pesada, algo maior do que se pode suportar. Sentir todo peso da existência, que de partida já não é só a sua, no lombo não é fácil. Não é por acaso que no primeiro discurso de Zaratrusta, após o preâmbulo, fala-se das três transformações do espírito, primeiro em camelo, depois de camelo em leão, e finalmente, de leão em criança (NIETZSCHE, 2006). Simondon, por sua vez, evocará Homero para deixar clara a dimensão desse peso, trata-se do "fardeau de la terre" (SIMONDON, 2005, p. 255). Sempre a terra... e não é pouca coisa aguentar o fardo da terra. As pernas do camelo tendem a dobrar, é inevitável, mas quando ele é forte, pede mais. Todavia, sempre existe um limite, e o leão, aquele que *quer*, tem que surgir urgentemente, mesmo que na solidão do deserto, para depois virar uma criança.

Sem dúvida, é de metamorfose que se está falando, única saída no caso da angústia. Metaforsear-se não é tarefa corriqueira, automatizada como num *morphing* computacional. Exige aceitar a negação do ser individuado, com todas as suas consequências.

Como diz Simondon:

Si l'épreuve d'angoisse pouvait être supportée et vécue assez, elle conduirait à une nouvelle individuation à l'intérieur de l'être même, à une véritable métamorphose; l'angoisse comporte déjà le pressentiment de

cette nouvelle naissance de l'être individué à partir du chaos qui s'étend (SIMONDON, 2005, p. 256).

E acrescenta:

Mais pour que cette nouvelle naissance soit possible, il faut que la dissolution des anciennes structures et la réduction en potentiel des anciennes fonctions soit complète, ce qui est une acceptation de l'anéantissement de l'être individué (SIMONDON, 2005, p. 256).

É um risco muito grande seguir o caminho contrário à afecção e à sensação no coletivo, é lidar com o fracasso a cada instante. Toda a primeira fase de Cézanne está exposta aí. Cada pincelada um risco. Se a manhã no Louvre fosse satisfatória seria possível preencher os pontos em branco do quadro de M. Vollard, senão nada feito. Com o risco um pouco de prudência é fundamental para suportar a carga antes da metamorfose. Lidar com a possibilidade do fracasso o tempo todo, via aniquilamento do indivíduo, e conseguir destruir todas as antigas estruturas, sem contar com a individuação coletiva, com o transindividual, e ainda sim, ir em direção a uma nova individuação é somente para casos raros mesmo, como alertara Simondon.

Muriel Combes chega a falar em "l'expérimentation d'un invivable", experiência impossível, mas real, "expérience du réel pré-individuel", considerando que a angústia é um modo de resolução solitária e catastrófica, pois destruidora de toda individualidade (COMBES, 1999, pp. 57-58). É porque o próprio Simondon caracteriza a angústia como o inverso da ontogênese, "elle détisse ce qui a été tissé, elle va à rebours dans tous les sens", é provocar uma outra individuação, desconhecida (SIMONDON, 2005, p. 256).

Apesar do risco, da crueldade até, não há nada de necessariamente triste nisso tudo, principalmente em abandonar a individualidade. Uma vez que o peso, que o fardo da terra foi sentido em toda sua violência e fez as pernas balançarem até dobrarem-se, em uma posição que a metamorfose para o leão fosse possível no solitário deserto, pode-se alegrar ao rugir com toda garganta um 'eu quero!', contra o 'tu deves!', este grande dragão, ensinava Zaratrusta.

Conquistar o direito de criar novos valores é a mais terrível apropriação aos olhos de um espírito de carga e respeitoso. Para ele isto é uma verdadeira rapina e próprio de um animal rapace (NIETZSCHE, 2006, p. 38).

O leão não é capaz de criar ainda novos valores, alertava Zaratrusta, mas já a primeira alegria que a força de seu rugido proporciona, desfazer-se do senhor, do 'tu deves', é muito positiva, aponta uma tendência, a da liberdade para a invenção. Desinvestir-se do Tu Deves!, do grande dragão, é saber detectar no fardo da terra as potências da criação, o que tem de informação na intensidade que se está suportando sobre o corpo, e ao mesmo tempo, entender que este Eu quero! já não é mais um Eu individualizado, mas que contém tais potências da terra.

As perguntas das quais não se escapam e que Zaratrusta as colocam são: por que ainda é necessária uma terceira metamorfose? Por que o rugido do leão deve ser substituído pela criança? Ele mesmo responde:

A criança é a inocência, e o esquecimento, um novo começar, um brinquedo, uma roda que gira por si mesma, um primeiro movimento, uma santa afirmação. Sim; para o jogo da criação, meus irmãos, é necessário uma santa afirmação: o espírito quer agora a sua vontade, o que perdeu o mundo quer alcançar o seu mundo (NIETZSCHE, 2006, p. 38).

Há um devir-criança, então, na angústia da criação, por si só um motivo de alegria. O esquecimento, uma das tarefas principais e das mais sublimes da memória, constante nas crianças, permitirá o sim da invenção. Cada palavra do primeiro discurso de Zaratrusta, o das três transformações, vale para o período muitas vezes caracterizado pela palavra angústia em Cézanne, afinal "he still gave us a chance". Mas agora, por intermédio dessa junção extemporânea de Simondon-Zaratrusta, percebe-se que a angústia deixa seu caráter negativo, repressivo, depressivo, passivo, próprio ao grande dragão da individualidade, e reverte-se em positiva, livre, alegre, ativa, pronta para uma nova individuação, pronta para a invenção, para um nascimento. Existe uma criança

que retorna, ao meio-dia ou à meia-noite, tanto faz, que liga tudo com tudo, que põe em funcionamento o desejo sem freios, que diz sim.

Entretanto, cabe ampliar um pouco o *zoom* da lente para observar mais de perto tais considerações. Curiosamente, um dos primeiros textos de referência sobre Cézanne, pois é acompanhado de uma catalogação das obras do pintor frequentemente citada, aquele de Venturi já mencionado, acena com uma das interpretações mais originais e condizentes com a ideia de atribuir certa alegria ou positividade ao processo de angústia vivido por Cézanne, aliás, característica do texto de Venturi pouco comentada e explorada.

Pode-se até criticar o texto de Venturi por certo apego à forma, mas não se podem negar duas posições essenciais que interessam aqui. A primeira é de colocar desde o início a sensação como o grande cerne de Cézanne, não como um lugar comum obrigatório a se passar, mas como a grande força motriz a percorrer sua obra todo tempo, o que não é uma exclusividade de Venturi, é bem verdade. Em segundo lugar, até como consequência da primeira, que a angústia, a inquietação mais profunda de Cézanne pelo não realizar, como dizia, não impedia que a alegria se manifestasse em sua potência em seus quadros. São muitas as passagens em que a palavra alegria é retomada por Venturi. Pintar um Cézanne alegre, mesmo quando a angústia o atravessava insuportavelmente.

Seu texto ajuda, além do mais, a reforçar o perfil de cursor e não de mero precursor, de um cursor-tendência, como sugerido aqui anteriormente, ou como ele resumiria: "la particularité en même temps que la force du caractère de Cézanne, c'est le contraste des tendances" (VENTURI, 1989, p. 20).

Se Cézanne era enquadrado como turrão, um anti-social, introvertido, até grosseiro em muitas ocasiões, que chegava ao ponto de fingir não ver as pessoas que conhecia ao perambular por Paris, comportamentos associados a esta fase primeira, Venturi trata de não se ater a tais interpretações psicologizantes, que transformam a

angústia em negatividade ou em ato de heroísmo e bravura do indivíduo solo, e ignora as desqualificações para afirmar a potência que perpassou o pintor e o torna vivo. Nunca é demais lembrar que quando se diz nesse tom e dessa forma, não significa, de modo algum, desprezar ou desmerecer a qualidade do artista, mas sim deslocá-la para outro ponto de vista. Aliás, por que não pensar as bizarrices de Cézanne como irônicas, feitas com um sorriso maroto no canto dos lábios?

Há inúmeros livros, ensaios e textos sobre o desenvolvimento da arte de Cézanne. Desde os clássicos contemporâneos de Cézanne, como os de Émile Bernard, Joachim Gasquet e de Maurice Denis, reunidos em *Conversations avec Cézanne* (DORAN, 1978), aos que unem biografia e interpretação à John Rewald (1986) e Verdi (VERDI, 1992), passando por análises das obras de períodos específicos, como Gowing (1992) ou Dagen (1995) e os textos reunidos por Rubin (1977), ou ainda os que traçam os detalhes técnicos e comparativos a partir de fotografias tiradas dos motivos originais, na linha de Erle Loran (1963), além de estudos mais recentes que se questionam sobre o que queremos ainda saber sobre a obra de Cézanne, em que pé estão as coisas, como faz Marcelin Pleynet (PLEYNET, 2010).

O que parece não passar ao largo de todos eles, cada qual à sua maneira, seguindo sua especificidade e grau de detalhe, é a relação conflituosa ou a briga de Cézanne com toda, repetindo, *toda* a história da arte (não só cronológica até sua época, mas como em um condensado, pois o futuro já está aí envolvido também), e um momento mais ou menos de concordância em que há um salto, um desvio, uma série diferente que surge nos quadros do pintor em um determinado momento.

O conhecido estudo de Roger Fry (1989), *Cézanne: a study of his development*, é um exemplo claro. Fry irá de Giotto para além de Rembrandt, passando por uma gama enorme de aproximações e distanciamentos de Cézanne em função dos desdobramentos da história da arte. Há sempre aí, não só em Fry, mas na maioria dos citados, a procura por uma conexão produtiva entre procedências e procedimentos, fermentação de procedimentos de superação, de uma enorme procedência que será transformada em procedimentos cézaneeanos típicos. O que fazer depois de Veronese,

Delacroix, Poussin, dos espanhóis, etc., motivava as visitas ao Louvre ao mesmo tempo em que atormentava as entranhas de Cézanne, pois suas sensações confusas insistiam nisso.

Venturi reforçará esta luta insana, porém enfatizando em seu texto o processo pelo qual Cézanne lida, aproveita e desvencilia-se tanto do romantismo quanto do próprio impressionismo, para estabelecer um estilo, este ligado intimamente às sensações. Rebatendo Émile Bernard, que simplificava o paradoxo de Cézanne, ou o que promovia sua impotência, era o querer um estilo e se deixar entreter(?) pelas sensações, Venturi devolverá o seguinte: "Comme si le style n'était pas l'effet théorique des sensations; et comme s'il y avait, en art, un style sans sensation!" (VENTURI, 1989, p. 14).

Será apenas gerar um estilo a questão em jogo? É bem verdade que cada pintor resume à sua maneira a história da pintura, como estampa o título de um dos capítulos de *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, de Deleuze. No entanto, permanecer só no título deste capítulo pode gerar confusões. Deleuze não está a enaltecer o maneirismo de um artista ou de um movimento artístico específico. O que lhe interessa são as forças que são atualizadas ao longo dos tempos nas expressões artísticas e o fluxo dessas forças, especificamente na pintura nesse livro. O capítulo inicia-se com a arte egípcia, anunciando um Francis Bacon egípcio ou o que há de egípcio em Bacon, passando pela arte bizantina, grega, gótica, etc., e termina com a modulação, tão cara ao chamado colorismo em Cézanne e à operação técnica em Simondon. Inclusive, Deleuze no fim do capítulo retoma seu início, numa repetição com a seguinte variação: "On dirait qu'une nouvelle Egypte se dresse, uniquement faite de couleur, par la couleur, une Egypte de l'accident, l'accident devenu lui-même durable" (DELEUZE, 1981, p. 86), referindo-se evidentemente à Bacon e à Cézanne. É o movimento de um substrato mais profundo, portanto, que interessa Deleuze. Não apenas um estilo pessoal a partir de um esforço individual, de um eu privilegiado, mas uma potência que se faz atualizar de diferentes formas, aí sim precisando de um modulador audaz, perspicaz, com o talento da intuição. É do hífen que liga *E-E'* que Deleuze está falando. Acontece qualquer

coisa nesse hífen, certos encontros e agenciamentos, que faz modular, *E'*, inclusive gerando um estilo, por que não?

Mas se foi bem entendido que sentir todo o fardo da terra sobre o dorso, algo bem maior do que se pode suportar e tentar resolver tudo em si mesmo, casos raros em que pode surgir uma nova individuação, claro, somente depois de se aniquilar essas velhas estruturas e a própria individualidade, reduzir tudo isso à aquisição de um estilo somente parece pouco. Venturi também sabia disso. *Somente* é modo de dizer, afinal não é fácil conquistar um estilo, evidentemente. Manet tinha um estilo e resumia a história da pintura à sua maneira, Ingres tinha outro estilo, Gauguin encontrou seu estilo, só para citar alguns. Todavia, o que se passou com Cézanne foi mais radical, as sensações ressoaram em princípio em si mesmo de um modo particular, invasivo, quase catastrófico. Se a angústia como descrito em Simondon trata de resolver um problema que insiste, resta saber como se deu esta resolução, esta mudança de fase no pintor.

Toda uma parte do texto de Venturi serve para mostrar essa mudança de nível, desde as procedências de Cézanne citadas, Delacroix, Courbet (p.17), a pintura com espátula (p.21), depois Manet (p.25), Monet (p.27), o impressionismo todo (p.29), até Bernard (um possível futuro imediato, p.28).

Não se pretende ir caso a caso aqui. Apenas vale salientar que já em um período embrionário, ainda quando Cézanne dividia-se entre a poesia e a pintura, todo um aspecto de romantismo que o incomodaria posteriormente já aparecia em suas correspondências de juventude, muitas em versos, que trocava com o amigo Zola. A carta de 17 de janeiro de 1859 é acompanhada de um desenho "La Mort règne en ces lieux", seguido de um diálogo entre Dante e Virgílio. Na de 20 de junho de 1859, encontra-se na última folha o desenho de um riacho. Uma preocupação em combinar poesia e desenho, um assunto de inspiração poética a ser desenhado, que se configuraria em suas pinturas iniciais com humores diversificados. Meyer Schapiro resumirá assim essa fase romântica:

His earliest works contain many themes of sensuality and violence. They are pictures of murder, rape, orgy, temptation, and stormy nature, *painted with a wild energy and conviction*. It is a tenebrous, melodramatic art; powerful, *even savage*; unconstrained in conception and force of contrast; executed with a heavily loaded brush or with the troweled strokes of the palette knife; *but always harmonious in color and with many striking inventions* in the forms. If Cézanne had died in 1870 before he matured as a painter, we would surely notice these works and be astonished by their freedom. It is the art of a solitary spirit, a refractory being who works naively from impulse, almost a madman (SCHAPIRO, 1952, p. 20, *itálicos nossos*).

Por isso, a *Maison du Pendu* (Venturi, No.133) é sempre considerada como um obra importante e de transição. Há nela resquícios de romantismo, é bem verdade, a começar do próprio título, mas o encontro com os pintores impressionistas, maiormente sob a tutela de Pissaro, já se faz presente. Tonalidades mais claras, uma composição feita ao ar livre, pinceladas mais curtas e justapostas. Não obstante a influência de Pissaro e o contato com o impressionismo há nesse quadro já a originalidade do tratamento geométrico dos telhados em relação ao todo da paisagem, dos galhos secos indicando movimento às montanhas ao fundo. Ou seja, não apenas uma preocupação com as impressões da luz sobre os olhos, mas já um desejo de ir além e de buscar uma solidez que lhe perturbava ao não encontrá-la nos impressionistas. Não renegava os impressionistas, é preciso dizer. Procurava captar o que de melhor havia neles. Sabe-se que Cézanne, além de Pissaro, respeitava muito Renoir e, principalmente Monet. É conhecida sua afirmação que Monet não era mais que um olho, mas *que olho!*, exclamava sempre. Todavia, o problema da solidez o acompanhava, era fundamental para o poder *realizar* em sua concepção.

Provavelmente por isso, o contorno em Cézanne torna-se primordial. Voltando ao quadro do senhor Vollard:

Depois de 115 sessões, Cézanne deixou de lado meu retrato para retornar a Aix. "Não estou insatisfeito com a parte frontal da camisa",

disse-me ao partir. Fez-me deixar no ateliê as roupas com as quais posara, desejando retrabalhar certas partes ao voltar a Paris. "Até então, terei feito alguns progressos. Tente entender, sr. Vollard: *não consigo captar os contornos!*" (VOLLARD, 1914, p. 76, itálicos nossos).

Roger Fry falará mesmo de uma obsessão pelo contorno em Cézanne, diferentemente dos impressionistas, ao analisar uma das naturezas-mortas, a *Compotier*:

For the pure Impressionists this question of the contour was not so insistent. Preoccupied as they were by the continuity of the visual weft, contour had no special meaning for them; it was defined more or less - often vaguely - by the sum of indications of tone. But for Cézanne, with his intellectual vigor, his passion for lucid articulation and solid construction, it became an obsession. We find the traces of this throughout in this still-life. He actually draws the contour with his brush, generally in a bluish grey (...) The contour is continually being lost and then recovered again (FRY, 1989, p. 48).

O contorno escapa e retorna, não pode ser o mesmo de Ingres e tampouco apenas sugerido ou inexistente como nos impressionistas. Toda a discussão entre o linear e o pictórico, entre o gótico e o barroco, feita por Henrich Wölfflin (WÖLFFLIN, 2000, 2005) aparece aí e dá uma mostra da dimensão do que recai sobre os ombros de Cézanne.

Para Wölfflin o estilo linear, de contorno nítido e firme dos corpos, possibilitava uma sensação de segurança no espectador, como se pudesse tocar o quadro. Por outro lado, no pictórico o contorno se dissolve, não é mais ininterrupto, não há mais obrigação de identificar-se à forma objetiva. É a passagem do quadro táctil para o visual, "a mais decisiva mudança de orientação que a história da arte conhece", dirá Wölfflin (2000, p. 29).

Sem dúvida, o impressionismo potencializará esse estilo pictórico a partir de sua doutrina do ar livre, da captação das cores em relação à atmosfera local, ainda que mais restritas ao prisma. Todavia, Wölfflin lembra muito bem que os princípios básicos do impressionismo já estavam lá em Rembrandt. Por isso Roger Fry insiste na afinidade

entre Cézanne e o pintor holandês, "because it was Rembrandt, in his later years, who revealed the full expressive possibilities of matter (...) Under the double impulsion of his analysis of colored surfaces and of his native feeling for large structural unities Cézanne created a new pictorial beauty" (FRY, 1989, p. 42). Em outras palavras, Cézanne seguiu mais a partir de Rembrandt que dos impressionistas nessa questão, aproveitando de cada um o que lhe convinha. E por que não dizer de Rubens também? Afinal, é conhecida a admiração de Cézanne pelo pintor flamenco.

Entretanto, é bom não confundir: se o impressionismo não é um estágio avançado do pictórico, este também não o é em relação ao linear. São operações distintas de relacionar-se com o mundo, com o caos, com a intensidade e a profundidade, com a sensação. O linear traz a figura sólida enquanto o pictórico a aparência alternante. "Agora a sensação vai além do objeto material e penetra nos domínios do imaterial", resume Wölfflin (2000, p. 37). Em outro momento, Wölfflin ao diferenciar o gótico do barroco na arquitetura acrescenta algo que interessava à Cézanne, pois o incomodava sobremaneira ao lidar com suas sensações:

O barroco em nenhuma parte oferece o acabamento, o apaziguamento ou a serenidade do ser, mas a agitação do devir, a tensão da instabilidade. Disso resulta novamente uma impressão de movimento. Surge aqui o motivo da *tensão nas proporções*. O círculo, por exemplo, é uma forma absolutamente em repouso e imutável, o oval é inquieto, parece quer mudar a cada momento (...). O barroco procura por princípio essas proporções "livres" (...) Ele usa o oval, não só nos medalhões e detalhes semelhantes, mas também no plano das salas, átrios, interiores de igrejas (WÖLFFLIN, 2005, p. 77, *itálicos no original*).

Primeiro, após esta citação, vem de pronto à mente o oval do rosto de Madame Cézanne em vestido vermelho do MASP, e seus contornos entrecortados em cinza. Depois, é inevitável evocar a famosa passagem da carta de 15 de abril de 1904, de Cézanne à Émile Bernard, "traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône", uma das primeiras fórmulas do pintor de Aix para lidar com a figuração via sensação, com o devir dessa natureza vista em profundidade, de estabelecer um contorno sólido sem

voltar ao linear. Esta frase do pintor é o álibi preferido para as interpretações que ligam Cézanne diretamente ao cubismo e ao abstracionismo, e mais levianamente em alguns casos, para sacramentar que a *realização* de Cézanne seria somente e finalmente alcançada nesses movimentos. Aliás, um detalhe curioso, quem inseriu o *cu*bo, que não existia originalmente na frase de Cézanne, foi o próprio Émile Bernard (DORAN, 1978, p. 163). Ora, não se nega a influência de Cézanne sobre o cubismo e o abstracionismo, nem mesmo a validade e força destas manifestações, tem Picasso, Braque, Kandinsky, Mondrian, Pollock, entre outros, aí. Mas é provável que tal frase ligue Cézanne muito mais a Bacon do que ao que se passara antes deste. Gowing lembra que “les styles que Cézanne a inspire ne sont sûrement pas la terre promise qu’il entrevoyait. Em 1904, il se résignait à être ‘le primitif de la voie que j’ai découverte’ ...” (GOWING, 1992, p. 10). Resignar-se não seria a melhor palavra neste caso para ligar-se ao primitivo em Cézanne, como visto anteriormente. Todavia, o que importa é salientar que a seta de Cézanne tinha maior amplitude temporal do que se imaginava.

É toda uma sorte de redondos, de cilindros, de polígonos, de paralelepídeos os mais diversos a envolver as figuras de Bacon, como que delimitando um espaço para a Figura, um território. Deleuze define três elementos de base e dois movimentos correlatos em Bacon:

Les trois éléments de base étant donnés, Structure, Figure et Contour, un premier mouvement ("tension") va de la structure à la Figure. La structure en se présente alors comme un aplatissement, mais qui va s'enrouler comme un cylindre autour du contour; le contour se présente alors comme un isolant, rond, ovale, barre ou système de barres; et la Figure est isolée dans le contour, c'est un monde tout à fait clos. Mais voilà qu'un second mouvement, une seconde tension, va de la Figure à la structure matérielle: le contour change, il devient demi-sphère du lavabo ou du parapluie, épaisseur du miroir, agissant comme un déformant (DELEUZE, 1981, p. 25).

Ainda se trata dos três períodos mais conhecidos e comentados em Bacon, onde age o primeiro movimento de tensão, períodos estes definidos por David

Sylvester a partir do reino do *flow* e do indeterminado pictórico do pintor irlandês, e que Deleuze lembraria em seu livro: *i)* confronto da Figura precisa com a grande superfície plana viva e dura; *ii)* a forma *malerish* num fundo tonal de cortinas; *iii)* retorno ao fundo vivo achatado, reinventando localmente os efeitos de *flow* por riscos e escovações (DELEUZE, 1981, p. 24).

Deleuze chegará mesmo a falar da necessidade de Bacon em salvar o contorno. É compreensível: o contorno é último território da Figura. Pode-se entender essa necessidade como a preocupação em não se atirar no caos sem a devida prudência, ou seja, a briga é com o caos, mas é sempre perigoso lidar com ele, provocá-lo negligentemente, é preciso saber retirar dele suas forças, sugar suas entranhas para que o clichê não reapareça sorridente. Afinal, se o contorno é último território da Figura, ele já é também, dirá Deleuze,

le "dépeupleur", ou le "déterritorialisant", puisqu'il force la structure à s'enrouler, coupant la Figure de tout le milieu naturel; il est encore véhicule, puisqu'il guide la petite promenade de la Figure dans le territoire qui lui reste; (...) il agit ensuite comme déformant, quand la Figure passe en lui, par un trou, par une pointe (DELEUZE, 1981, p. 26).

Deleuze está sinalizando para um possível quarto período em Bacon, aquele do segundo movimento, da segunda tensão que vai da Figura para a estrutura material, o que supõe um desaparecimento da Figura, no qual o papel do contorno é central. Basta um mínimo de contato com a obra de Bacon para ver que algo diferente está acontecendo em *Landscape* (Figura 15 - 1978), *Jet of water* (Figura 14 - 1979), *Sand dune* (Figura 13 - 1981 e 1983) ou ainda em *A piece of Waste Land* (Figura 12 - 1982). Onde está o corpo deformado, a vianda, a carne que desce dos ossos, a cabeça com traços animais, a Figura com seu devir animal? Mesmo que não pareça, de certa forma está tudo lá.



Figura 12 - A piece of Waste Land (1982)

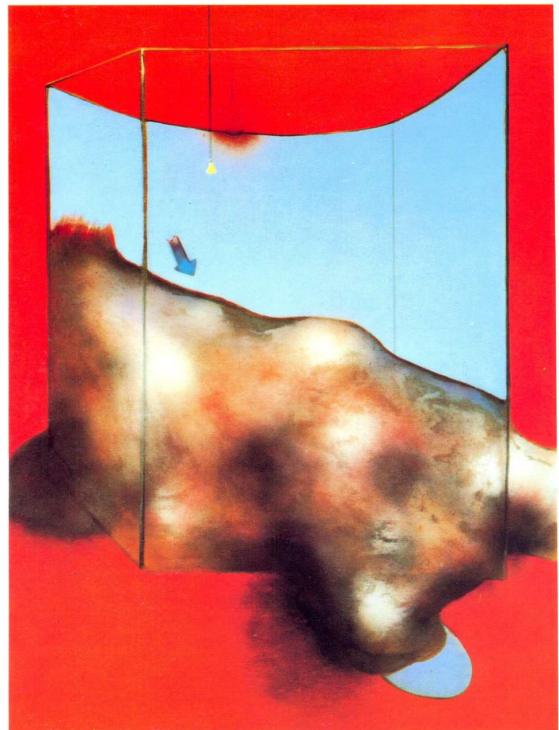


Figura 13 - Sand Dune (1981)



Figura 14 - Jet of Water (1979)



Figura 15 - Landscape (1978)

Sobre *Landscape* Bacon dirá que queria pintar uma paisagem, mas que não parecesse com uma paisagem. "Fui aparando, aparando, até que no fim sobrou apenas uma extensão da relva que coloquei dentro de uma caixa. E foi isso que, no meio do desespero, surgiu depois de muitas tentativas para eliminar a aparência daquilo que se diz que é uma paisagem" (SYLVESTER, 1995, p. 161). Ao que o Sylvester adiciona: "pelo que me toca, essa paisagem, essa relva, está repleta de uma energia animal fantástica". Bacon concorda ou diz que gostaria que houvesse essa energia, embora não tenha certeza se estava lá (p. 161). Porém, em *Jet of water*, Sylvester tenta fazer a mesma analogia, o que não funciona. Para o historiador da arte tratava-se de uma marinha que não era para parecer uma marinha. Bacon explica que atirou a tinta sobre o quadro na intenção de pintar uma onda, mas ela não aparecera. Ao invés disso um mundo de coisas que o agradava surgiu, a onda virou jato de água. Sylvester insiste em outra linha: "a propósito, *vous* vê um conteúdo erótico no jato? Sei que ele pode não ter sido conscientemente desejado..." (p.166), ao que Bacon responde mais do que depressa: "Para mim, é apenas um jato de água". E já é muito, convenhamos.

Deleuze resume melhor o que está acontecendo nesse quarto momento de Bacon, um período nascente, uma espécie de "abstração" que lhe seria própria, de certa forma dispensando a Figura:

La figure s'est dissipée en réalisant la prophétie: tu ne sera plus que sable, herbe, poussière ou goutte d'eau... Le paysage coule pour lui-même hors du polygone de présentation, gardant les éléments défigurés d'un sphinx qui semblait déjà fait de sable. Mais maintenant le sable ne retient plus aucune Figure, pas plus que l'herbe, la terre ou l'eau (DELEUZE, 1981, p. 25).

Eis o segundo movimento em atividade, a Figura desterritorializa-se pelo contorno, sai fora do contorno, do redondo, do cilindro, do paralelepípedo, para reencontrar-se com a terra, quase que como uma abstração. Ou seja, será necessário esperar até esta quarta fase para a concretização desse processo, um reecontro com a terra que pudesse possibilitar formas abstratas, mas agora devidamente condensadas, e em um sentido positivo, já que para Cézanne a abstração sempre aparecia como algo

negativo. Pode-se arriscar aqui a dizer que antes dessa fase final de Bacon não havia elementos desenvolvidos suficientemente para uma abstração de tal magnitude, destruição e deformação da figura, desterritorialização total, que tem também a participação de Turner.

Evidentemente, Cézanne em toda a sua primeira fase de angústia é fundamental, pois apontava desde cedo para as suas próprias banhistas, aliás, o que mais atraía Bacon no pintor francês. Embora, pode-se considerar que já Madame Cézanne em seu vestido vermelho, hoje no MASP, estava esperando por Bacon, com suas duas ovas que se entrelaçam, só aguardando pela deformação. Troca do rosto ovalado pela cabeça-vianda. Devir-animal, devir-vianda de Madame Cézanne.

É compreensível o porquê da obsessão com o contorno, exatamente ou principalmente, despertado naquele momento de convivência impressionista. Cézanne não resolverá tudo pela geometrização das formas. É pela via da sensação e seu desdobramentos pela modulação, pela relação entre as cores, que o pintor fará seus "pequenos progressos". Veronese, Ticiano e Poussin terão participação fundamental nesse processo.

A problemática desse contorno que escapa (e poderia ser outra) exerce uma espécie de função catalisadora para a compreensão do que significa esse cursor-tendência chamado Paul Cézanne, que recebe as forças mais violentas sobre si, forças de uma ação passada, de um mundo-procedência com toda sua carga a atuar permanentemente no presente, exigindo uma organização de alguma forma, procedimentos claros a apontar para um futuro. Não se pode enganar ou diminuir a amplitude da situação. Cézanne estava lidando com tudo isso (passado-presente-futuro), com as três sínteses temporais em seu corpo, recebendo e gerando informações a partir das sensações confusas que carregava desde o nascimento, o pré-individual, justo neste período, querendo resolver tudo sozinho.

Sim, o futuro estava em jogo, e Cézanne sabia bem disso. Apontar para o futuro não quer dizer apenas servir de influência, tornar-se um clássico no sentido de um falso elogio. Tratava-se de um posicionamento, e político em relação à sensação, diga-se de passagem. De certa forma, Bacon em seu quarto período diretamente ligava-se à Cézanne de maneira intensa, e pode-se perceber isso por intermédio de Balzac em *Le Chef-d'œuvre inconnu*.

Chega a cena em que o velho pintor Frenhofer, exhibe o tão anunciado retrato ao grande pintor Porbus e ao novato Poussin, todos personagens de Balzac:

Eh bien! le voilà! leur dit le vieillard dont les cheveux étaient en désordre, dont le visage était enflammé par une exaltation surnaturelle, dont les yeux pétillaient, et qui haletait comme un jeune homme ivre d'amour. - Ah! ah! s'écria-t-il, vous ne vous attendiez pas à tant de perfection! Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau. *Il y a tant de profondeur sur cette toile, l'air y est si vrai, que vous ne pouvez plus le distinguer de l'air qui nous environne.* Où est l'art? perdu, disparu! Voilà les formes mêmes d'une jeune fille. N'ai-je pas bien saisi la couleur, le vif de la ligne qui paraît terminer le corps? *N'est-ce pas le même phénomène que nous présentent les objets qui sont dans l'atmosphère comme les poissons dans l'eau? Admirez comme les contours se détachent du fond?*... (BALZAC, 1979, p. 435, itálicos nossos).

E Balzac continua, a partir da incompreensão dos expectadores do quadro de Frenhofer:

- Apercevez-vous quelque chose? demanda Poussin à Porbus.

- Non. Et vous!

- Rien.

(...) Le vieux lansquenet se joue de nous, dit Poussin en revenant devant le prétendu tableau. Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture.

- Nous nous trompons, voyez, reprit Porbus.

En s'approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme; mais un pied délicieux, un pied vivant! Ils restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction (BALZAC, 1979, p. 436).

E pouco depois:

- Combien de jouissances sur ce morceau de toile! (BALZAC, 1979, p. 437).

Poussin continuaria firme em dizer, para irritação de Frenhofer, que nada havia naquela tela, exceto esse pé feminino. Era um pé apenas, poderia ser *apenas* uma maçã ou, *apenas* um jato d'água. É a conexão extemporânea entre Cézanne e o Bacon da quarta fase, que captara Balzac por outras vias.

Ninguém melhor que Rainer Maria Rilke relatara em uma de suas cartas à esposa, a excitação de Cézanne diante de um visitante que falava desse texto de Balzac:

Pero en medio del almuerzo, cuando ese visitante hablaba de Frenhofer, el pintor creado por Balzac en su *Novelle des Chef d'Oeuvre Inconnu* (de la que alguna vez te hablé) con increíble prévision de futuras transformaciones - aquel que al descubrir que no hay contornos, sino sólo oscilantes transiciones, se aniquila ante una tarea imposible -, al escuchar esto, el viejo se levanta de la mesa a pesar de Madame Brémond a quien sin duda no le agradaban esas irregularidades, y mudo de excitación se señala una y otra vez a sí mismo con el dedo, por más doloroso que ello pueda haber sido (RILKE, 1978, p. 25, itálicos no original)

E acrescenta:

Zola no había comprendido de qué se trataba, pero Balzac había *intuido* que al pintar *puede sobrevenir de pronto algo tan desmesurado contra lo que nadie puede* (RILKE, 1978, p. 25, itálicos nossos).

Maria Rilke refere-se à *l'Œuvre*, publicado em 1855 por Émile Zola (1998), que trazia não um Frenhofer angustiado e em êxtase ao mesmo tempo, mas um Claude

Lantier fracassado e esteriotipado, que Cézanne de pronto percebera referir-se a ele próprio e motivara-o ao distanciamento definitivo em relação ao amigo de infância que tanto quisera bem.

Esse algo desmensurado que sobrevém ao pintar traduz o que se passou com Cézanne nesta fase, em que relutava não só com o romantismo e o impressionismo, mas como um pára-raio que recebia uma forte carga de diferentes sínteses temporais no próprio corpo. Todavia, e Venturi, assim como outros autores bem o mostraram, o impressionismo era um catalisador importante à época, pois trazia a discussão sobre a sensação de maneira forte.

É todo um processo que termina com Cézanne ultrapassando o impressionismo, indo da tormenta à alegria, como saliente Venturi: "Du noir au bleu, de la tentative à l'œuvre parfaite, du tourment à la joie! Tel est le sens que l'impressionnisme a eu pour Cézanne" (VENTURI, 1989, p. 34). Novamente a alegria aparece em meio a um processo terrível, em relação à sensação e ao emprego da cor, como descreve Venturi ao passar por uma sequência de naturezas-mortas:

La recherche du rapport unissant les couleurs locales à l'effet de lumière donne à Cézanne une grande joie; et cette joie resplendit dans ses couleurs, qui deviennent précieuses. Ce ne sont plus des couleurs, ce sont des harmonies complètes de couleurs, contenant toute la sensation de l'artiste (VENTURI, 1989, p. 35).

Resta ainda saber, após aguentar a carga sobre o corpo como um forte camelo, poder gritar um *eu quero* selvagem do leão contrariando o *tu deves!* das antigas estruturas, entender como a alegria da criança se manifestará para o processo da criação, para a possibilidade de uma nova individuação.

E aí vem o ponto fundamental: uma linda passagem de Venturi que ajuda a afirmar que este é o momento da realização do caso raro, advertido por Simondon, em que a angústia pode transformar-se em invenção. Primeiro Venturi parte do quadro *Scène Fantastique* (V 243) e vai para uma série de banhistas (V 269, 273, 274, 276):

Les résidus romantiques subsistant encore dans le No. 243 ont complètement disparu dans quelques scènes de baigneurs de la période impressionniste. La plus parfaite est certainement celle que Cézanne a peinte pour le docteur Gachet (269). La parfaite adaptation des corps à l'effet de lumière et d'ombre, l'unité de style grâce à laquelle les arbres feuillus, les corps et l'eau sont peints de la même façon, le parfait équilibre de la composition tant en surface qu'en profondeur, font de ce tableau un chef-d'oeuvre (VENTURI, 1989, p. 37).

No entanto, Venturi diferenciará este número 269 (*Trois baigneuses* do Dr. Gachet), dos números 273, 274 e 276 (*Les baigneurs au repos*), de uma maneira crucial que elucida a travessia que está acontecendo:

Mais, ici, il y a quelque chose de plus. Les baigneuses du docteur Gachet constituaient une scène naturelle. Et ceci n'est pas une scène naturelle. D'autre part la scène imaginaire no. 243 n'a pas du sujet, mais elle pourrait en avoir un. Les baigneuses du docteur Gachet restent dans les limites de l'idéal impressionniste. *La scène des baigneurs sort de l'impressionnisme.* Est-elle un chef-d'œuvre comme on le croit communément? (...) Je veux dire qu'il me semble que cette scène, extrêmement importante pour l'histoire de l'art de Cézanne, garde un reste d'artifice, est un peu trop accentuée, comme c'est le propre des programmes. *Sa beauté ne consiste pas en elle-même, mais dans ce qu'elle annonce et qui est fondamental pour tout l'art moderne: la fin du sujet, la naissance du motif* (VENTURI, 1989, p. 38, ênfase e itálicos nossos).

Difícil imaginar alegria maior do que essa realização para um artista. Percebe-se que não era pouco o que enfrentava Cézanne, o fardo da terra era realmente muito pesado. Era preciso um processo de destruição primeiro, mais do que de reconstrução, um legado do impressionismo à Cézanne, como o considerava Venturi.



Figura 16 - Scène Fantastique (V243)



Figura 17 - Trois Baigneuses (V269)



Figura 18 - Les Grandes Baigneuses (V719)

Ele dizia pouco antes:

Il était facile de peindre un paysage sans 'sujet'; il était difficile d'imaginer une scène humaine sans sujet. (...) Ce ne sont plus des nus peints au milieu des arbres; chaque figure a sa fonction en tant qu'accent dans une composition spatiale (VENTURI, 1989, p. 37-38).

Tanto é assim que basta recordar de um quadro da famosa série das *Grandes Banhistas* (V 719), onde não só o formato dos corpos se deforma, convexamente, mas até mesmo o rosto da banhista à esquerda, sentada em primeiro plano é simplesmente ignorado, não tem função para a harmonia do todo, numa espécie de fusão com a paisagem, uma cena que não narra mais uma história, um fato religioso, uma passagem literária, que não está mais presa a um assunto, liberou-se, conformou-se a partir de um motivo.

E o que é mais interessante é saber quem forneceu a saída para Cézanne:

L'ampleur d'horizon de la Provence a suggéré à Cézanne d'exprimer la vastité de l'espace non seulement par le paysage, mais par la situation de ses personnages. Il n'y a pas de sujet, pas plus qu'il n'y avait de sujet dans les baigneuses du docteur Gachet (VENTURI, 1989, p. 38).

Já uma frase de Lawrence complementaria perfeitamente essa observação de Venturi:

Cézanne failed in his earlier pictures because he was trying with his mental consciousness to do something which his living Provençal body didn't want to do, or couldn't do (LAWRENCE, 1950, p. 332).

Ora, é preciso levar ao pé da letra as palavras de Venturi e de Lawrence, a própria terra enquanto potência sugeriu a escolha ao pintor, o lapso de liberdade de seu destino, sua saída da angústia mantendo uma relação com a força do motivo; destino, cujo lado trágico, a cobrança inexorável, apareceria nos dias finais de sua existência, a insuficiência de suas forças físicas para continuar a aproveitar dessa alegria, da alegria de se saber poder ir mais longe. Tanto é que em suas obras finais, Cézanne continuava a

inventar, a criar novas perspectivas, a apontar seu cursor para novas tendências, a ser um vetor-tendência, a aproveitar-se de seu devir-criança.

A partir daí, de quando o assunto desaparece e surge o motivo com toda sua força em cena, Cézanne começa a experimentar o transindividual, sua relação mais íntima e feliz com a terra, principalmente com a sua Sainte-Victoire. É o motivo operando na relação com o coletivo.

Voltando à Simondon, portanto, o transindividual é como o inverso da angústia porque é justamente o processo de resolver as questões provenientes do pré-individual não em si mesmo, mas no coletivo. Isso não descarta a solidão, ao contrário, só pode ser experimentado por tal experiência. Há como que dois tipos de existência da solidão para Simondon: uma vivenciada na angústia e outra na prova do transindividual. Muriel Combes, em uma leitura muito fina, ressaltará o que faz a diferença de um caso para o outro, quando Simondon usa a palavra *travessia*:

La traversée de la solitude dont Simondon fait la condition paradoxale de la rencontre du transindividuel, ne peut pas résonner avec l'autre expérience solitaire déjà évoquée, celle de l'angoisse. (...) L'expérience de l'angoisse commence avec l'autoaffection du sujet par sa part préindividuel et s'achève - il vaudrait mieux dire s'in-achève - dans une dissolution catastrophique des structures individuelles: elle se déroule tout entière dans l'élément d'une solitude qui n'est que l'absence de tout autre sujet. L'épreuve du transindividuel, au contraire, *traverse* la solitude comme un milieu dense, peuplé de relations (COMBES, 1999, p. 64, *itálicos no original*).

Impossível deixar de citar aqui um dos mais belos exemplos do cinema contemporâneo a esse respeito, a *Elégie de la Traversée*, do cineasta russo Alexander Sokurov. Atraído por uma luz, um personagem solitário, o próprio Sokurov, atravessa quase que magicamente diversos lugares, passa por pessoas, situações, encontros, uma espécie de viagem que se inicia com imagens da passagem do outono para o inverno na sua Rússia natal, passa pela Finlândia até chegar à Rotterdam, em um museu, o Museu Boijmans Van Beuningen, à noite, “enquanto a pintura ainda está quente”, diz a voz

oculta que narra a travessia. No plano-sequência final, Sokurov, que se questionara muito sobre vida eterna ao passar pela Torre de Babel de Brughel, encontra o quadro de Pieter Saenredam de 1765. A luz da lua ilumina este quadro, passa por ele; vê-se Sokurov em silhueta de costas, em um diálogo com o quadro ou mesmo com o cosmo, como que a fundir-se à luz que o atraía a tão grande distância, quando esta atravessa o quadro.

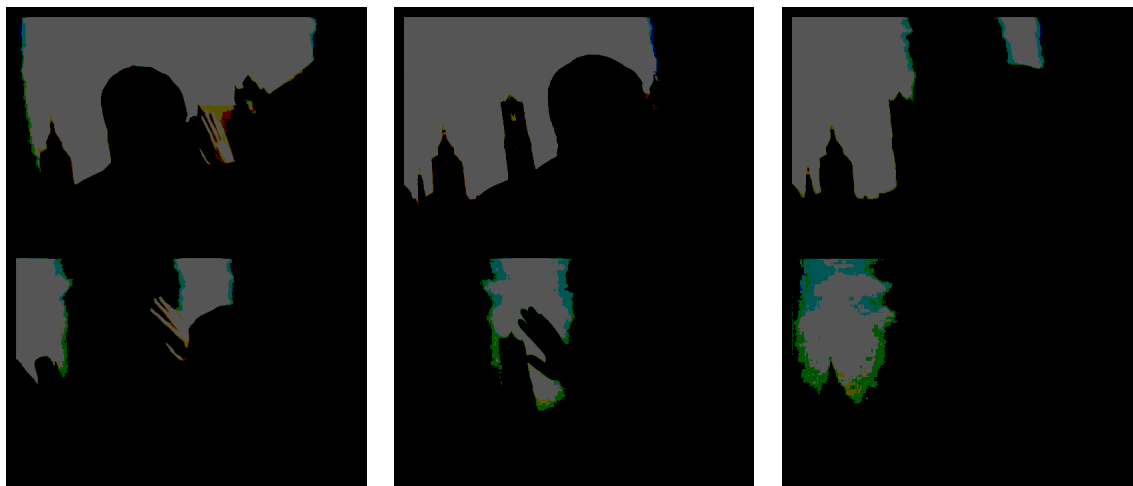


Figura 19 - Trechos do filme *Élégie de la Traversée*, de Alexander Sokourov

Após uma série de andanças, de uma busca não pela racionalidade em primeiro plano, é bom que se diga, pois guiada desde o início pelo barulho do mar e do vento, Sokurov encontra seu destino, um encontro com o eterno. Claro que há ali um jogo entre o religioso da Torre de Babel e o virtual, ou com o transcendente empírico, para usar os termos de Deleuze. Porém, em frente ao quadro de Brughel, Sokurov questiona-se insistentemente:

É obra de quem esta torre, o que é? filosofia ou a vida mesma? Liberdade? Ou o sonho de uma jaula? Quem são eles, os que construíram esta torre? Cristãos ou selvagens? Que importa? Cristãos, selvagens... A Torre de Babel, os botes... [que atracam ao pé da torre no quadro] foi muito inteligente colocá-los juntos... (SOKUROV, 2001).

Os questionamentos na travessia de Sokurov não são inocentes, obviamente. Para Simondon, por exemplo, a travessia é algo que precede todo o religioso ou, melhor ainda, toda religião. Após atravessar a solidão, se descobrirá para

além dela a realidade transindividual, como uma revelação. Eis aí um delicado recado à sociologia:

Cette réalité est indépendante, croyons-nous, de tout contexte religieux, ou plutôt, elle est antérieure à tout contexte religieux et c'est elle qui est la base commune de toutes les forces religieuses, quand elle se traduit en religion. La source de toutes les religions n'est pas, comme certaines pensées sociologiques ont voulu le montrer, la société, mais le transindividuel (SIMONDON, 2005, p. 280).

E por isso mesmo Simondon considerará como melhor exemplo dessa travessia o Zaratrusta de Nietzsche, em contraposição ao Cristo de Pascal. Simondon lembrará a conhecida passagem do preâmbulo em que Zaratrusta vai à montanha para desfrutar da solidão que o permitirá intuir os enigmas do universo e falar diretamente ao Sol sobre a tristeza que lhe caberia não fosse aqueles a quem ele ilumina. Mas é preciso um evento, um encontro excepcional, para que tudo venha à tona, para que aconteça a travessia:

L'exemple du Zarathoustra de Nietzsche est précieux, car il nous montre que l'épreuve elle-même est souvent commandée et amorcée par l'éclair d'un événement exceptionnel qui donne à l'homme conscience de sa destinée et l'amène à sentir la nécessité de l'épreuve; si Zarathoustra n'avait pas ressenti cette fraternité absolue et profonde avec le danseur de corde, il n'aurait pas quitté la ville pour se réfugier dans la caverne au sommet de la montagne (SIMONDON, 2005, p. 280).

Longe de se banir toda relação, é na viagem solitária de Sokurov ou no isolamento de Zaratrusta à montanha após a morte do dançarino da corda abandonado pela multidão, que se dão as mais intensas conexões, que se vai mais fundo, pois como observa Combes (1999), ao provar o transindividual há uma suspensão momentânea das relações interindividuais. Uma emoção vital, é preciso se atentar a isso, conforma-se na situação excepcional e dispara ações fundamentais para a experimentação da realidade transindividual.

E note-se que Muriel Combes diz *suspensão momentânea*. Zaratrusta acorda certa manhã e um menino exhibe-lhe um espelho. Depois de anos de solidão é hora de retornar, ver as quantas andavam seus discípulos e transmitir novos conhecimentos, novos valores. A solidão vista assim serve como deleite e propulsora de criação.

Quanto à Cézanne, para esse processo de solidão Venturi dá até o período, depois de 1877 até 1895, o momento justo após a morte do assunto e do nascimento do motivo, em que a sensação aparece como inexorável em Cézanne, seu maior legado que ressoará por longo tempo. Curioso é que o pintor vai para a montanha, também, ou ela que o atrai, o aspira. Coutagne (1990) recorda que a Sainte-Victoire se impõe à Cézanne definitivamente em 1885-1886, mesma época em que o pintor regulariza sua situação com Hortense (eles não eram casados oficialmente), mas é uma regularização que não significa uma vida familiar ativa, pois o pintor continuará sua relativa solidão. Um isolamento pela montanha como em Zaratrusta para se ligar ao mundo a partir de uma imposição da terra, neste caso, geológica.

São ressonâncias inevitáveis que surgiram no texto entre Cézanne-Zaratrusta, principalmente por meio de Simondon-Deleuze, e que mereceram serem sublinhadas. Um detalhe histórico que nada explica, é bem verdade, mas que não deixa de ser curioso, é que Cézanne era contemporâneo de Nietzsche. Se Nietzsche escrevia para dali duzentos anos, por que não acreditar Cézanne não fazia sua arte para dali duzentos também? Uma provocação apenas(?). Em ambos não é só o que está escrito ou o que está pintado que vale. O movimento da terra que por eles é acompanhado, que reverbera neles, é o que importa, cada qual com sua modulação a apontar como cursores-tendências de longo alcance.

Captar esse movimento é a função maior da sensação, seu problema mais complexo, primeiro e fundamental, e ambos sabiam bem disso. É quando a intuição vem primeira e subordina a inteligência, na relação com o intensivo em profundidade, donde um contorno precisa ser captado para que a figuração aconteça num instante preciso, mesmo que depois seja destruída, borrada ou metamorfoseada, até estrategicamente.

Ainda é preciso entender melhor o que significa essa operação do motivo após sua chegada.



Figura 20 - La Tranchée du chemin de fer



Figura 21 - Sainte-Victoire

SAINTE-VICTOIRE, OU COMO FUNCIONA UM MOTIVO

Eis um famoso diálogo entre Picasso e seu marchand Kahnweiler (COUTAGNE & ELY, 1990):

- *Je viens d'acheter la montagne Sainte-Victoire.*
- *Laquelle? Cézanne l'a peinte plusieurs fois.*
- *L'original.*

Picasso referia-se à compra do Château de Vauvenargues, em 1959, com seus 1500 hectares de montanha. Para Coutagne (1990) é como se, para além de uma anedota jornalística, Picasso quisesse tocar na obra original daquele a quem referenciava como “Monsieur Cézanne”.

Essa montanha nunca mais seria a mesma depois de Cézanne. Impossível desfazer esse acoplamento sainte-victoire-cézanne. Em 1989 há um incêndio de grandes proporções na querida montanha do pintor. Em 1990, sob a curadoria de Denis Coutagne, diretor dos *Musées de France* e do *Musée Granet*, em Aix-en-Provence, e de Bruno Ely, diretor do *Musée des Tapisseries et du Pavillon de Vendôme*, a cidade natal do pintor francês recebe uma exposição chamada exatamente *Sainte-Victoire-Cézanne-1990*, com todos os hifens.

No próprio catálogo acontece algo de certo modo inusitado, graças a Cézanne. Trata-se de um catálogo de uma exposição que não são somente os quadros e as análises sobre eles o mais importante, mas sim uma montanha, um complexo rochoso. É um catálogo que começa com um estudo pré-histórico, outro geológico, outro demográfico, outro religioso, outro histórico, antes de deter-se nos quadros da montanha de Cézanne propriamente ditos. Alguns textos ali contidos ajudam a entender a importância dessa travessia do assunto para o motivo, dessa aventura de Cézanne, e de como o movimento da terra anteriormente citado se apresenta e passa a funcionar.

Bruno Ely, por exemplo, após traçar uma trajetória pictural da Sainte-Victoire, centrando-se mais em pintores locais como Constantin e Granet, chegará à conclusão de que a montanha enquanto tema acaba em Cézanne, que é impossível continuar, apesar das tentativas que aparecem no próprio catálogo e na exposição (COUTAGNE & ELY, 1990). Pode-se mostrar a aparição da montanha como tema e suas representações durante os anos, porém após Cézanne, falar em Sainte-Victoire é falar do próprio Cézanne, de confrontar-se com Cézanne, “Sainte-Victoire devenue mythique entre la Tour Eiffel et Notre-Dame (...)” (p.181), dirá Bruno Ely. É compreensível, pois foi por Cézanne que a descomunal força passou, ele foi atravessado por uma vida. É como se os hífens do título da exposição fossem retirados: *saintevictoirecézanne*.

Em outro texto do mesmo catálogo, Coutagne escrevia sobre a montanha tornada mágica:

Avec Cézanne, la montagne, pour <<figurative>> qu'elle soit encore, devient magique en tant que montagne parce qu'en elle se pose au peintre la question même de la peinture. Le génie de Cézanne est de donner à la montagne regardée comme <<Sainte-Victoire>> d'exprimer la peinture en ce qu'elle atteint, de par la fragmentation de ses touches, une qualité de lumière qui ne peut appartenir qu'à la naissance d'un monde: celui donné par la peinture! Il n'est pas ici d'explication, il n'est qu'une émotion reçue à un degré tel qu'un commentaire ne peut jamais l'expliciter. <<L'œil écoute>>, dit le poète (COUTAGNE & ELY, 1990).

Trata-se da criação de mundos. Criação pela sinergia, pela sinestesia, um olho que escuta, mas escuta quem? Para Cézanne é a natureza, mas não como algo isolado para contemplação, separado dele, mas como um fazendo parte, que o faz modular, que provoca ressonância com suas sensações confusas, e que permite a permutação dos sentidos e possibilita que o olho escute de fato, sem metáfora. E não é só o olho que escuta, mas o corpo todo. Inventar mundos não é tarefa fácil, exceto para crianças. Às vezes é preciso sair do nada, de um vão, de uma vala.

Um quadro de Cézanne muito citado é *La tranchée du chemin de fer*, de 1870 aproximadamente, pois é quando a *Sainte-Victoire* aparece pela primeira vez, mas de maneira bem diferente do que viria a ser. Ao fazer um itinerário da relação entre o pintor e sua montanha, Denis Coutagne também inicia por este quadro. No entanto, Coutagne (1990) observa bem que, de fato, é a primeira aparição da montanha, mas que ao mesmo tempo ela está ausente, pois ainda não é o motivo. Neste caso é a "tranchée" que seria o motivo, ou seja, um motivo que é uma ausência na verdade, uma trincheira, um fosso, uma vala. É suficiente olhar os quadros posteriores, as *Sainte-Victoires* após 1885, para se perceber a diferença.

De certa maneira, quando se pensa no conjunto da obra de Cézanne, três grandes séries se sobressaem: as maçãs nas naturezas-mortas, a *Sainte-Victorie* e as banhistas. Embora séries aparentemente isoladas, elas têm uma correspondência umbilical a se ressaltar aqui.

Quadros como *Le jugement de Pâris* (1860-61), *Une Moderne Olympia* (1873-74), *Les Baigneurs au Repos* (1875-76), para citar apenas alguns, conteriam embrionariamente as séries citadas, com destaque para a *Sainte-Victorie*. É à conclusão que chega Coutagne ao vasculhar esses quadros iniciais de Cézanne:

Les pommes au milieu des draperies s'intégreraient dans ce processus, à mi-chemin des Baigneurs et de Sainte-Victoire: ne les voit-on pas solides et durables, fruits incontestables et impérissables, au milieu d'étoffes dont les plis évoquent si souvent la <<forme>> de notre montagne? (COUTAGNE & ELY, 1990, p. 85).

Há quem vá mais longe, como Raymond Jean, ao ater-se a uma definição dada pelos geólogos sobre a montanha "*un grand pli jurassique se terminant en une muraille verticale*" (JEAN, 1990, p. 230). Raymond Jean diz que é impossível não se prender à palavra *pli* na definição e seus correlatos nos tecidos, na textura, na tecelagem, uma relação próxima entre rocha e tecido muito curiosa. Ele tomará como exemplo dessa perturbação pela dobra (*pli*), pela rocha-tecido, o quadro *Poterie, tasse et fruits*, o qual ele apresentará retro e inverso, uma espécie de relação secreta com a montanha.



Figura 22 - Poterie, tasse et fruits

Seguindo esse caminho, *Une Moderne Olympia* seria até mais abrangente, contendo as maçãs e a própria banhista já em forma de Sainte-Victoire, e ainda mais por ser uma referência direta e como que uma resposta de Cézanne a Manet. Todavia, não se trata de prender-se à forma apenas, em descobrir a silhueta da montanha nos primeiros quadros de Cézanne, como a do abutre em Da Vinci, e procurar o correspondente significante, mais interpretações edípicas, como visto anteriormente.

É na palavra *pli* (dobra) que incomoda Raymond Jean e na seguinte frase de Coutagne que é melhor se ater mais um pouco:

De la sorte il n'y aurait pas de séparation radicale des thèmes, ou du moins la séparation de ces thèmes (pommes, nus, montagne...), s'inscrit dans une intuition primitive où les uns se composent avec les autres. (...) Toute l'entreprise de Cézanne sera ensuite celle de la séparation des thèmes... et de sexes, comme si l'unité primitive restait un mythe dont aucune œuvre ne pourrait plus désormais réaliser la synthèse... (COUTAGNE & ELY, 1990, pp. 83-84).

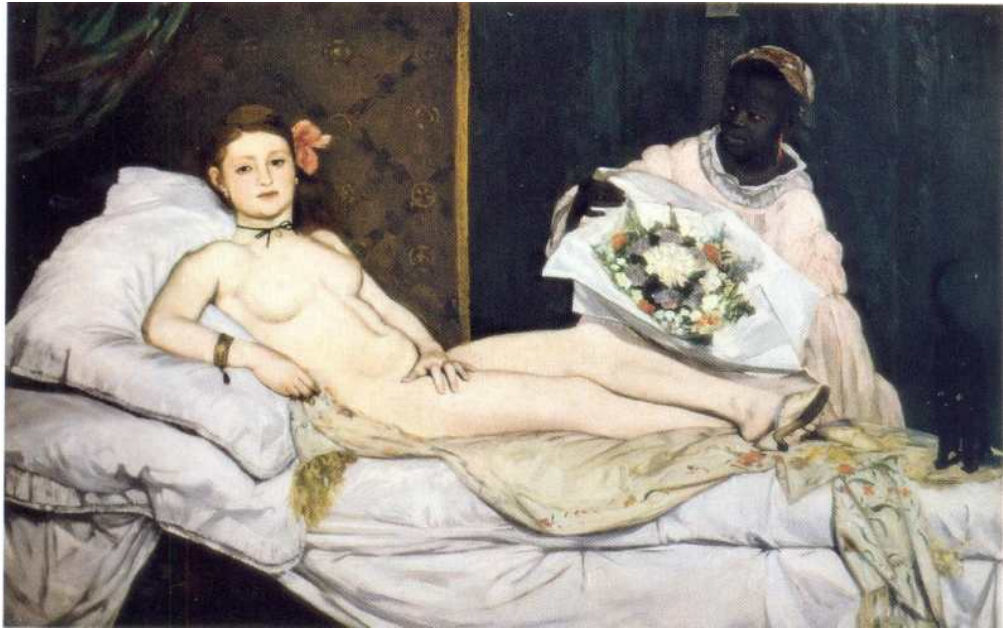


Figura 23 – Édouard Manet: Olympia

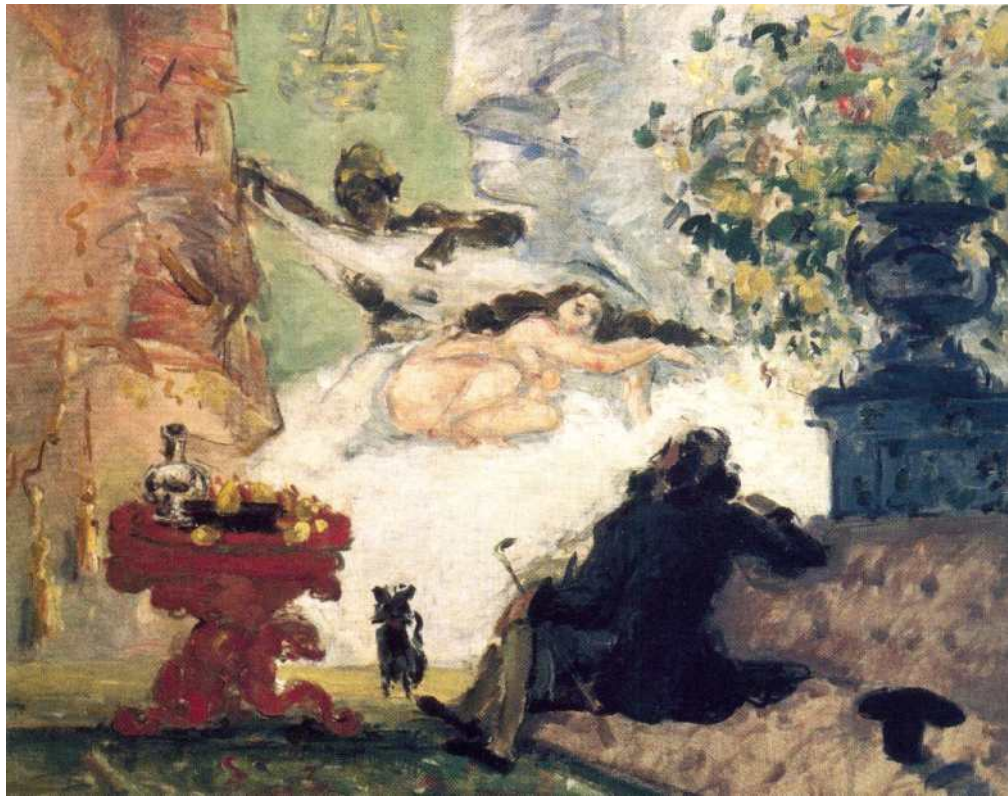


Figura 24 - Paul Cézanne: Une moderne Olympia

O engate da dobra (pli), no plissamento da rocha-tecido, configurando um condensado espaço-tempo, presente-passado-futuro, em uma intuição primitiva é o que chama mais a atenção. Através deste prisma, *Une Moderne Olympia* ganha outras dimensões, pois está tudo ali, ainda mais se considerada a enigmática ou mesmo irônica colocação do próprio Cézanne dentro da obra. Sabe-se da dificuldade de relacionamento, incluindo atos de despolimento de Cézanne em direção ao dândi Manet. Conta-se que Manet, em um bar parisiense frequentado pelos impressionistas, perguntara à Cézanne o que ele enviaria ao Salão de Outono de Paris. Resposta imediata: “un pot de merde”.¹² E, no entanto, certo dia ele trouxera uma fotografia da Olympia de Manet e dissera à Joachim Gasquet:

- Tenez, mettez ça quelque part, devant votre table de travail. Il faut toujours avoir ça sous les yeux... C'est un état nouveau de la peinture. Notre Renaissance date de là... Ce rose et ce blanc nous y mènent par un chemin que notre sensibilité ignorait jusqu'à eux... (COUTAGNE & ELY, 1990, pp. 83-84; GASQUET, 1926).

Não era o escândalo e o *frisson* daquele nu não clássico de Manet provocado no Salão de Paris que estava em jogo e que atraía Cézanne. Ele percebia que naquele quadro, na maneira de colocação daquele rosa e daquele branco sobre a tela, criava-se um mundo, germinava-se uma diferença, uma conjunção da dobra temporal em uma intuição primitiva, fazia-se um motivo *em* Manet. Sua *Moderne Olympia* era seu diálogo com essa ponta contemporânea da história da arte e sua articulação futura do primitivo. Cézanne a olhar o motivo revelando-se diante de seus olhos em suas múltiplas séries. Coutagne, na citação acima, dirá que o trabalho de Cézanne será o de separar os temas inclusos nessa intuição primitiva. No entanto, não é somente uma questão de separação, de uma lógica de compartimentalização que se trata, mas de uma espécie de aprendizado, de sofisticação da percepção para a captação e expressão dessa intuição primitiva, de como se posicionar como vetor nesse processo de invenção.

¹² Cézanne não enviara o pote, de fato. Ficou a cargo de Piero Manzoni, oitenta anos mais tarde, enviá-lo a uma exposição, em sua obra intitulada: “Merda d’artista”.

Fazer motivo era a expressão usada por Cézanne e que nada tinha a ver, portanto, com a beleza do que era representado, com a qualidade em semelhança da representação. Fazer motivo não é representação “bem feita”. Em uma de suas estadias em *L'Estaque* ele escrevera para seu amigo Zola: “Je m’occupe toujours à la peinture. – J’ai ici de beaux points de vue, mais ça ne fait pas tout à fait motif” (CÉZANNE, 1978, p. 264).

Não é tarefa vulgar definir o motivo. Theodore Reff considerava a definição de motivo em Cézanne elaborada por Maurice Denis pouco satisfatória e que, embora no caminho certo, ainda era tímida (REFF, 1977). Para Maurice Denis o motivo era “a delicate symphony of juxtaposed tones... attached to the logical support of a composition, a plane, an architecture” (REFF, 1977). Reff acreditava que esta definição era válida mais para a última década do pintor, não para o todo, assim, preferia o alargamento do conceito dado por Rivière e Schnerb:

Tout motif copié tel qu’il tombe sous la vue du peintre doit devenir, par l’étude, un tout parfaitement équilibré, non par choix, ni l’élimination inspirée par le goût décoratif, mais par la logique de la reproduction, par l’étude du balancement des parties lumineuses et des parties ombrées. C’est ici que la théorie de la sphéricité des objets par rapport à l’œil trouvait sa pleine application, le motif étant considéré comme une portion de nature embrassée par le regard et s’isolant par cela même, faisant un tout de qui est fragment (RIVIÈRE & SCHNERB, 1978, p. 90).

Realmente, esta é uma melhor definição. Conecta a convexidade dos objetos vista anteriormente à possibilidade de uma relação mais íntima com a natureza, fazendo um todo que é fragmento, um movimento de afetar e ser afetado, de dobrar-se e redobrar-se, inventando outras dimensões, para além do gosto decorativo. Para usar uma fala do próprio Cézanne a Gasquet: “il faut les adapter à son motif. Ne pas le plier à soi, mais se courber à lui. Le laisser naître, germer en vous” (GASQUET, 1926, p. 146).

Eis o sentido do *fazer motivo (em)*: ser engendrado por uma terra. Só assim haverá encontro no coletivo, pelo transindividual:

Moi, je vous le disais ce matin, j'ai besoin de connaître la géologie, comment Sainte-Victoire s'enracine, la couleur géologique des terres, tout cela m'émeut, me rend meilleur. (...) Comprenez-moi bien, si ma toile est saturée de cette vague religiosité cosmique, qui m'émeut, moi, qui me rend meilleur, elle ira toucher les autres en un point peut-être qu'ils ignorent de leur sensibilité (...) J'ai vu que l'ombre sur Sainte-Victoire est convexe, renflée (GASQUET, 1926, p. 150).

O que é preciso entender é que o geológico, o sentido da terra, não é somente o território de Aix ou a localização geográfica da montanha, necessariamente, mas é a aglutinação dessa intuição primitiva na Sainte-Victoire, que vai ganhando proporções maiores em sua obra, cosmológicas. Segue-se aqui Deleuze e Guattari quando descreviam o corpo pleno da terra em *L'Anti-Oedipe*:

L'unité primitive, sauvage, du désir et de la production, c'est la terra. (...) Le corps plein de la terre n'est pas sans distinction. Souffrant et dangereux, unique, universel, il se rabat sur la production, sur les agents et les connexions de production. Mais sur lui aussi, tout s'accroche et s'inscrit, tout est attiré, miraculé. Il est l'élément de la synthèse disjonctive et de sa reproduction: force pure de la filiation ou généalogie, Numen. Le corps plein est l'inengendré, mais la filiation est le premier caractère d'inscription marqué sur ce corps. Et nous savons ce qu'est cette filiation intensive, cette disjonction inclusive où tout se divise, mais en soi-même, et où le même être est partout, de tous côtés, à tous niveaux, *à la différence d'intensité près* (DELEUZE & GUATTARI, 1972, pp.164, 181).

É nesse sentido que se pode aventar que a terra se manifesta em diferentes dimensões e maneiras em diversos artistas.

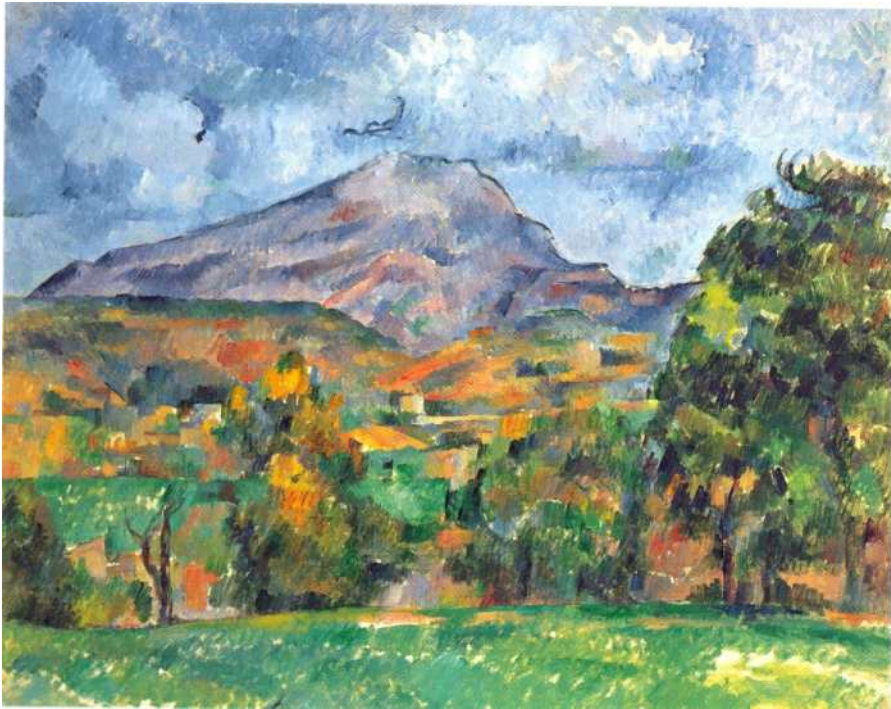


Figura 25 - Sainte-Victoire por Cézanne



Figura 26 - Sainte-Victoire por Renoir

Renoir em uma visita a Aix-en-Provence, por volta de 1888-1889, parte com Cézanne para pintar ambos a Sainte-Victoire sob um mesmo ponto de vista. Mesmo que Renoir tenha trabalhado a montanha com seu estilo característico, apesar da beleza contida ali, podendo-se dizer até que ela é fluida, vibrante e “realista”, quando colocada lado a lado de uma Sainte-Victoire de Cézanne percebe-se a diferença. E ela não está apenas no estilo ou na capacidade representativa, nessa similaridade com o objeto, mas naquilo que salta do quadro, na dimensão e importância da montanha, no modo como ela se coloca no quadro pelas mãos de Cézanne. Todas as questões com o impressionismo, da solidez ao contorno estão ali colocadas. Dirão os curadores da exposição sobre a Sainte-Victoire:

La montagne Sainte-Victoire de Renoir est une vibration ondulante alors que celle de Cézanne est une masse vibrante. Blonde et sensuelle la Sainte-Victoire de Renoir comme une <<incarnation>> témoigne au contraire de l'art de Cézanne comme <<désincarnation>> (COUTAGNE & ELY, 1990, p. 323).

Para além de análises mais formais e técnicas, do tipo de pincelada à composição perspectiva (LORAN, 1963), a terra de Renoir é mais a vida urbana parisiense, na qual sua maestria, sua modulação, se manifesta de forma incontestável. A montanha de Cézanne se impõe enquanto potência, separando-se do decorativo da cena em seus detalhes, como acontece na de Renoir. A força da Sainte-Victoire de Cézanne, que pode estar expressa também na forma, mas a ultrapassa no que concerne à sensação. A montanha torna-se um campo problemático mais vital, mais visceral para Cézanne do que para Renoir que passava uns dias ali em Aix. É Paris e sua efervescência mundana que move Renoir e dá potência e brilho aos seus quadros. É outro tipo de luminosidade. Ou seja, é preciso mais do que uma análise da forma para compreender a sensação, como afetar e ser afetado no processo de composição. Esta é uma maneira outra de entender o encarnar-se e desencarnar-se da citação anterior.

E mesmo em fotografia a montanha não se revela com uma tal energia quanto a contida nos quadros de Cézanne. Erle Loran percorre, assim como outros o

fizeram, os vários lugares por onde passou Cézanne, buscando os mesmos pontos de vista e realizando fotos com a intenção de estudos comparativos e análises mais detalhadas (LORAN, 1963). Não poucas vezes a proporção da montanha é maior em relação à imagem fotográfica, assim como acontecia na comparação com o quadro de Renoir. É um fato curioso, o registro da máquina parece falho se comparado ao do pintor. E Cézanne queria ser justamente uma espécie de máquina registradora. Venturi explica esse fato pela *vontade de possessão plástica* de Cézanne:

Dans la photographie la force des volumes de la montagne est bien moindre. La photographie témoigne à la fois du respect que Cézanne éprouve pour la nature et de la transformation qu'il lui fait subir. Il respecte les <<données>> de la nature; il ne change pas un éperon, pas une faille; mais rapproche tout par volonté de possession plastique; après avoir saisi la nature, il accentue par ici, atténue par là, pour imprimer de l'énergie, pour soulever la matière jusqu'à la rendre esprit (VENTURI, 1989, p. 47).

Essa vontade de possessão que se manifesta em Cézanne coincide com o gesto que descreve Gasquet em seu texto. Ao encontrar Cézanne, que sorria para ele, este ouviria daquele:

- Le soleil brille et l'espoir rit au cœur.
- Vous êtes content, ce matin?
- Je tiens mon motif... (*Il joint les mains*). Un motif, voyez-vous, c'est ça...
- Comment?
- Eh! oui... (*Il refait son geste, écarte ses mains, les dix doigts ouverts, les rapproche lentement, lentement, puis le joint, les serre, les crispe, les fait pénétrer l'une dans l'autre*). Voilà ce qu'il faut atteindre... Si je passe trop haut ou trop bas, tout est flambé (GASQUET, 1926, p. 130, *italicos no original*).

A descrição de Gasquet do movimento de mãos feito por Cézanne não poderia ser melhor. Esticar os dedos, abri-los para ganhar amplitude suficiente para apreender um pouco do caos via sensação, uma pequena sensação que seja, eis como fazer motivo. No entanto, essa vontade em Cézanne não é para enclausurar, para

axiomatizar ou codificar a sensação. O motivo não é próprio para codificação, nem é código dado. Ao contrário, serve como decodificador, como provocador de sínteses disjuntivas, é aquele que faz modular.

Deleuze dirá isso com todas as letras quando iguala o Diagrama, definido a partir de Bacon, ao Motivo (DELEUZE, 1981). Aliás, após essa equiparação, Deleuze traça toda uma discussão sobre codificação, sobre o analógico e o binário, e a relação com a arte abstrata, que é muito pertinente para as artes contemporâneas que lidam com tecnologias informáticas, e que será retomada mais adiante. Por agora, basta apreender o caráter modulador do motivo. A própria Sainte-Victoire, que não por acaso virara sinônimo de motivo em Cézanne, por exemplo, exerce essa função de fazer modular, é quem propõe uma equação no quadro negro do pintor, uma problemática a ser resolvida para além dos clichês, transmite as forças, as sensações que precisam ser atualizadas, via modulação das cores no quadro, por isso, sensações colorantes. É o próprio *ser do sensível* em ação, não o ser sensível, isto é, a montanha enquanto objeto e o pintor enquanto sujeito. É no intervalo, no encontro entre ambos, que agirá sobre o sistema nervoso no momento de colocar as tintas sobre a tela. Quando Venturi dissera que foi a magnitude do horizonte de Aix-en-Provence quem sugeriu a mudança do sujeito para o motivo, não há que se duvidar.

Fazer motivo, portanto, é por em marcha uma modulação, um processo de diferenciação, é gerar um E' na fórmula deleuzeana ($E-E'$). É neste ponto que o domínio expressivo torna-se fundamental. Cézanne sabia perfeitamente disso e por isso mesmo repetia com insistência: “on ne doit pas dire modelé, on devrait dire modulé” (BERNARD, 1978, p. 36)

A origem dessa constatação e do uso desse termo modulação por Cézanne é uma incógnita com múltiplas possibilidades, que vão desde analogias musicais à poesia. Gowing lembra que pode ser um pouco de tudo efetivamente (GOWING, 1992). Cézanne tocava sua clarineta na juventude nos passeios com os amigos Zola e Baille, além de suas cartas iniciais para Zola serem em forma de poemas. Por outro lado, Gowing recorda que ele pintara na juventude sua irmã tocando ao piano a abertura

Tannhäuser, de Wagner. E se houve um compositor que levou a modulação musical ao limite do tonal fora Wagner, há que se reconhecer. A circunferência das tonalidades era explorada por Wagner até não se ter noção mais em que tom iniciara e terminara a obra, uma harmonia sofisticadíssima e de extrema dificuldade. A conexão com os quadros tardios de Cézanne, principalmente da Sainte-Victoire, nesse sentido, é quase que imediata. E esta relação com a música pode ir até mais longe, se se traça um paralelo com o motivo. O motivo em uma peça musical é o seu coração, vem antes do tema, como as quatro notas iniciais da Quinta Sinfonia de Beethoven, para citar um exemplo conhecido, um pequeno trecho que provoca as múltiplas variações do todo da partitura. Por isso uma *pequena* sensação é modo de dizer, pois é um condensado intenso que faz variar sem limites, um finito ilimitado, para usar um termo caro à Deleuze. Mas, para além da descoberta da origem do termo modulação pelo pintor, é interessante também entender como a modulação funciona, como é operada nele. O sentido maior da obra de Cézanne estava nesta articulação: sensação-modulação, na pintura.

O antigo tratamento da natureza por luz e sombra não era seu objetivo principal, perdera a potência expressiva, tornara-se ilusória. Todavia, passar pela cor era inevitável, mas precisava-se ir além. Em uma determinada passagem de seu texto, Gowing ressalta que quando um dos visitantes do pintor se espantava em vê-lo pintar de verde um muro cinza, ele explicava que se desenvolvem os sentidos da cor não somente por seu trabalho, mas também pela razão (GOWING, 1992, p. 23). Ou seja, havia a necessidade de se desenvolver a sensação e o intelectual ao mesmo tempo. É como Gowing definiria a lógica das sensações em Cézanne:

C'est par l'alliance des sensations et de l'intelligence que Cézanne découvrit ce qui, pour lui, était la réalité picturale. "Il n'y a pas de ligne, il n'y a pas de modelé, il n'y a que des contrastes" [phrase du peintre]. Le contraste, la différence entre une couleur et la suivante, constitue l'énoncé pictural essentiel et à la fin des années 1890 Cézanne ne fait rien d'autre. Il ne le pouvait pas, contraint qu'il était par sa propre logique (GOWING, 1992, p. 115).

A modulação das cores encontrada por Cézanne operava-se, então, por diferença e não por aproximação tonal. Mas é bom não confundir com uma espécie de dialética hegeliana das cores. É uma lógica de organização das sensações pela diferença, pelo contraste, daí a dificuldade de equacionar os problemas, afinal harmonizar a diferença exige mais. A equação não se resolve por exclusão ou negação, mas funciona por aglutinação, por esta diferença e mais aquela, por síntese que aponta para outras diferenças na modulação. Voltando à descrição inicial dos quadros do MASP, em especial *O Grande Pinheiro*, percebe-se essa lógica em funcionamento e que o ponto vermelho contrastante no meio do tronco central, quase imperceptível de longe, torna-se realmente crucial para a composição.

Cézanne sempre preferiu a palavra interpretação à representação. É da vida ela mesma interpretada pelas cores que se trata de expressar. O pintor chega a dizê-lo desta maneira à Gasquet: “La couleur est biologique, si je puis dire. La couleur est vivante, rend seule les choses vivantes. (...) De touche en touche ainsi la terre revivrait” (GASQUET, 1926, p. 119). É um confronto com as cores enquanto material de expressão de mundo que estimula a modulação em Cézanne, e não a destreza técnica do *trompe-l'œil*. Certo dia, pintava uma nova aquarela no mesmo gênero das que fizera em Fontainebleau, e relatou ao filho: “elle me paraît plus harmonieuse, le tout est de mettre le plus de rapport possible” (CÉZANNE, 1978, p. 402). É uma pintura das relações, diferenciais.

A partir de uma série de exemplos, Gowing dirá a esse respeito:

Les taches de Cézanne ne représentent ni des matières ni de facettes ni des variations de teintes. En elles-mêmes elles ne représentent rien. Ce sont les rapports entre elles – rapports d’affinité et de contrastes, le progressions de ton à ton dans une gamme des couleurs, et les modulations d’une gamme à l’autre – qui proposent un parallèle à l’appréhension du monde (GOWING, 1992, p. 67).

Paul Klee, em seu célebre ensaio *Sobre a Arte Moderna*, enfatizava o fato da cor, como terceira dimensão da pintura, além da linha e das tonalidades claro-escuro,

ter características específicas: *a) qualidade*, na medida em que um vermelho, mesmo que com a mesma luminosidade e extensão, sempre será diferente de um amarelo; *b) densidade*, pois não há somente um valor cromático em jogo, mas ainda um valor luminoso a ser considerado; *c) medida*, já que ainda possui seus limites e contornos, área e extensão, enfim, tudo o que pode ser medido na cor. Se, para Klee, a primeira dimensão, a linha sozinha, trata unicamente da medida, longa ou curta, angular ou obtusa, tudo mensurável, por sua vez, a segunda dimensão, das tonalidades, lida com o peso do quadro, com a quantidade de tinta clara ou escura, com a energia tonal de um branco concentrado ou difuso, que pode estar em relação a um preto mais ou menos carregado, por exemplo. A cor como terceira dimensão é a que tem a capacidade de englobar as duas anteriores, pela qualidade em primeiro lugar, depois pela densidade que pode proporcionar, e por fim, pela medida já que pode transformar-se em linha (KLEE, 1985). São os materiais da pintura para Klee.

Aí está um meio de entender como pode haver o encontro entre desenho e cor via contorno dentro do processo de modulação, a maestria de Cézanne. Basta lembrar o relato de Émile Bernard:

Il [Cézanne] disait encore: Le dessin et la couleur ne sont point distincts; au fur et à mesure que l'on peint, on dessine, plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise. Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude. Les contrastes et les rapports de tons, voilà le secret du dessin et du modelé (BERNARD, 1978, p. 63).

Por outro lado, Erle Loran alerta para o fato de que não se deve ficar restrito apenas a esta citação de Bernard, pois pode parecer que Cézanne dá pouca importância ao desenho, que este é apenas uma consequência menor no processo. É que neste ponto reaparece a questão do contorno: “when the color runs over the border of a plane, making drawing indistinct, a new line is superimposed. As the color becomes more intense, or more rich and translucent, the contours may need to be altered, from layer to layer” (LORAN, 1963, p. 14). Faz lembrar o quadro da Madame Cézanne em Vermelho citado no início, com seus ovais e contornos alterados, tudo em

harmonia com as cores do fundo e do próprio vestido. Para Loran trata-se de um método único de desenvolvimento da linha e da cor simultaneamente, decididamente uma nova abordagem, que lhe permite dizer que é a mais profunda síntese dos rudimentos plásticos já vista desde Ticiano e outros coloristas venezianos (LORAN, 1963).

É a partir do material, portanto, dos rudimentos plásticos, que a modulação se realiza. É preciso conhecê-los bem, como Cézanne reportara a Bernard, logo em sequência à citação anterior: “Il faut être ouvrier dans son art, savoir de bonne heure sa méthode de réalisation. Etre peintre par les qualités mêmes de la peinture, se servir de matériaux grossiers” (BERNARD, 1978, p. 63). Eis como realizar as sensações em toda sua complexidade. Nem só técnica, tampouco só inspiração. É um deixar-se perturbar pelo o motivo, para que ele o faça modular, operação somente possível com o devido conhecimento dos materiais que tornarão possível a expressão, seguindo assim o credo do criador em Klee: não reproduzir o visível, mas tornar visível (KLEE, 1985).

Mas, não se trata de tornar visível uma forma e sim o trajeto, o itinerário até a forma, o processo de formação, adverte Klee:

Nulle part ni jamais la forme n'est résultat acquis, parachèvement, conclusion. Il faut l'envisager comme genèse, comme mouvement. Son être est le devenir et la forme comme apparence n'est qu'une maligne apparition, un dangereux fantôme. La *forme* est fin, mort. La *formation* est Vie (KLEE, 1985, p. 60, itálicos no original).

Melhor seria dizer (*in*)*formation* e, realmente, como Klee alerta, cuidar para que “on puisse toujours *embrasser* leur étendue du regard comme un organisme individuel” (KLEE, 1985, p. 61, itálico no original).

Venturi dirá o mesmo de maneira bem diversa em uma bela passagem em que compara Chardin e Cézanne, em relação às naturezas-mortas a partir da *Nature Morte*, de 1890-91, (V. 592):

Si Chardin a conscience que ses objets sont humbles, ce qui lui inspire de la compassion, Cézanne sent que ses objets sont beaux, ce qui lui

inspire de la joie. Et, pour exprimer sa joie, les fruits, la nappe et la cruche sont des incidents: ce sont les jaunes, les rouges et les blancs qui chantent la joie; leur chant est plein et solennel parce qu'il atteint la fermeté plastique. Il se passe en effet ceci d'incroyable que la critique n'admet pas encore que l'âme de l'artiste soit contenue dans une pomme peinte, tout simplement parce qu'elle ne connaît pas l'âme d'une pomme naturelle (VENTURI, 1989, p. 56).

O QUE PODE UMA MODULAÇÃO: COMO VISITAR O LOUVRE COM CÉZANNE.

Abra-se um parêntese aqui para uma pequena apresentação glauberiana do cinema de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet:

Jean-Marie Straub é outro caso do cinema atual. Francês, desertou da guerra da Argélia e se exilou em Munique. Casado com a cineasta francesa Danièle Huillet, Straub estourou em 65, no Festival de Pesaro, com um filme de uma hora chamado *Não Reconciliados* [*Nicht Versöhnt oder Es Hilft Nur Gewalt, Wo Gewalt Herrscht*], panfleto e reflexão política sobre o renascimento do nazismo na Alemanha. O tema era forte, mas foi a forma de Straub filmar que fundiu a cuca da crítica. Ele destrói todas as noções de espetáculo, todas as famosas “noções de cinema” que um crítico ou espectador possa ter. Simplesmente coloca os atores parados, de costas ou de perfil, duros, e filma os sons, eis o barato! Para Straub, o cinema é algo físico, concreto. Na sua linguagem simples e desesperadora, isso quer dizer: atores imóveis em diálogos de alto nível literário. Cenas fixas longuíssimas. O movimento é dado pelo ritmo da fala. No cinema de Straub a palavra vira música. E a música vira palavra no filme seguinte – Crônica de Anna Magdalena Bach – biografia estética do compositor. São várias cenas fixas onde, a par de algumas rápidas interferências dialogadas, vemos o tempo todo orquestras executando concertos de Bach. Para Straub, a única forma de filmar a vida de um músico é filmar sua música, “porque a música é a sua palavra” (ROCHA, 2004, p. 223).

Há que se corrigir uma falha de Glauber Rocha nesta exposição, falha que seria tomada como imperdoável pelo próprio Jean-Marie Straub, qual seja, considerar Danièle somente como a esposa de Jean-Marie e discorrer sobre o cinema *do* Straub, e não *dos* Straub. Afinal, Jean-Marie repetia que não teria realizado sequer um filme não fosse Danièle. Falha corrigida, a empolgação de Glauber e seu olhar aguçado para

alguns detalhes fundamentais da filmagem, apesar do “pouco” que vira até então, merecem nota. Palavra, música, ritmo, política, o barato, etc. Era por volta de 1970.¹³

Pode-se alinhar outra apresentação, a de Philippe Lafosse, que organizara uma retrospectiva seguida por debates, com a presença dos cineastas, em Nice. Era início de 2004:

Il faut se donner le temps de recevoir un film des Straubs. Tout est là, tout arrive, tout finit par arriver. Quitte à être dérouté, il faut laisser le film, le temps du film, apporter informations et sensations – après tout, on n’est pas pressé. [...] Chez eux, le film apporte toujours quelque chose, mais ce n’est pas forcément ce à quoi on s’attend. [...] Devant leurs films, il faut donc être patient et se laisser pénétrer par les images et les sons. Il faut se laisser porter par le ton, la musicalité, etc., jusqu’à oublier les sous-titres [...] La position des corps, les gestes, les regards, les cadrages recèlent des éléments qui, un temps, peuvent suffire à être avec le film (LAFOSSE, 2007, p. 52).

E antes de fechar o parêntese, uma auto-apresentação, feita pelo próprio Jean-Marie Straub, ao seu estilo:

Os nossos filmes [dele e da Danièle Huillet] deixam as pessoas completamente livres, por consequência, livres para abandonar a sala; não amarram ninguém com cordas às cadeiras, não fazem o papel de putas respeitadas, não praticam a sedução e não tratam as pessoas como porcos que pagam bilhete mas como cidadãos (BOTELHO, 1998, p. 60).

Fecha-se o parêntese.

- *Straubhuilletcézanne: busca pela cadência, ou uma placa sensível cinematográfica*

Trinta mil quilômetros depois, já no sul da Sicília, vindos de Roma e seguindo uma tática *escargot*, como disseram, em busca de um lugar para rodar seu novo filme à época (1970), *Moisés e Arão*, o casal de cineastas Jean-Marie Straub e

¹³Para acompanhar mais desse interessante encontro Glauber-Straub ver (RUBIN, 1977).

Danièle Huillet sentem um odor extremamente forte, não desagradável, mas realmente muito forte. Eles param para saber do que se tratava. Em um terreno observam uma torrente de laranjas, ali jogadas para impedir a baixa do preço da fruta. Tempos mais tarde, quando leem o primeiro capítulo de *Conversazione in Sicilia*, de Elio Vittorini (2002), no qual um homem não consegue vender suas laranjas, aquela imagem da torrente de frutas apodrecendo e o forte cheiro reaparecem vividamente e um encontro se estabelece com o escritor italiano, a ideia de um filme começava. Tratava-se de *Sicilia!*, um dos mais belos filmes dos cineastas.

E a primeira cena é exatamente um (in)tenso diálogo entre um vendedor de laranjas e Silvestro, personagem principal que retorna para visitar Sicília após quinze anos vivendo em Nova York. Silvestro, de costas a comer algo, procura iniciar um diálogo amigável com o vendedor dizendo que “não há queijos como os nossos...”. O vendedor, ressabiado, sentencia que Silvestro não era siciliano, mas sim americano, pois não se come nunca pela manhã ali, na Sicília, somente na América.



Figura 27 - Fotogramas do filme *Sicilia!*

Pouco a pouco, a laranja torna-se o centro da conversa. Mesmo quando o vendedor levanta-se, a câmera ainda mantém-se no cesto com as frutas por algum tempo. Stella Senra observa bem nessa cena a relação entre política, memória e matéria sensível, fundamental para a assimilação do cinema dos Straub:

É enquanto matéria sensível (seu sabor), e como principal produto da economia siciliana que o tema da laranja dará prosseguimento ao diálogo, iniciando o trabalho da memória. Esse diálogo começa num tom meio desconfiado (você não é siciliano), se torna leve e alegre (come-se com óleo, na salada...) para depois chegar à revolta contra os patrões e o

mercado (a laranja como veneno). Apresentada a um só tempo, como alimento e como mercadoria, isto é, como intensidade sensível e como objeto de confronto - a laranja é um belo exemplo de como os diretores trabalham as duas dimensões da tensão que tanto os interessa. Esta circulação de sentidos no pequeno objeto tanto manifesta a vitalidade e alegria dos personagens (o prazer do paladar, os diferentes modos de comer a laranja) quanto as relações econômicas e sociais que comandam sua produção e comércio - que subjagam os camponeses ao poder dos patrões e às leis do mercado. Num só objeto - que nasce em terra siciliana - são contemplados o encontro, a partilha sensível e as tensões do campo econômico e social. É isso que os diretores não querem deixar esquecer. É esse o trabalho da memória, e é por isso que não há política sem memória (SENRA, 2012, n.p.).

Deleuze costumava dizer que os Straub tinham como mestre o pintor Cézanne. Iniciar uma ligação entre estes artistas, a partir das maçãs de Cézanne e das laranjas de *Sicília!* dos Straub, não é nenhum despropósito levando em consideração que tanto para o pintor de Aix quanto para os cineastas, trata-se sempre de registrar sensações, de registrar intensidades, mesmo quando elas se manifestem ou atravessem uma maçã ou uma laranja. “L’artiste n’est qu’un réceptacle de sensations, [...] l’artiste doit être comme une plaque sensible, un appareil enregistreur simplement” (GASQUET, 1926, p. 131). Estas palavras de Cézanne, refutando a interpretação intencional do artista, também aparecem no filme *Une Visite au Louvre*, dos Straub. Como eles realizaram dois filmes em que Cézanne é o motivo (*Cézanne*, de 1989, e *Une Visite au Louvre*, de 2003), em um debate no dia 19 de março de 2004, depois da exibição do filme *Une visite au Louvre*, alguém do público pergunta se Cézanne é para eles uma obsessão. A resposta:

C’est n’est pas une obsession. Il y a Cézanne et Giotto. [...] Cézanne et Giotto sont deux peintres qui ont laissé des traces en nous parce qu’on les connaît un peu mieux: on les a vus et revus. [...] Cézanne – qui est d’origine italienne – est le plus grand peintre français. Il nous intéresse, parce qu’il y a là-dedans de la matière, beaucoup de choses... **En plus,**

c'est le plus grand cadreur de l'histoire du cinéma. [...] Qu'est-ce que vous voulez me faire dire? (LAFOSSE, 2007, p. 167, ênfase nossa).

Detalhe a se observar antes de continuar: Jean-Marie Straub não se confundiu ao dizer história do cinema ao invés de história da pintura, ou qualquer outra coisa.

Ainda, não satisfeito e provocado, a pessoa do público retoma a frase de Cézanne, em que o artista não deveria interpretar, mas ser uma placa sensível, e questiona se, talvez, eles [os Straub] não se reconheciam nos propósitos de Cézanne, ao que Jean-Marie Straub responderá de sua maneira peculiar:

Il y a pire que ça: il parle de la haine de l'imaginaire et c'est beaucoup plus important. De nos jours, au cinéma, au théâtre, partout, les artistes ont toujours l'impression qu'il faut qu'ils soient imaginatifs alors qu'il n'y a rien de plus limité que l'imagination humaine. L'imagination humaine est bornée! Bornée! Un tronc d'arbre, des nuages, des mouvements de la géologie, du granit ou des pierres millénaires ont dix mille fois plus d'imagination que le plus échevelé des artistes qui se prétend imaginaire. Si c'est ce que vous vouliez me faire dire, je l'ai dit (LAFOSSE, 2007, p. 168).

Sempre o problema de ser uma placa sensível é considerar para ou de *quem* se o é. Neste sentido, o historiador da arte Paul Sztulman, após ver o *Cézanne* dos Straub, surpreendeu-se porque eles não falavam do Cézanne social, dos aspectos da sua pincelada ou mesmo da modulação das tintas, como estava habituado, porém eles conservavam durante todo o filme tudo o que tinha a ver com essa placa sensível, com o processo de gravação:

Alors, s'ils gardent là essentiellement de Cézanne l'idée de plaque sensible et s'ils osent cette chose assez audacieuse qui consiste à enchaîner un plan d'un tableau de Cézanne avec un plan de la nature – dans lequel il n'y a pourtant pas toute la richesse de la construction picturale dont dispose Cézanne – et que le plan tient, c'est qu'ils ont tout de même l'idée que l'enregistrement, que l'attention aux choses du monde suffit à faire image. Mais pour ça, il faut que le plan remplisse de

temps – visuel et sonore –, il faut extraire les couches sensibles par le regard et l'écoute. Le plan dure pour qu'on ait le temps de voir la durée, de la sentir aussi par le travail du son (LAFOSSE, 2007, p. 46).

Entende-se porque Jean-Marie declarava seu horror à autoria, à intenção da expressão centrada na *sua* imaginação pessoal e na ilustração literária, já que trabalhava sempre a partir de textos os mais diversos em seus filmes (HUILLET & STRAUB, 1996). E Cézanne, também, percebera logo que era necessário fugir da literatura em pintura, de ilustrar a imaginação abstrata do literato no quadro (BERNARD, 1978). Como se não bastasse, e para finalizar, Jean-Marie Straub retoma a questão da imaginação e permite que se entenda melhor até qual ponto ele queria chegar:

Quant à l'imagination humaine dont je parlais tout à l'heure, vous voulez une preuve qu'elle est bornée, pauvre et lamentable? Vous savez qu'on vient d'exterminer dans le monde cent millions de poulets? Cent millions de poulets! Rigolez! Mais rigolez! Cent millions de poulets! C'est bien, non? Six millions de juifs, cent millions de poulets. Si c'est ça l'imagination humaine, eh bien merde alors! Elle a commencé à la Renaissance où l'homme s'est pris pour le centre de l'univers, le nombril du monde, le roi de la création et tout le bordel, et ensuite est arrivée la civilisation industrielle, la révolution industrielle et toutes ces conneries-là, le progrès, etc. Résultat: cent millions de poulets, voilà où on en est! On peut vraiment être fiers! L'homme peut être fier de lui! Cent millions d'êtres vivants liquidés parce qu'il faut protéger vingt-cinq bonshommes qui ont été atteints de je ne sais quoi! Ça vous plaît? Moi, ça me donne envie de me flinguer. Parce que je me dis que l'homme n'est pas digne d'être homme, c'est tout. Et qu'il devrait disparaître de la planète parce que s'il y reste encore un peu il n'y aura plus de planète. (LAFOSSE, 2007, p. 168)

Alguém minimamente habituado ao cinema dos Straub, que tenha visto dois ou três de seus filmes, saberá que não se trata de um discurso de ecologista 'politicamente correto', de moda, ou de bom mocismo, quando lembra o episódio da epidemia chamada "gripe do frango", do vírus influenza A (H5N1). Há um respeito real e prudência na maneira como eles filmam o céu, a mata, a água, o próprio homem,

os animais, os sons do vento, a luz do sol, de todo ambiente que envolve a cena, incluindo uma “simples” fruta. Há sempre um sentido político e moral envolvido. "Avec une pomme, je veux étonner Paris!", para relembrar Cézanne.



Figura 28 - Cézanne: Pommes et Oranges

Todavia, é bom lembrar que, apesar da força captada nas duas frutas apanhadas como exemplo aqui, a apresentação delas, ou seja, a natureza de cada exposição é diferente, pois passa por dispositivos registradores diferentes, uma pela pintura-cézanne, as tintas e os pincéis em relação com o pintor, e a outra pela máquina cinematográfica-straub, máquina-cineastas, o que é bem diferente, modula-se de outra maneira.

Há quem o diga, como Gilles Grand, que um cinema como o dos Straub permitiria a realização ou a concretização que tanto buscava Cézanne em seus quadros, aliás, algo discutível (GRAND, 2006). Porém, e mais importante, é que novamente não se trata do formato da maçã ou da laranja, de realizar ou concretizar uma boa representação de ambas em sua beleza e naturalidade, mas da operação que se inicia pela sensação e se desdobra em criação estética. Não há naturalismo como entendido vulgarmente nem em Cézanne nem nos Straub, apesar da força da natureza presente o tempo todo.

Se Simondon considerava que o modelo hilemórfico mostrava sua fragilidade principalmente quando colocado à prova por uma operação técnica, o que dizer dos casos em que ele é posto à prova por uma operação estética, ou mesmo tecno-estética? A realidade estética para Simondon é uma mediadora entre o homem e o mundo, que não está nem do lado de um sujeito nem do lado de um objeto. No entanto, ela não se encontra desligada do homem e do mundo. Dirá Simondon:

elle n'est ni outil ni instrument; elle peut rester attachée au monde, étant par exemple une organisation intentionnelle d'une réalité naturelle; elle peut aussi rester attachée à l'homme, devenant une modulation de la voix, une tournure du discours, une manière de se vêtir..." (SIMONDON, 1969, p. 183).

Tudo isso se aplica ao cinema dos Straub. Trata-se de, a cada caso, observar como se desenvolve essa modulação, como ela é colocada em funcionamento, qual seu sentido, como ela se insere no mundo. No caso de Cézanne, a modulação (*on ne devrait pas dire modelé, on devrait dire modulé...*) das cores por contraste, por diferenciação, como visto anteriormente, foi a maneira encontrada para realizar na pintura o que ele chamava de suas “sensações confusas” que carregava desde o nascimento. Nos Straub acontece de outra maneira, apesar dos ecos incontornáveis.

Se Deleuze considerava Cézanne como um dos mestres dos cineastas, como foi dito, não era somente por eles haverem rodado dois filmes sobre o pintor (aliás, Deleuze não viu *Une Visite au Louvre*). É a relação com a terra que permitia a Deleuze afirmar tal relação. Ao escrever sobre *Moisés e Arão*, filme baseado na ópera homônima de Schoenberg, Deleuze dirá:

C'est comme chez Cézanne, le maître des Straub: d'une part 'tête géométrique' de l'image visuelle (le dessin), qui s'enfonce et fait lire les 'assises géologiques', d'autre part cette nuée, cette 'logique aérienne' (couleur et lumière, disait Cézanne), mais aussi bien acte de parole qui monte de la terre vers le soleil. Les deux trajectoires: 'la voix vient de l'autre côte de l'image. L'une résiste à l'autre, mais c'est dans cette disjonction toujours recrée que l'histoire sous la terre prend une valeur

esthétique émotive, et que l'acte de parole vers le soleil prend un valeur politique intense (DELEUZE, 1985, p. 333).

O cinema de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet também funciona por modulação. Modula-se da voz do ator ao tripé da câmera. Tudo, cada mínimo detalhe, é exaustivamente trabalhado no sentido de que a informação em sua plena potência apareça, tome corpo, se apresente. Era assim no primeiro filme sobre o pintor, *Cézanne* (1989), e o é mais ainda no filme *Uma Visita ao Louvre* (2003). Não se trata de fazer um filme *sobre* Cézanne, um documentário didático como de costume, mas de deixá-lo falar após quase cem anos de sua morte. É uma tarefa gigantesca, que exige uma percepção apurada e um instinto modulador extremamente fino.

Certa vez o professor Laymert Garcia dos Santos disse em sala de aula, em um curso sobre Simondon, que este filme dos Straub era para se ver de joelhos. É preciso concordar, é mesmo. No início, nota-se que é uma bela voz feminina que diz o famoso e contestado texto de Joachim Gasquet sobre o pintor. À medida que o tempo passa e fica-se mais atento ao quê e ao como é dito sobre as obras, por exemplo, nas *Bodas de Caná* de Veronese, esquece-se completamente do sexo da voz, como que por encanto. É como se o próprio Cézanne acompanhasse a visita e fizesse-nos *ver* realmente um quadro como ele o via e entender a dimensão da sua própria obra.

A primeira pergunta inevitável: como isso é possível? Afinal, além de uma panorâmica inicial do Museu do Louvre e uma sequencia final entre árvores e um riacho, tratava-se “apenas” de uma voz em *off* que acompanhava a apresentação de uma escultura (a *Vitória de Samotrácia*) e de diversos quadros na parede, filmados em posição fixa, no máximo apresentando algum detalhe. É como se o olho passasse a escutar, uma espécie de sinestesia.

Se no filme *Cézanne* (1989), a própria Danièle encarregara-se da leitura do texto de Gasquet, em *Une visite o Louvre*, coube a Julie Koltai esta função. Não é uma narração emocionada, no sentido vulgar do termo, sentimental, cheia de subjetividade

na voz de uma atriz que lê o texto, procurando a melhor representação do personagem Cézanne. Ao contrário, por meio de repetição incessante enxuga-se, raspa-se, expurga-se tudo o que pode ser reconhecível, foge-se da retórica literária, de toda individualidade consciente, de toda verve vocal aplicada às palavras. Assim acontece em outros filmes também. Para se ter uma noção, a própria Julie Koltai descreve como foi o processo de gravação de *Une visite au Louvre*:

On a travaillé quarante-cinq jours, à raison de trois heures par jour. Ils m'ont donné le texte tapé à la machine avec toutes les indications pour la diction [...] l'enregistrement de la voix a duré six jours. Comme pour les répétitions, chaque prise correspondait à une page, il fallait respecter l'unité de la page (GRAND, 2006, p. 89)

E nos encontros já citados, organizados por Philippe Lafosse em Nice 2004, Julie Koltai, que estava presente à exibição, responde da seguinte maneira a uma pessoa do público que observara que havia alguns cortes particulares, diferentes, e queria saber como ela os havia trabalhado: “Avec le corps, le rythme...” (LAFOSSE, 2007, p. 169).

É assim que para os Straub deixa-se somente a força do texto aparecer, para que este se faça conhecer realmente, e não ser apenas reconhecido como o texto de algum grande autor em sua destreza linguística. Mesmo trabalhando em todos os seus filmes a partir de textos, Jean-Marie sempre dizia detestar a literatura enquanto estudo e disciplina, o que lhe interessa é o que está escrito enquanto tal, enquanto material. E para deixar o texto aparecer é preciso encontrar um ritmo, uma dicção própria, um modo de dizer, uma modulação do dizer, uma “*dizibilidade*”, uma cadência que vai para além do musical, pois se articula com a imagem de um quadro, mesmo que fixa, mas milimetricamente elaborada.

Sim, porque para eles é impossível se ver realmente um quadro em grandes museus como o Louvre. E é verdade, principalmente nos dias atuais, o que talvez tenha sido um pouco diferente à época de Cézanne. Eles mostram *As Bodas de Caná*, de Veronese. Este quadro encontra-se hoje na mesma sala que *La Gioconda*, de Da Vinci, foco central do turismo museológico mundial em Paris, o que torna insuportável a

tentativa de apreciação real do quadro de Veronese (e mesmo outros que estão na mesma sala e que aparecem no filme), dada a movimentação e agitação naquele espaço. À bem da verdade, nem a própria obra do Leonardo Da Vinci se consegue *ver*, de fato. Mas, não é só essa a questão.

No entendimento dos Straub, para se ver o quadro de fato, é preciso buscar um enquadramento preciso, milimétrico, o que passa pela técnica, incluindo a devida iluminação para que as cores sejam vistas em sua plenitude, dentro do limite possível, dado o decorrer dos anos. É técnica, mas que no fundo é uma operação política também, uma constante no cinema dos Straub, uma tecnopolítica que passa pela colocação do sentir e do perceber como problema. Jean-Marie Straub explica o processo quando alguém o questiona sobre o porquê de se não fazer simplesmente um *travelling*:

Partez de cette colonne à gauche et faites le tour de la table... [estas são palavras do texto de Gasquet, ditas por Cézanne no filme]... N'importe quel idiot imagine des rails, mais ce n'est pas possible: un tableau ça se centre, au millimètre près. Et même quand il est posé sur le sol comme *Les Noces de Cana* ou accroché au plafond comme *Le Paradis*. Pour ça, on a dû monter sur une tour d'au moins dix mètres. Les visiteurs du Louvre son dix mètres sous *Le Paradis* du Tintoret: dans notre film, pour une fois on le voit. Une fois qu'on est dans la bonne position, en face, il faut trouver le centre du tableau au millimètre près. C'est alors qu'on découvre que les cadres ne sont pas vraiment d'équerre, que le tableau n'est pas accroché horizontalement, etc. Il n'y a qu'un musée au monde où les tableaux sont accrochés horizontalement: c'est le musée de Bâle. [...] On doit donc rectifier tout ça, et croyez-moi, après on n'a plus tellement envie de faire des travellings ou des mouvements incontrôlables: ça n'aurait aucun sens. (LAFOSSE, 2007, p. 164)

Logo mais adiante, completa:

Là, vous pouvez fier à nous. Ce que vous avez vu ce ne sont pas des tableaux, ce sont des tableaux filmés: il n'y a pas de matière mais c'est fidèle. Ce n'est pas la tromperie de catalogues luxueux et des livres de

reproductions que vend la bourgeoisie cultivée! (LAFOSSE, 2007, p. 165)

E depois de mais algumas ponderações alguém do público tenta fazer uma separação entre o estético e o humano, para além do aspecto técnico discutido, ao que Jean-Marie será incisivo, como sempre:

Ce n'est pas de technique dont on a parlé. C'est de questions politiques et morales (LAFOSSE, 2007, p. 170).

Não existe qualquer separação. O que há é uma articulação entre técnica, voz, ritmo, imagem, corpo, musicalidade, etc., que têm um senso político que precisa ser muito bem talhado, nos ínfimos detalhes que, na verdade, nunca serão realmente ínfimos.

Pode-se dizer que a modulação no cinema do casal Straub opera no seguinte sentido: a busca pela cadência nessa articulação. Não é uma busca fácil, exige esse rigor. É sempre um desafio imposto, urgente. Jean-Marie Straub falará que se trata mesmo de um tecido de desafios a ser costurado numa conexão espaço-tempo, na invenção de um bloco condensado de espaço-tempo a partir de uma matéria “que nos resiste”. O problema não é a forma, e sim o como chegar às camadas geológicas mais íntimas lá dentro de um mármore, como faz o escultor, exemplifica Jean-Marie em um filme de Pedro Costa, realizado sobre o trabalho dos cineastas (COSTA, 2001b). É um trabalho de agrimensor o do cineasta, como ele diz:

Pour filmer sur cette planète il faut être un petit peu géographe. Géographe, ça veut dire décrire la terre. [...] Il faut même être un tout petit peu plus, il faut avoir une idée de ce qu'est la géologie. On ne peut pas filmer un arbre ou une montagne sans savoir ce qu'il y a dessous. Il faut en revenir à Cézanne qui disait: “Regardez cette montagne – il a mis des années à la voir – autrefois elle était du feu” (RAYMOND, 2008, p. 19)

E como se realiza essa busca pela cadência, essa modulação nos Straub? Como se constrói esse tecido de desafios espaço-tempo?

De início, os Straub não se deixam pegar pelo colarinho, para lembrar uma expressão de Cézanne. O primeiro filme sobre o pintor partiu de um convite da diretora de audiovisual do Museu d'Orsay para realizá-lo, para uma exposição da fase inicial da pintura de Cézanne. Jean-Marie responde que no momento não tinham tempo, pois eles estavam indo ao Etna filmar *Noir Pêche* e sugere uma série de outros cineastas, Godard, Rivette, Luc Moullet. E além do mais, ele não conhecia bem a primeira fase do pintor. Seis meses depois, a mesma diretora telefona e pergunta se já acabaram as filmagens. Jean-Marie diz que sim, mas que ainda conhece pouco o jovem Cézanne. A diretora responde que não há mais problema, desistiram disso, mas queriam que fossem eles a fazerem o filme (RAYMOND, 2008). Fizeram-no. O filme foi recusado por ela e por mais meia-dúzia de curadores.

Outro episódio interessante foi a recusa em aceitar um *tal* Herbert Von Karajan para o filme sobre Bach, *Crônica de Ana Madalena Bach*. Disseram aos Straub que pagariam certa quantia se o famoso maestro estivesse no papel do mestre de Leipzig, o dobro do que eles precisavam. A resposta de Danièle: “se fizermos um filme com Karajan não será mais nosso filme, não é o que queremos fazer. Então dizemos não, é isso” (RAYMOND, 2008, p. 53). Este é o sentido do luxo para os Straub. Não se pode abrir mão do luxo.

Nas *6 bagatelles*, outro filme de Pedro Costa sobre o trabalho dos Straub, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet afirmam que o luxo é algo que não se deve renunciar nunca, não importa sob qual pretexto, não importa onde, mesmo em relação ao progresso ou à revolução. Primeiro Jean-Marie fala sobre o que as tentativas socialistas fizeram até o presente:

Consistiram a dizer para as pessoas: É preciso fazer sacrifício, renunciar a isto ou renunciar aquilo. E agora é pior ainda: para serem felizes, renunciem a ter água potável, renunciem a ter ar fresco, a terem tempo, a terem silêncio, vocês vivem no melhor dos mundos possíveis. Não é maravilhoso, reconhecemos, houve Chernobyl e todo o resto, mas, de qualquer forma, é melhor do poderia ser e melhor do que jamais foi”, e esta é uma mentira suprema. É precisamente contra isso que Walter

Benjamin revoltou-se desde o começo, quando dizia ao seus amigos socialistas e comunistas: “a revolução não é uma fuga para frente em direção ao progresso, mas é o salto do tigre no passado”(COSTA, 2001a, transcrição e tradução livres nossa).

E depois, sobre o “outro” lado, ele prossegue:

E nós, nosso luxo... Eu não estou nisso para fazer carreira, nunca estive, [...] eu me permito fazer coisas que ninguém faria... É como a história que Buñuel conta em sua autobiografia: quando seu filho o convenceu, depois de algum tempo, a ir jantar uma noite com Nicolas Ray, e que Buñuel disse ter ouvido a pior coisa sobre nossa profissão... E o que foi dito [por Nicolas Ray] a ele? « Você sabe, para nós, quando se faz um filme que custa uma grande quantia em milhões, é preciso que o filme seguinte custe pelo menos três milhões a mais, nunca menos, ou ainda melhor, que custe o dobro do precedente, porque, você sabe, a carreira funciona assim » [Straub faz um gesto ascendente com o mão direita]. E nós, evidentemente, fizemos todo o contrário, sempre. Nós realizamos uma superprodução chamada “Moisés e Arão” e antes fizemos “Lições de História”, um filme rodado por 60.000 marcos, e [intervenção de Danièle] depois fizemos "Fortini-Cani", em 16 mm. [...novamente Jean-Marie] Isso é um luxo de fato, depois nos permitimos fazer um filme de 7 minutos antes de fazer o “Kafka”, que levamos sete semanas para rodar e usamos mais de 77.000 metros de película em 35mm em branco-e-preto. [Danièle novamente] É mesmo terrível, de qualquer modo, isso que você acabou de dizer é um luxo, isto é, que a liberdade é luxo... [Jean-Marie] – Sim, é isso, no mundo contemporâneo realmente é... (COSTA, 2001a, transcrição e tradução livres nossa).



Figura 29 - Cena do filme "6 Bagatelles", de Pedro Costa

Portanto, a busca pela cadência para os Straub inicia-se por esse luxo, luxo de se fazer o que quer com o orçamento justo para isso.

Depois vem o posicionamento da câmera, um ponto de vista sobre o mundo, eles dirão. É porque para os cineastas a posição da câmera envolve sempre opiniões morais e políticas, e que se colocada de qualquer maneira pode transformá-los em artistas irresponsáveis. Não pode haver bricolagem, truques. Eles procuram exaustivamente uma colocação para a máquina de tal forma que somente trocando as objetivas ou, no máximo, mudando sua altura, obtenha-se o ponto de vista desejado para filmar toda a cena. É encontrar um ponto no espaço e fincar a máquina para deixá-la registrar, como um topógrafo.

Alojá-la um pouco à esquerda ou um pouco à direita, ou mais próxima a um personagem quando existem vários na cena, acima ou abaixo, pode significar tomar a posição de acusador ou de acusado, ao que se deve fugir a todo custo. O mesmo vale para espaços fechados e abertos, incluindo o que se costuma chamar de natureza, que nos Straub nunca aparece como decoração ou ilustração de um texto. Em uma entrevista concedida à Jean-Louis Raymond e Servane Zanotti em Paris, 2007, sobre a

questão se considerava a natureza como lugar privilegiado para se filmar, Jean-Marie Straub responderá que, por não considerar o cinema como uma arte do espaço e sim como uma arte do tempo, como a música, aquilo a que eles chamavam natureza deve verdadeiramente vampirizar o texto, nunca ilustrá-lo. Há uma relação entre o lugar, o território filmado e o texto que deve ser levado em consideração a instalar a câmera. E ele explica o motivo:

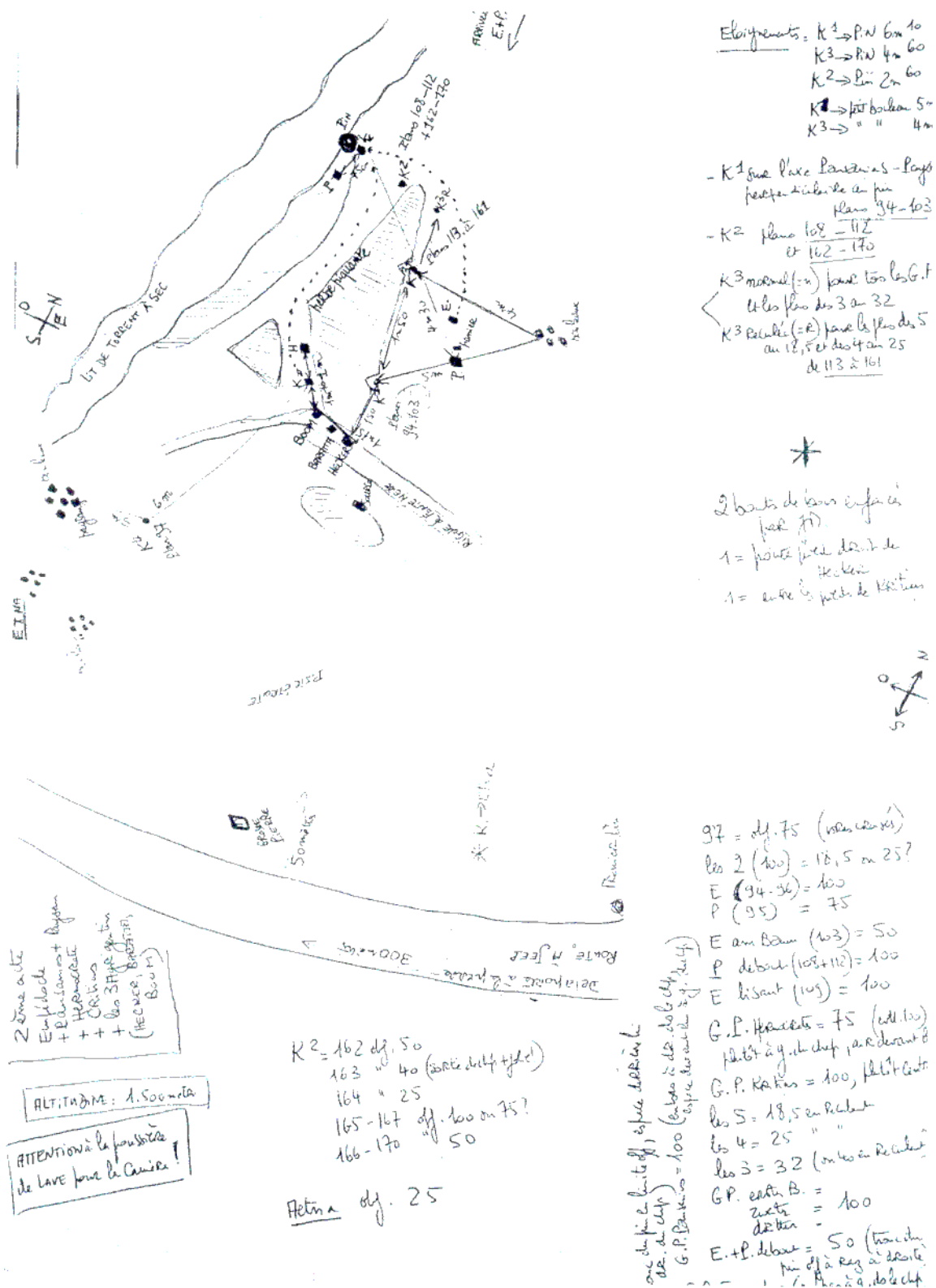
Tout d'un coup un texte trouve des racines, c'est tout. Le texte est un texte écrit, abstrait sur du papier imprimé, c'est Gutenberg. Le texte ensuite devient de la culture orale et cela ne suffit pas, il faut passer de la culture orale à une incarnation, et l'incarnation c'est les lieux. Et à ce moment-là il arrive au cours du travail, pas seulement du tournage mais même après, il arrive que les lieux l'emportent sur le texte, le mangent, le bouffent ou le vampirisent ou le subvertissent. Il y a une subversion qui a lieu par l'espace et la lumière, le vert, le bleu, le rouge, l'air, les poules, les petits oiseaux, les chèvres qu'on entend, les insectes... Il faut en revenir à une phrase de Rosa Luxembourg: "Le destin, le sort d'un insecte quelque part dans le monde qui lutte entre la vie et la mort n'est pas moins important que l'avenir de la Révolution". Et ça, c'est dans nos films (RAYMOND, 2008, p. 86).

Poder-se-ia acrescentar aos insetos, o barulho das máquinas, dos carros, de um trem, de um ônibus.... Compreende-se mal quando Straub-Huillet esbravejam contra o progresso, o desenvolvimento e a tecnologia, "et de tout ces mensonges-là qui font que les gens étouffent lentement, que l'éventail des sentiments se rabougrit..." (RAYMOND, 2008, p. 86). Suscitam-se suspeitas de anacronismo, suspeitas de reacionarismo. Mas, é todo o contrário o que acontece no cinema dos Straub. Não há problema algum em se realizar uma tomada em ruínas romanas enquanto se observa o trânsito da capital italiana ao fundo, como em *Othon*. Tampouco deixar que o ruído de uma rodovia impeça uma vista à Cézanne da Sainte-Victoire, a partir de um enquadramento da montanha como poucos jamais visto, como no filme *Cézanne*. Menos ainda em observar um ônibus aproximando-se do Museu do Louvre antes que a

voz de Julie Koltai diga as primeiras palavras do texto de Gasquet e que a imagem da Vitória de Samotrácia apareça imponente na tela, em *Une visite au Louvre*.

A questão é como se desfazer da entrada desses elementos na tela fora do clichê, da chave do fetiche, da celebração da modernidade, da não conformidade com o ambiente. Assim como uma sílaba ou uma letra é primordial, como se verá logo adiante, um pequeno barulho, ou “um harmônico”, de um trem chama a atenção de Jean-Marie Straub durante a montagem de *Sicília* (COSTA, 2001b). Daí a importância em encontrar um ponto de vista único para o plano, lembrando que eles gravam o som ambiente, junto com a imagem, além de conhecer bem o local:

Les gens ne savent plus filmer une plaine ou une colline. Parce qu'ils ne savent où se mettre, ils filment n'importe comment. Pour filmer un village, il faut savoir exactement où l'on se trouve, il faut savoir où est le clocher de l'église, où est la mairie, où est le château d'eau, comment le village est construit, comment il se situe dans une vallée; il faut tourner autour pendant un certain temps avant de trouver, pour employer un vocabulaire militaire, un point stratégiquement juste. Il n'y en a pas beaucoup (RAYMOND, 2008, p. 18)



Zweiter Akt

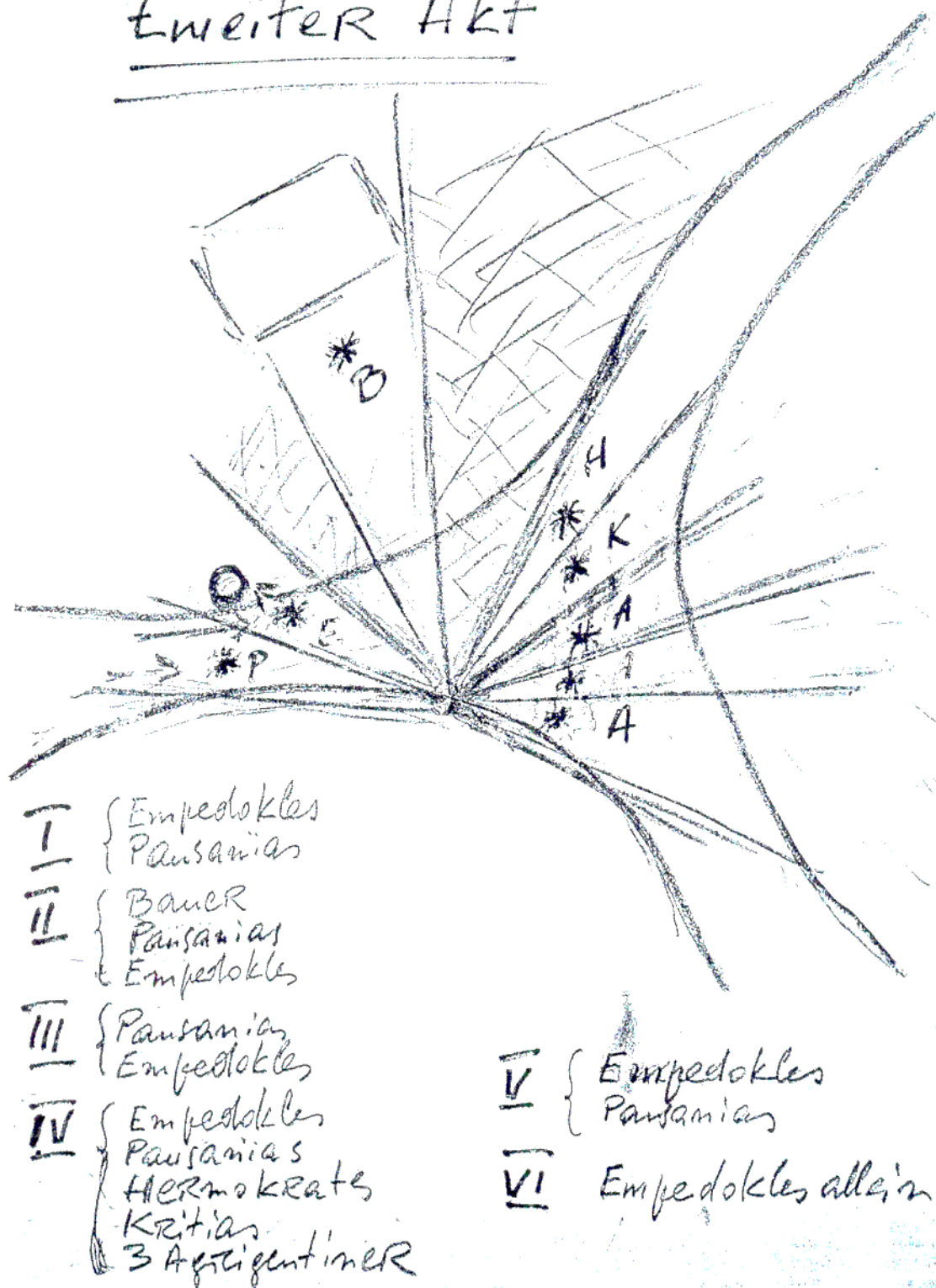


Figura 31 – A Morte de Empédocles: estudo para posicionamento de câmera

Si je passe trop haut ou trop bas, tout est flambé. ||
 Il ne faut pas qu'il y ait une seule maille trop lâche, ||
 un trou par où l'émotion, la lumière, la vérité s'échappe. ||
 Je mène, comprenez un peu, toute ma toile à la fois, ||
 d'ensemble, je rapproche dans le même élan, la même foi, tout ce qui s'éparpille... ||
 Tout ce que nous voyons, n'est-ce pas, se disperse, s'en va. La nature est
 toujours la même, mais rien ne demeure d'elle, de ce qui nous apparaît. ||
 Notre art doit, lui, donner le frisson de sa dureté. ||
 avec les éléments, l'apparence de tous ses changements. Il doit nous la faire goûter éternelle
 Qu'est-ce qu'il y a ? ||
 Vous elle ? Rien peut-être. Peut-être tout. ||
 Tout, comprenez-vous ? Alors je joins ses mains errantes... ||
 Je prends, à droite, à gauche, ici, là, partout, ||
 ses tons, ses couleurs, ses nuances, je les fixe, je les rapproche... ||
 Ils font des lignes. ||
 (Ils deviennent des objets, des rochers, des arbres, sans que j'y songe.) ||
 Ils prennent un volume, ils ont une valeur. ||
 Si ces volumes, si ces valeurs correspondent sur ma toile, dans ma sensibilité, ||
 aux plans, aux taches ||
 que j'ai, qui sont là sous mes yeux, ||
 eh bien, ma toile joint les mains. Elle ne vacille pas. ||
 Elle ne passe ni trop haut ni trop bas. Elle est vraie, elle est dense, elle est pleine. ||
 Mais si j'ai la moindre distraction, ||
 la moindre défaillance, surtout si j'interprète trop un jour, ||
 si une théorie aujourd'hui m'emporte qui contredit celle de la veille, si je pense en peignant, si j'interviens,
 patatras ! tout fout le camp. ||
 -- Comment, si vous intervenez ? ||
 L'artiste ||
 n'est qu'un réceptacle de sensations, un cerveau, un appareil enregistreur. ||
 S'il intervient, ||
 s'il ose, lui, chétif, se mêler volontairement à ce qu'il doit traduire, ||
 il y infiltre sa petitesse. L'œuvre est inférieure. ||
 -- L'artiste, en somme, serait donc pour vous inférieur à la nature. ||
 Non, je n'ai pas dit cela. L'art ||
 est une harmonie parallèle à la nature. Si le peintre ||
 n'intervient pas volontairement... entendez-moi bien. ||
 Toute sa volonté doit être de silence. Il doit faire taire en lui toutes les
 voix des préjugés, oublier, oublier, faire silence, être un écho parfait. ||
 Alors sur sa plaque sensible, ||
 tout le paysage s'inscrit. ||
 Pour le fixer sur la toile, l'extérioriser, le métier interviendra ensuite, ||
 mais le métier respectueux qui, lui aussi, n'est prêt qu'à obéir, ||
 à traduire inconsciemment, tant il sait bien sa langue, ||
 le texte qu'il déchiffre, les deux textes parallèles, la nature vue, la
 nature sentie, qui toutes deux doivent s'amalgamer... ||
 Le paysage ||
 se reflète, s'humanise, se pense en moi. Je l'objective, le projette, le fixe sur ma toile. ||
 D'ailleurs, ||
 l'odeur toute bleue des pins, qui est âpre au soleil, doit épouser ||
 l'odeur verte des prairies qui fraîchissent la chaque matin, avec l'air des pierres
 le parfum de marbre lointain de la Sainte-Victoire. ||
 Il faut le rendre. ||
 Et dans les couleurs, sans littérature. ||
 Quand la sensation est à sa plénitude, elle s'harmonise avec tout l'être. La
 tourbillonnement du monde, au fond d'un cerveau, se résout dans le même mouvement ||
 que perçoivent, chacun avec leur prisme propre, les yeux, les oreilles, la bouche, le nez... ||
 Tenez, si je ferme les yeux, et que j'évoque ces collines de Saint-Marc, ||
 c'est l'odeur de la scabieuse qu'elles m'apportent. ||

toute ma toile à la fois
 * Alors - conséquence = chaque ligne que plus je te pousse !
 heissage doit x 2 chacun
 4 25

19

C'est |
 effrayant, ||
 la vie !
 ← →

Figura 32 - Trabalho sobre o texto do filme Cézanne, de Straub & Huillet

Encontrado o local, às vezes é questão de milímetros de ajuste no tripé que se segue. Mesmo quando há um corte, ou um enquadramento específico, como no exemplo citado anteriormente do quadro de Veronese, tudo é bem calculado e articulado ao texto que se diz e com o ponto de vista sobre a obra de Cézanne que se quer apresentar, o que não permite dizer que se trata de um cinema “essencialmente cerebral”.

No corte para mostrar a cena do vinho servido para o mestre-sala no quadro de Veronese, é como se este fosse feito para um quadro do próprio Cézanne, pois era como suas sensações colorantes se apresentavam, pelo contraste das cores. Era como ele procurava trabalhar a modulação em seus próprios quadros. Ao mesmo tempo em que é o quadro de Veronese é um Cézanne, um diálogo entre eles proporcionado por um “simples” recorte da tela.

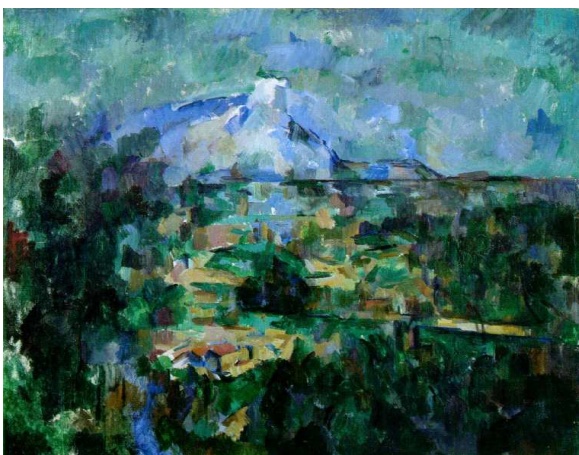


Figura 33 - As Bodas de Caná de Véronèse e quadros de Cézanne

Em seguida, há o trabalho com o texto propriamente dito em sua relação com os atores, uma relação entre voz, corpo, imagem, gesto e texto. Esta operação se dá por repetição, como já mencionado, quase à exaustão.

Em um encontro na *École Supérieure des beaux-arts du Mans*, em março de 1994, Jean-Marie explica em detalhes os procedimentos. A primeira coisa, diz ele, é ler o texto com cada ator separadamente, para descobrir como funciona sua respiração, qual sua amplitude, e quando é preciso parar para retomar o fôlego, uma relação do corpo com o texto. É porque para o cineasta a colocação da pontuação, “uma invenção de Gutenberg e da burocracia prussiana”, deve ser dinamitada, só colocada onde o desejaria o autor, é respeitar Hölderlin, Böll, Pavèse, Vittorini, etc. Uma vez conhecida a respiração, agrupam-se três, quatro ou cinco versos, conforme a capacidade do corpo. Em seguida, esses agrupamentos receberão figuras musicais, modulações rítmicas, como *accelerando*, ou *ralentando*, ou *legatto*, etc. Um devir partitura do texto, a busca pela cadência em sentido mais estrito. Em seu documentário sobre o trabalho dos Straub, *Sicília! Si gira*, Jean Charles Fitoussi, mostra uma sequência em que Danièle e Jean-Marie ouvem a gravação da cena do amolador de facas do filme *Sicília!*, e começam a fazer movimentos de regência, de acompanhamento, de balanço com o corpo, típicos de quem segue uma cadência.

Vem, então, a relação com a imagem mais estritamente. Se o ator está em cena, é preciso saber onde o olhar se fixa, quando ele deve elevar-se ou abaixar-se. Jean-Marie dirá que, sobre esta conjunção entre imagem e texto recitado, depois de trabalhar quatro, cinco ou seis meses, percebe-se que não é só uma questão de sílaba, mas muitas vezes de uma vogal, ou de uma consoante. O filme de Pedro Costa inicia-se em uma discussão entre Danièle e Jean-Marie sobre a cena do vendedor de laranjas. Danièle, à mesa de montagem, atem-se aos fotogramas em que o vendedor diz a frase crucial: “non si vendono”, não se vendem [as laranjas]. Ela solta algumas interjeições: “Ai, ai, ai...”. Detecta-se algum problema. Ela percebe que a boca do ator já estava aberta. Jean-Marie concorda, mas diz que este não é o problema neste caso, é até melhor. Danièle inicia uma busca, num intenso *fast-forward*. Passam pela frase novamente e Jean-Marie

pede que Danièle preste atenção ao “n”, de “non”. A discussão prossegue e ele acredita que pode ser algum *harmônico preparatório* desse “n”. Ou seja, a preocupação em resolver bem uma “simples” consoante em relação à boca que fala. Uma pequena modulação, uma mudança de frequência precisa.

Para usar as palavras do próprio Straub:

Il faut alors répéter jusqu'à ce que le corps, le texte, la respiration et ensuite l'air ambiant et l'espace dans lequel ces gens-là se trouvent, fassent un tissu, disons prétentieusement, un tissu dialectique d'éléments hétéroclites, différents, et créent une matière (RAYMOND, 2008, p. 24).

Portanto, é uma cadência que deve ser atingida não só pela musicalização da voz e pela dicção, mas vai além, pois incorpora a imagem, os gestos, o ambiente, seja o barulho de um trem ou silêncio de um museu, ou o canto dos pássaros em um bosque, em espaço aberto ou fechado, uma cadência só alcançada nas relações com a natureza, um conjunto, um condensado espaço-tempo, sobretudo político.

Quando se toca um instrumento musical, quanto maior a precisão na execução, maior a probabilidade do corpo do músico realizar movimentos inesperados, involuntários. É quando se atinge a cadência, quando se sente a cadência. O rigor para alcançar a cadência, a precisão buscada nos mínimos detalhes no cinema dos Straub, antes, durante e depois das filmagens, pode parecer uma tentativa de eliminação do caos, da diferença, da informação. Mas é todo o contrário que se propõe. Sobre um ensaio de uma cena de outro filme, *A Morte de Empédocles*, Jean-Marie exemplifica:

Ou encore, un geste comme celui du représentant de l'Église dans La Mort d'Empédocle. Il dit: “Oh, écoutez comme devant moi (il fait le Tartuffe) cet insolent garçon me traite...”, il a couvert ses yeux de sa main, et il ôte sa main. C'est un geste qu'il avait fait parce qu'il était fatigué pendant les répétitions. On lui a dit: “Garde-le.” Il a répondu: “Non, ce n'est pas possible, je l'ai fait par hasard”. Mas je lui ai dit: “Essaye”. Il s'est exercé pendant deux mois et il en a fait quelque chose (RAYMOND, 2008, p. 25)

Se há um ensinamento no cinema dos Straub é este: o rigor para alcançar essa cadência, para liberar o que resiste, o que persiste no material.¹⁴ O rigor é necessário para eles, como se tentassem não deixar escapar nada para o capital, nem uma mínima cena de espetáculo, liberar a sensação via modulação dos diversos elementos, trazer o sentido político à tona, quer nos textos ou nos quadros de Cézanne ou na música de Bach ou Schönberg, dar vazão à sensação, uma das coisas que mais o capital deseja e que mais lhe escapa.

Laura Vitali realizou, em 2005, um interessante filme chamado *Straub-Huillet et Pavese “Ces rencontres avec eux”*, no qual em certo trecho pode-se ver o ensaio para uma versão teatral do filme baseado no livro de Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò* (1947). Neste trecho, Jean-Marie Straub interrompe os dois atores no palco para algumas correções na leitura de duas páginas. Após ajustes na dicção da primeira, Jean-Marie, com interrupções de Danièle, continua:

[Segunda página.] “Ed era un tutto”. Tu dois lever la voix. Sinon on ne comprend pas “di ogni cosa veniva la fine ed era un tutto”. [...] Tu dois monter, pas baisser. Sinon, on pourrait comprendre, à cause de notre pause, que “ed era un tutto”, c’est-à-dire qu’on était déjà à l’époque globale. Sinon, “ed era un tutto”, point, fini. C’était un “tout” global, capitaliste. C’est-à-dire la merde (VITALI, 2005).

Assim, resumidamente, funciona a modulação, a busca pela cadência no casal Straub. Diz-se de forma resumida, pois poderiam ser acrescentados muitos outros elementos, como os trabalhos com as legendas para não nativos em alemão, francês ou italiano; ou ainda, a generosidade, apesar do rigor nos ensaios, para com os atores e todos os técnicos envolvidos nas gravações, que vai desde o detalhe de se pagar a semana de trabalho adiantado até o sincero agradecimento e os laços de simpatia que se estabelecem, vistos ao final do filme de Laura Vitali.

¹⁴ Os cineastas não gostam, a bem da verdade, dessa palavra, rigor, devido ao risco de se elitizar o cinema feito por eles. Aqui ela é utilizada apenas no sentido do cuidado extremo e na precisão buscada por eles na realização das filmagens, que não necessariamente deve ser sinônimo de um cinema “difícil”.

Porém, a maior generosidade que compõe também essa busca pela cadência, digamos, em seu trajeto final, pois se estende ao espectador, está na liberdade de escolha que eles doam. Do luxo da liberdade que eles gozam em seu *isolamento* do mundo da produção cinematográfica *mainstream*, o início da cadência, eles oferecem o luxo da escolha, o final da cadência. Essa generosidade de oferecer o luxo da escolha não tem nada a ver com reconciliação, como salienta bem Jean-Marie Straub quando Marie Frering em uma entrevista percebe que em um dado momento em *A morte de Empédocles* ela é colocada diante de uma escolha:

Il n'y a rien de plus dérangeant que de placer les gens devant un choix, parce qu'à ce moment-là ils sont saisis de panique, ils peur de la liberté. Toute la société actuelle va dans l'autre sens, celui d'enfermer les gens dans la prison du présent. De leur faire croire qu'on en est arrivé au point où on s'aperçoit que tout ne va pas si bien, mais que cela ne pourrait pas aller mieux, qu'il faut se contenter de ça. Placer les gens devant un choix, c'est ce dont ne veulent pas les distributeurs, les producteurs de cinéma, etc. Ils veulent ficeler les spectateurs. Ils ont donc peur de montrer ces films-là, parce que le gens pourraient y prendre goût, et puis peut-être commencer à choisir aussi ce qu'on leur propose dans ces mêmes boutiques – pas seulement le grand choix dont tu viens de parler. En plus, ce ne sont pas de films qui sont faits pour réconcilier tout le monde (RAYMOND, 2008, p. 43)

Nunca é demais lembrar que a etimologia da palavra *cadência* vem no sentido amplo de *cair*, de *queda*, do latim *cadere*. E se Deleuze estava certo na relação sensação-queda, com todas as implicações vistas anteriormente, percebe-se que essa generosidade do cinema de Straub-Huillet, desde sua solidão, é um ajuste muito fino via sensação que possibilita que haja uma interação real, um encontro real, ou, para voltar aos termos de Simondon, uma individuação coletiva. Trata-se sempre de encontros que não estão aprisionados ao presente, mas ao contrário, que do mergulho na memória cria futuros outros: Danièle-e-Straub-e-Empédocles-e-Hörderlin-e-Cézanne-e-Gasquet-e-Pavese-Vittorini-e-câmera-e-Kafka-e-Brecht-e-Mallarmé-e-operários-e-mitos-e-Corneille-e-atores-e-floresta-e-trem-e-espectador-e-ônibus-e-vento-e-Schoenberg-e-Bach.....*Quei loro incontri*.

INFORMAÇÃO

INFORMAÇÃO COMO RESOLUÇÃO DE PROBLEMAS

DISPOSITIVOS TÉCNICOS, PERCEPÇÃO E ATENÇÃO

“Com o enorme aceleração da vida, o espírito e o olhar acostumam a ver e julgar parcial ou erradamente, e cada qual semelha o viajante que conhece terras e povos pela janela do trem”.

Não dizer o autor dessa frase permitiria enquadrá-la perfeitamente ao mundo contemporâneo, com sua dinâmica vertiginosa comandada pelo capital e a tecnociência. Mas, afinal, lembrando, Nietzsche dizia mesmo que escrevia para dali duzentos anos. Talvez, nem seja para agora ainda. E mesmo que não o seja, aparentemente as cartas já estão sobre a mesa, embora embaralhadas, desde a virada cibernética e da ligação íntima nos últimos anos que as tecnologias informáticas estabeleceram com as tecnologias genéticas. É que Nietzsche tinha visão de raio X, conseguia enxergar através das costas do baralho da vida como poucos.

Nietzsche escrevia sobre as coisas demasiado humanas em uma época (1878-1886) que sofria dos reflexos desencadeados por mudanças que se desenhavam já no início daquele século, maiormente no espectro da percepção e da sensação. Curiosamente, essas transformações estavam relacionadas ao desenvolvimento de dispositivos técnicos de visão, período este estudado de maneira instigante pelo historiador da arte Jonathan Crary.

Uma provocação explícita no livro de Crary, *Techniques of the Observer* (1990), está em sua afirmação de que as pinturas modernistas dos anos 1870 e 1880, além do próprio desenvolvimento da fotografia a partir de 1839, são apenas sintomas ou consequências de um processo maior de transformação da visão iniciado por volta de 1820.

Obviamente, Crary não tem a intenção de desprestigiar os trabalhos daqueles artistas modernistas, mas sim de captar um movimento, do tipo genealógico ele diria, seguindo o método de Foucault, que procura captar as forças e regras que compõem o campo no qual a percepção ocorre. Em suas palavras:

And what determines vision at any given historical moment is not some deep structure, economic base, or world view, but rather the functioning of a collective assemblage of disparate parts on a single social surface. It may even be necessary to consider the observer as a distribution of events located in many different places (CRARY, 1990, p. 6).

É porque Crary está interessado em um novo tipo de observador (não espectador) que se configurava na Europa do início do século XIX, segundo ele, radicalmente diferente daquele do século XVII ou XVIII. Todavia, para entender essa mudança não é suficiente somente pesquisar os domínios da estética e, por isso, Crary estuda as práticas sociais vigentes e outras áreas do conhecimento atuantes à época e, o que é interessante, ele o faz através do exame do desenvolvimento de certos dispositivos ópticos.

Estes dispositivos não são vistos pelo autor apenas como modelos de representação de um determinado período histórico, mas como locais onde o conhecimento e o poder atingem diretamente o corpo do indivíduo. Para Crary, tais dispositivos funcionam como pontos de intersecção sobre os quais discursos estéticos, científicos e filosóficos justapõem-se às técnicas mecânicas, exigências institucionais e forças socioeconômicas (CRARY, 1990, p. 8). Portanto, não se trata de uma simples história de uma ou mais tecnologias específicas, de tomar um ou outro dispositivo desses como objeto material isolado, mas de ver seu modo de existência e como ele está embutido num conjunto maior de eventos e poderes.

Desde a reconfiguração filosófica e científica em relação à câmara obscura, já no início do século XIX, até o estereoscópio, Crary discorre detalhadamente sobre uma série de aparatos ópticos, analisando as várias intersecções citadas. Ele percebe que

a relação entre olho e esses aparatos sofre uma espécie de modulação, da metáfora à metonímia:

During the seventeenth and eighteenth centuries that relationship had been essentially metaphoric: the eye and the camera obscura or the eye and the telescope or microscope were allied by a conceptual similarity, in which the authority of an ideal eye remained unchallenged. Beginning in the nineteenth century, the relation between eye and optical apparatus becomes one of metonymy; both were now contiguous instruments on the same plane of operation, with varying capabilities and features (CRARY, 1990, p. 129).

Esse processo contribuiu para a modelagem de outro tipo de observador, necessário àquele período. Não há dúvida de que Crary segue o caminho aberto por Foucault para definir o que ele chama de *observador*. Foucault relacionara a modernidade do século XIX à maneira como os diversos e dispersos mecanismos de poder coincidiam com novas formas de subjetividade, na construção de ‘corpos dóceis e úteis’ pelos métodos institucionais e disciplinares (fábrica, escola, prisão, hospitais, racionalização do trabalho, educação, medicina, psicologia, fisiologia, etc.), uma espécie de política do corpo. Crary, por sua vez, considera seu *observador* como um efeito desse esforço de criação de um novo sujeito ou indivíduo. É na padronização do imaginário visual que está interessado Crary, e que, diferentemente das análises convencionais, esta não está somente na mecanização da produção daquele período, mas num extenso processo de normalização e sujeição desse observador.

Nem tecnologia nem sujeito são privilegiados, um em detrimento do outro, justamente o obstáculo que deve ser ultrapassado para um melhor entendimento do processo como um todo, segundo denuncia Crary. Separar a câmera escura, ou qualquer outro dispositivo óptico, do observador, como identidades distintas, parece ser um equívoco. Por isso, Crary recorre ao conceito de *agenciamento* em Deleuze e Guattari, algo “à la fois, et inséparablement, d’une part agencement machinique, d’autre part agencement d’énonciation” (DELEUZE & GUATTARI, 1980, p. 629), para referir-se à câmera obscura, por exemplo.

Independente da energia gasta por Crary em conciliar as teorias de Foucault e Guy Debord, não obstante a provocativa e conhecida frase de Foucault “nossa sociedade não é de espetáculos, mas de vigilância; sob a superfície das imagens, investem-se os corpos em profundidade... [...] Somos bem menos gregos que pensamos. Não estamos nas arquibancadas nem no palco, mas na máquina panóptica...” (FOUCAULT, 1987, pp. 178-179), Crary chega ao ponto crucial de seu problema quando percebe que a recodificação da visão, está estritamente ligada às posteriores técnicas de gerenciamento da atenção do final do século XIX:

The nineteenth-century optical devices I discuss, no less than the panoptical, involved arrangements of bodies in space, regulations of activity, and the deployment of individual bodies, which codified and normalized the observer within rigidly defined systems of visual consumption. They were techniques for the management of attention, for imposing homogeneity, anti-nomadic procedures that fixed and isolated the observer... [...] Thus, in my delineation of a modernization and revaluation of vision, I indicate how the sense of touch had been an integral part of classical theories of vision in the seventeenth and eighteenth centuries. The subsequent dissociation of touch from sight occurs within a pervasive ‘separation of the senses’ and industrial remapping of the body in the nineteenth century (CRARY, 1990, pp. 18-19, *itálicos nossos*).

Há, em suma, um processo de racionalização da sensação e gerenciamento da percepção, cujo foco central está na *atenção* do observador recém modelado. A noção de atenção condizia plenamente com as necessidades do regime disciplinar que se solidificava, até porque a desatenção tornara-se um problema de fato, uma ameaça no contexto industrial de larga escala que se estruturava.

Crary segue coerente em seu trabalho, pois em *Suspensions of Perception: attention, spectacle, and Modern Culture*, ele estudará as consequências do deslocamento dos modelos de visão do início do século XIX, vistos no *Techniques of Observer*, sendo uma das principais justamente o problema da atenção. A partir de obras escolhidas de Manet (*Au Conservatoire*), Seurat (*La Parade du Cirque*) e Cézanne (*Pins et Rochers*), ele discutirá o

problema da atenção na modernidade e o fato desta ser inseparável das investigações filosóficas, psicológicas e estéticas da percepção que se produziam à época. Para Crary, a atenção é um ingrediente inevitável de uma concepção subjetiva da visão, “attention is the means by which an individual observer can transcend those subjective limitations and make perception *its own*, and attention is at the same time a means by which a perceiver becomes open to control and annexation by external agencies” (CRARY, 1999, p. 5).

Atenção significava a tentativa de uma total *incorporação* do observador, atingir o corpo fazendo a percepção coincidir com a atividade fisiológico-motora, que segundo Crary dava-se em três frentes, elaboradas desde estudos psicométricos a conceitos filosóficos: *a)* a atenção como processo *reflexo*, implicando uma adaptação mecânica a um estímulo do ambiente, cuja origem é a ideia evolucionista da atenção, isto é, um movimento involuntário, instintivo; *b)* a atenção como processo *automático* ou inconsciente; *c)* atenção como ação decisiva e *voluntária* do sujeito (CRARY, 1999, p. 42).

Tais frentes no tratamento da atenção e da percepção construíam-se paralelamente à invenção e aprimoramento de dispositivos tecnológicos usados para espetáculos, entretenimentos, exposições, etc. O autor chega a lembrar do poder da técnica da hipnose como expoente, às vezes simbólico inclusive, da captação da atenção como facilitadora de um comportamento automático e previsível. Basta recordar-se das cenas do filme *Dr. Mabuse*, de Fritz Lang. Aliás, muito da produção estética, teórica e prática, do final do século XIX e princípios do século XX pautou-se por uma tentativa de escapar ou de pensar em outra chave esse movimento conceitual em relação à atenção e à percepção como um todo.

Descrever todo o percurso percorrido por Crary sobre a atenção na modernidade não é o objetivo aqui. Apenas vale assinalar que o modelo de um observador atento criado a partir da segunda metade do século dezenove, é inseparável de uma transformação radical da noção clássica da sensação. Com o início da sofisticação dos laboratórios nesse período, dentro dos estudos sobre a percepção a

sensação torna-se um efeito ou uma série de efeitos de algo tecnologicamente produzido ou, no mínimo, a sensação é descrita como algo compatível com as condições técnicas de então. Havia uma preocupação latente com a mensurabilidade, com o estudo quantitativo dos fenômenos sensíveis.

In particular, attention was studied in terms of response to machine-produced stimuli, often electrical in nature and abstract in content that allowed a quantitative determination of the sensory capacities of a perceiving subject. Within this vast project, an older model of sensation as something belonging to a subject became irrelevant. Sensation now had empirical significance only in terms of magnitudes that correspond to specific quantities of energy (e.g. light) on one hand and to measurable reaction times and others forms of performative behavior on the other. It cannot be emphasized too strongly how, by the 1880s, the classical idea of sensation ceases to be a significant component in the cognitive picture of nature (CRARY, 1999, p. 27, *itálico no original*).

Lendo esses dois livros de Crary uma questão parece ser inevitável: o problema da atenção subsiste atualmente? E se a resposta for afirmativa, qual sua característica, qual seu funcionamento tendo em vista as tecnologias contemporâneas? Caso seja negativa, a mais difícil de responder, qual seria o substituto?

Obviamente Crary está ciente dessa questão e sua resposta inicial é afirmativa, embora não se esqueça das mudanças ocorridas no decorrer do século XX, principalmente nos seus últimos vinte anos. O que sublinharia a atenção como ponto importante, seria a constatação de sua constante reconfiguração em função das mutações na organização do poder e nos modelos de subjetivação.

Muito embora o livro de Crary não trate especificamente do período mais atual, as poucas páginas dedicadas a ele são bem instigantes. Quando Crary esforça-se por conciliar o pensamento de Debord e Foucault, não o faz de forma simplista, principalmente não toma o livro de Debord (1997) como se faz usualmente, somente pelo seu título. Para o autor a sociedade disciplinar estudada por Foucault, por outros meios, harmoniza-se perfeitamente com a sociedade do espetáculo de Debord. Ou seja,

para ele trata-se de uma sociedade ao mesmo tempo de vigilância e de espetáculo. Claro, que é uma posição complicada e discutível, porém a ideia aqui não é entrar nesse impasse, mas somente assinalar como a partir daí Crary atinge o seguinte ponto:

Spectacle is not primarily concerned with a looking at images but rather with the constructions of conditions that individuate, immobilize and separate subjects, even within a world in which mobility and circulation are ubiquitous. In this way attention becomes key to the operation of non-coercive forms of power. This is why it is not inappropriate to conflate seemingly different optical or technological objects: they are similarly about arrangements of bodies in space, techniques of isolation, cellularization, and above all separation. Spectacle is not an optic of power but an architecture. Television and the personal computer, even as they are now converging toward a single machinic functioning, are antinomadic procedure to fix and striate. They are methods for management of attention that use partitioning and sedentarization, rendering bodies controllable and useful simultaneously, even they simulate the illusion of choices and 'interactivity' (CRARY, 1999, pp. 74-75, *itálicos no original*).

Difícil discordar do fato de um terminal de vídeo, principalmente no exemplo da convergência entre televisão e computador pessoal, ter ao mesmo tempo um caráter de vigilância e de espetáculo, cuja separação, isolamento e facilidade de monitoramento ocorrem em razão da atenção do observador sobre a tela. Esta atenção seria capaz de guiar ou ser guiada por processamentos internos de gravação, recuperação e manutenção do fluxo de imagens e dos dados a ela vinculados.

Embora desconfiado, Crary ainda crê numa certa centralidade da atenção, na continuidade de sua importância, que vem do final do século dezenove e atravessa o século vinte e, curiosamente, o afirma mesmo após assinalar tais mudanças tecnológicas e citar Deleuze ao reconhecer que não se vive mais em uma sociedade disciplinar, como a analisada por Foucault, mas numa sociedade de controle.

Ora, a atenção nas sociedades de controle, das quais falava Deleuze, em que as tecnologias da informação e as biotecnologias contemporâneas mais o capital

financeiro tomam as rédeas e têm como lógica de funcionamento aquilo que Donna Haraway (1991) definira como informática da dominação – cujos elementos fundamentais encontram-se na metáfora C³I (comando-controle-comunicação-inteligência), isto é, seu legado militar – não parece condizer perfeitamente com a atenção do período analisado por Crary, dentro das disciplinas.

No *Post-scriptum sobre as sociedades de controle*, último capítulo do livro *Conversações*, Gilles Deleuze (1992), sugere o fim das instituições disciplinares e de confinamento estudadas por Foucault (a escola, a fábrica, o presídio, o hospital, o exército), e o aparecimento de novos dispositivos de controle aberto. Há, portanto, na visão de Deleuze, uma crise do espaço fechado nitidamente a partir da Segunda Grande Guerra.

Em tempos de informação digital e genética, as palavras de Deleuze sobre a passagem de uma sociedade a outra são significativas:

As sociedades disciplinares têm dois polos: a assinatura que indica o indivíduo, e o número de matrícula que indica sua posição na massa. É que as disciplinas nunca viram incompatibilidade entre os dois, e é ao mesmo tempo que o poder é massificante e individuante, isto é, constitui num corpo único aqueles sobre os quais se exerce, e molda a individualidade de cada membro do corpo... Nas sociedades de controle, ao contrário, o essencial não é mais uma assinatura e nem um número, mas uma cifra: a cifra é uma senha, ao passo que as sociedades disciplinares são reguladas por palavras de ordem (tanto do ponto de vista da integração quanto da resistência). A linguagem numérica do controle é feita de cifras, que marcam o acesso à informação, ou a rejeição. Não se está mais diante do par massa-indivíduo. Os indivíduos tornaram-se ‘dividuais’, divisíveis, e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados ou ‘bancos’ (DELEUZE, 1992, p. 222).

Obviamente que as máquinas não são determinantes únicas de cada época, porém ajudam a pensar os ‘agenciamentos coletivos’ dos quais elas apenas fazem parte, como bem estudara Crary, por exemplo. Nesse sentido, a mudança é realmente radical, das máquinas energéticas das sociedades disciplinares para as máquinas cibernéticas das

sociedades de controle. É porque essas últimas atingem um plano mais íntimo, sua forma de atuação não é mais molar e sim molecular, cujo acesso, mesmo quando se tem a senha, é mais complicado.

Reconhecendo essa diferença de natureza entre esses dois tipos de sociedades, aceitando-se ou não as nomenclaturas seguidas por Foucault e Deleuze, o fato é que a atenção, se ainda persiste como sugere Crary, não é da mesma forma. Até seria possível concordar com essa ideia de continuidade do papel central da atenção, caso essa diferença fosse de grau, mas ela é de natureza. O *modus operandi* é outro, o que não significa que haja uma cisão metódica, que não exista fusão entre esses dois tipos de sociedades, e até com características remanescentes das sociedades de soberania. Basta observar países como o Brasil.



Algumas das ilustrações de aparatos ópticos do *Suspensions of Perception*, quer sejam para entretenimento ou para estudos de percepção, com suas características de sedentarização, isolamento e separação, por exemplo, e guardadas as devidas proporções, são até certo ponto bem parecidas com algumas das atuais (Figura 34). Mas, a tecnologia que está em uso é diferente, requer no mínimo outro tipo de atenção dos jogadores nas *lan-houses*, os quais também são diferentes daqueles observadores no diorama. Há outra velocidade envolvida que desloca o foco da atenção para a capacidade de leitura de padrões fragmentados, uma torrente de

dados e informações que surgem no monitor deve ser 'lida' rapidamente e/ou ainda deve disparar ações dos que jogam em uma *lan-house*, por exemplo. Por isso, às vezes,

tem-se a impressão de que o ponto da atenção até deslocou-se para a máquina, quem está atenta é a máquina através do software, que tem a capacidade de conduzir os operadores em rede, uma espécie de atenção compartilhada com a máquina. Talvez não seja só impressão.

O fato, então, é que o capitalismo e as atuais técnicas informáticas e genéticas convivem bem com a “falta de atenção”, ou melhor, com a “atenção fragmentada atual”, não a dispensa. Ou seja, o problema não é mais da atenção consciente ou inconsciente, e embora a sensação permaneça problemática, o foco deslocou-se para o molecular. De certa forma, apesar de manter sua posição, Crary havia reconhecido essa característica, a qual ele chama de um permanente baixo-nível da atenção:

However, one feature of many contemporary technological arrangements is the imposition of a permanent low-level attentiveness that is maintained to varying degrees throughout large expanses of waking life. [...] Information and telematic systems simulate the possibility of meanderings and drift, but in fact they constitute modes of sedentarization, of separation in which the reception of stimuli and the standardization of response produce an unprecedented mixture of diffuse attentiveness and quasi-automatism, which can be maintained for remarkably long periods of time (CRARY, 1999, p. 78).

Talvez a questão de se a atenção é ou não central tenha sido mal colocada, dificultando achar uma diferença de natureza entre as sociedades disciplinares e as de controle, ou pelo menos, captar um pouco da modulação que vem ocorrendo aceleradamente. Dito de outra forma, sempre depende de como se coloca o problema. Mais do que a atenção, a sensação é que está em jogo, mas não mais como simples pesquisa dos fenômenos fisiológicos do sentido. De certa forma, a questão sempre foi sobre a sensação e a percepção. A diferença atual está no modo como a inclusão da informação, como entendida depois da cibernética, se dá, isto é, como componente intrínseco, imanente, genético, molecular, em toda sorte de relações. Trata-se de um tipo de percepção e sensação de difícil acesso e captação inteligível, pois agora o

indivíduo tornou-se dividual, divisível, próprio para um banco de dados, pode ser recombinado.

Dizer que a colocação do problema hoje acontece de outra forma ou que, na verdade, está mal colocado, não desmerece em nada os trabalhos de Crary. Curiosamente, é como se ele também fosse vítima do processo vertiginoso atual, como se ele sofresse agora o mesmo problema mostrado em *Techniques of Observer*. Lá, como dito anteriormente, ele desafiava as análises tradicionais sobre o modernismo, salientando que as condições para esse ‘movimento’ deram-se no início do século XIX. Como na frase de Nietzsche, em uma vida que se acelera “o espírito e o olhar acostumam a ver e julgar parcial ou erradamente”, pois há uma nebulosidade, proposital ou não, encobrindo a capacidade de compreensão e de visão do sentido das tendências mais relevantes que estão sendo desenhadas. Crary observou muito bem esse processo que acontecia no início do século dezenove e que tivera suas implicações na passagem para o século vinte, tudo por meio de perguntas da genealogia. Mas, como fazer quando se está em meio ao turbilhão, o qual, diga-se de passagem, é muito mais veloz e empoeirado?

A lição que fica de Crary, por assim dizer, é a do movimento que ele capta, aquele no qual a partir de um problema técnico e social, desenvolvido em diferentes áreas do conhecimento em um dado momento, faz (re)aparecer um problema sensório-perceptivo. E esse é um problema ativo, não reativo. Ativa-se o retorno do sensível como problemático, e político *lato senso*.

Saber que as alterações tecnológicas atuais produzem transformações profundas, e que há a possibilidade de um tipo de observador futuro diferente, como ocorrera no século XIX, traz pouco de novidade, até aí nada de mais. O caso é ter a percepção desse movimento mesmo dentro dele. Este é também um problema para as artes, maiormente, que operam com as tecnologias mais recentes. A aceleração é tanta que elas parecem não dar conta do recado. Há uma dificuldade em compreender esse movimento, em observar as alterações sensório-perceptivas do ponto de vista político do controle molecular, por exemplo, estando dentro do próprio movimento.

SIMONDON: INFORMAÇÃO E CIBERNÉTICA

A riqueza do trabalho do filósofo Gilbert Simondon está, entre outras, em ter apreendido em grande parte o movimento praticamente em sua gênese, isto é, quando do fortalecimento inicial da Teoria da Informação e da Cibernética, reagindo o mais rápido possível, como em sua proposta de salvar os objetos técnicos e de pensar os limites do progresso humano¹⁵ (KECHICKIAN, 1983; SIMONDON, 1990).

Seu texto mais conhecido, *Du mode d'existence des objets techniques* (MEOT), é publicado em 1958, mesma época em que ele submete sua tese de doutorado dividida em dois tomos: *L'individu et sa genèse physico-biologique* (publicado em 1964) e *L'individuation psychique et collective* (1989). Dez anos antes, quando a teoria da informação de Warren Weaver e Claude Shannon (1949) proliferava, Norbert Wiener publicava o seu *Cibernética* (1948) e em seguida *Cibernética e Sociedade: o uso humano de seres humanos* (1950). Aliás, não é sem propósito que Wiener deriva cibernética da palavra grega *kubernetes*, que tem como significado “piloto”, ou ainda “governador”, pois podia usá-la na mesma classe de comunicação e controle. Trata-se essencialmente do controle da informação.

Simondon reconhece o valor e o alcance dessas teorias, inclusive salientando, no MEOT, o grande mérito da cibernética em ser um dos primeiros estudos indutivos específicos em relação aos objetos técnicos (SIMONDON, 1969, p. 48). Todavia, ele desgosta desde o princípio de um dos postulados fundamentais da cibernética, o da identidade funcional entre os seres vivos e os objetos técnicos autorregulados, os autômatos.

Para Wiener a compreensão do social somente se daria a partir de um estudo profundo das mensagens e das facilidades de comunicação, as quais ganhariam cada vez mais importância quer sejam entre homem e as máquinas, entre as máquinas e o homem ou entre máquinas e máquinas. A informação, que em sua definição é “o

¹⁵Salvar os objetos técnicos em Simondon não está relacionado a nenhum tipo de determinismo tecnológico, ao mesmo tempo em que 'progresso humano' está distante do progresso positivista comteano. Para melhor entendimento, ver as referências citadas.

termo que designa o conteúdo daquilo que permutamos com o mundo exterior ao ajustarmo-nos a ele, e que faz com que nosso ajustamento seja nele percebido” (WIENER, 1968, p. 17), torna-se fundamental nesse processo de comunicação dentro das exigências da vida moderna. E considerando-a no homem, no animal e nas máquinas, Wiener afirma sua tese:

A minha tese é a de que o funcionamento físico do indivíduo vivo e o de algumas máquinas de comunicação mais recentes são exatamente paralelos no esforço análogo de combinar de dominar a entropia através da realimentação. Ambos têm receptores sensórios com um estágio de seu ciclo de funcionamento, vale dizer, em ambos existe um instrumento especial para coligir informação do mundo exterior, a baixos níveis de energia, e torná-la acessível na operação do indivíduo ou da máquina. Em ambos os casos, tais mensagens externas não são acolhidas em estado puro, mas por via dos poderes internos de transformação do aparelho, seja ele animado ou inanimado. A informação adquire, então, nova forma, adequada para os futuros estágios de desempenho (WIENER, 1968, p. 26).

É curioso observar, desde já, que o funcionamento informacional está ligado aos sistemas sensório-motores. Mas antes, é o uso impreciso da *analogia* em relação a esses sistemas, como bem observado por Muriel Combes (1999, p. 21), o que incomoda Simondon. O tipo de analogia sugerido pela cibernética a levaria a uma espécie de reducionismo, chegando ao binário da informática atual, pois propõe uma identificação discutível das funcionalidades entre humanos e autômatos. Inclusive, vale lembrar que é justamente para esse risco de usar analogia em prol da identidade que também Deleuze alertava quando definia a analogia como um dos quatro componentes da representação que podem trair a diferença, e também a repetição (DELEUZE, 1968, p. 345). É porque tanto para Deleuze como para Simondon (além de outros, como Nietzsche e Bergson, cada um ao seu modo e nuance) o Ser é problemático e deve ser entendido como relação e que, sendo assim, o processo de individuação precisa ser levado em conta o tempo todo. Em outras palavras, não é possível uma identificação funcional entre humanos e máquinas sem que o princípio de individuação de cada um seja

conhecido, o que implica uma mudança até mesmo no conceito de informação. Porque, como diz Deleuze, “l’individu n’est plus pensé que comme ce qui porte des différences en général, en même temps que l’Être se répartit lui-même dans les formes fixes de ces différences et se dit analogiquement de ce qui est” (DELEUZE, 1968, p. 346).

Nem de longe se trata de subestimar o binário, alicerce da maquinaria cibernética, e tampouco prescrever o óbito do analógico. Brian Massumi (2003b), por exemplo, diz claramente que um mundo digital não precisa necessariamente abolir o analógico (*lato senso*), pois este implica acesso a possibilidades perceptivas outras, conectadas às mais diversas experiências que são de orientação analógica, basicamente.

Basta lembrar que o desenvolvimento da informática, maiormente dos sistemas operacionais e das interfaces dos softwares em geral, ao longo dos últimos anos, valeu-se de analogias desde seu início, embora a atualização dessas invenções se desse em base digital. As ideias de *Desktop*, janelas (*windows*), *world wide webs* e muitas outras, corriqueiras hoje, e que levaram o *design* de interfaces a um posto privilegiado na computação, são verdadeiras analogias imbricadas ao digital, e talvez por isso mesmo, invenções significativas.

Steven Johnson faz um levantamento interessante sobre isso em seu *Cultura da Interface: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar* (JOHNSON, 2001), e mostra como e principalmente a partir de uma analogia frouxa (mas duradoura) do *desktop*, que aliás fora inicialmente questionada e descartada, toda uma gama de outros desenvolvimentos foi possível (menus, lixeiras, pastas, documentos, ícones, etc.). Johnson recorda da expressão canhestra, mas sugestiva nos primórdios da Macintosh: “olhe-e-sinta!”, até pela falta de uma palavra para definir exatamente a sensibilidade visual no computador àquela altura.

Mas, macluhaniano que é, Steven Johnson parece crer, apesar do que expõe, na ideia de uma *passagem* de um mundo analógico para um mundo digital, da interface digital como meio-mensagem, como extensão do homem, para usar as terminologias de McLuhan. A interface digital seria o ponto final após se atravessar tal passagem, mesmo

considerando que essa travessia pudesse levar todo o século XX, o drama peculiar daquele século, dizia McLuhan. Como se engenheiros tivessem criado uma espécie de túnel para a referida travessia e que após toda a mudança cultural se encontrar já do outro lado deste túnel, do lado digital, devidamente identificados e com seus efeitos tecnológicos e econômicos bem definidos, uma dinamite implodisse tal túnel. Ora, perde-se assim a ideia de um real acoplamento do homem com a máquina por meio da informação, pois parece que haveria uma passagem só de ida. Todavia, é justamente dentro da passagem que as coisas acontecem, onde se dá o deslocamento necessário às invenções, às criações, onde a informação surge, pois forma-se um sistema de fato, uma passagem de ida e volta, uma via de mão-dupla.

É por isso que falar de um analógico *lato senso* significa não restringi-lo a uma categoria de modelo como se faz usualmente em análises de causa e efeito, mas entendê-lo como processo, com suas variações internas. E esse é um analógico bem diferente daquele da procura pela identidade, que acaba em oposições e negações na busca por uma essência, o que é também, claro, uma alfinetada daqueles autores na dialética hegeliana, a qual em sua lógica provavelmente proporia um negar do analógico para poder afirmar um digital, ou até reacionariamente um vice-versa. Aqui se fala de um analógico afirmativo a todo instante, sem precisar da negação como uma fase necessária, um analógico que relacionado às tecnologias digitais permite que a invenção apareça.

No capítulo 6, “Os meios como tradutores”, de seu mais conhecido livro *Os meios de comunicação como extensão do Homem*, McLuhan postula que na era da eletricidade estamos cada vez mais traduzidos em termos de informação, “rumo à extensão tecnológica da consciência”. E arremata:

Ao colocar o nosso corpo físico dentro do sistema nervoso prolongado, mediante os meios elétricos, nós deflagramos uma dinâmica pela qual todas as tecnologias anteriores – meras extensões das mãos, dos pés, dos dentes e dos controles de calor do corpo, e incluindo as cidades como extensões do corpo – serão traduzidas em sistemas de informação (McLUHAN, 1969, p. 77).

Essa tradução em sistemas de informação, que de fato vem sendo levada a cabo pela tecnociência vigente aliada ao capital global, funciona dentro da lógica indutiva. Toda tradução, mesmo que bem feita, deixa algo de lado (perde-se informação), induz a uma interpretação, a uma representação. E ao que tudo indica, pelo que foi dito dos usos possíveis da analogia, a informação não mereceria um tratamento somente indutivo, como o proposto pela cibernética, mas sim um operar próximo daquilo que Simondon chamou de transdutivo. E toda essa discussão não é sem razão, os afetos são da ordem do analógico, embora possam ser perfeitamente ativados ou acessados através do digital, por transdução. Por isso, Simondon reconheceu a importância da cibernética, sem desmerecê-la, porém desde o início denominando-a como um estudo ainda indutivo.

Para o filósofo, portanto, a melhor maneira de estudar a informação é através de um processo transdutivo:

Nous entendons par transduction une opération, physique, biologique, mentale, sociale, par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine, en fondant cette propagation sur une structuration du domaine opérée de place en place; chaque région de structure constituée sert à la région suivante de principe de constitution, si bien qu'une modification s'étend ainsi progressivement en même temps que cette opération structurante. [...] Dans le domaine du savoir, elle définit la véritable démarche de l'invention, qui n'est ni inductive ni déductive, mais transductive, c'est-à-dire qui correspond à une découverte des dimensions selon lesquelles une problématique peut être définie; elle est l'opération analogique en ce qu'elle a de valide (SIMONDON, 1964, pp. 18-19).

Eis, então, a definição de transdução de Simondon e sua aplicação no domínio do conhecimento. Essa noção de transdução Simondon a retira, entre outras, da gênese do cristal, do domínio da física, e depois a generaliza para outros domínios. A partir de um germe cristalino muito pequeno em um meio amorfo, rico em potencial, o cristal começa seu crescimento e expansão, resolvendo seus problemas internos, sendo

que cada camada molecular serve de base estrutural para a próxima fase. Esse germe cristalino contém a informação primeira, as direções privilegiadas e formas angulares do futuro cristal, ou seja, sua singularidade. E a singularidade não tem nada a ver com a identidade do indivíduo, ela vem antes, faz parte do pré-individual, justo porque o indivíduo ainda não está formado, é pura potência, contém tensão e tendências. O meio amorfo (estado líquido, gasoso ou sólido, neste caso do cristal), ao contrário, não é nada estável, não possui direções privilegiadas, ele é metaestável. Ambos formam um sistema de pura dissimetria e tensão, um sistema em disparação, cujo potencial energético começa sua resolução justamente no instante em que o germe cristalino consegue romper o estado metaestável. A partir desse evento há a transformação que se propaga, quando novas problemáticas vão surgindo, e cada etapa serve de base para a próxima, na relação entre o já transformado e o por se transformar. É no momento dessas resoluções que aparece a informação, por isso pode-se dizer (in)formação. Ou seja, a informação surge no interior da individuação, no interior do sistema do ser que se (in)forma. O cristal é criado na relação consigo mesmo, pela complementaridade entre ressonância interna e geração de novas informações.

É sim este um processo de comunicação, se for pensado em termos da teoria da informação, com troca de energia ou de informação entre um emissor (o germe cristalino) e o receptor (o meio amorfo). Mas mesmo aí reside uma diferença tão íntima quanto fundamental em relação à teoria da informação, pois esta não leva em consideração o receptor como metaestável, o que torna o sistema incompleto, ou com um rendimento baixo, ocasionando perda de informação. Rendimento ideal seria a capacidade da informação que é transmitida ser recebida com todas as suas modulações, um canal perfeito, com o índice igual a 1, isto é, quanto mais próximo de 1 mais completo o processo de comunicação (SIMONDON, 1969, p. 131). Ora, se as modulações acontecem justamente em virtude da metaestabilidade do sistema com seu estado dissimétrico, a margem de indeterminação que permite as mudanças de fase, algo ficará de fora caso ela não seja considerada. E não adianta induzir a metaestabilidade a um estado de equilíbrio estável para melhorar o rendimento. A

informação acontece na atualização do potencial dos dados, no ato, nem *a priori* nem *a posteriori*, o que tornaria mais interessante a criação do ambiente propício para que esse processo acontecesse, ao invés de pré-codificar toda sua estrutura. Em outras palavras, a metaestabilidade deve ser mantida para que novas informações ocorram.

Dizer que a informação se dá na atualização, considerando sua margem de indeterminação, qualitativa por natureza, não significa excluir ou desmerecer as análises e estudos quantitativos da informação, conforme sublinha o próprio Simondon (SIMONDON, 1964, p. 16). Apenas trata-se de reafirmar e salientar a suposição desse estado fundamental, o pré-individual, anterior mesmo ao dualismo emissor-receptor, anterior à mensagem transmitida, à informação primeira em estado metaestável.

Transdução, reforçando com outras palavras de Simondon, não significa induzir e nem deduzir, mas é a própria “individuação em progresso” (1964, p. 18). A dedução está sempre à procura de um princípio original para que determinado problema possa ser resolvido. A indução, por sua vez, parte dos fatos particulares para achar a solução procurada. Nesses processos há perda ou redução de informação, pois só se capta o que é comum, eliminando o singular. Na transdução, ao contrário, não há perda nem redução, ela faz passar os fluxos, descobre novas dimensões de acordo com as quais uma problemática pode ser definida. Não se trata de transmissão de mensagem codificada, previamente constituída, mas de uma passagem de potencial energético pré-individual, em um senso físico-biológico, para a emergência de novas formas, a partir de um sistema metaestável, plano virtual da realidade em constante ebulição. Trata-se, então, de uma mudança de fase, de criação, mas que não é só inteligência, mas também intuição. Em suma, nas palavras de Deleuze e Guattari (1980, p. 384), “a transcodificação ou transdução é a maneira pela qual um meio serve de base para outro ou, ao contrário, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui no outro”.

Nada mais nada menos, portanto, do que uma ontogênese, do que produção de diferenças. Eis um motivo pelo qual Simondon prefere o conceito de individuação à dialética hegeliana, justo porque, em seu entender, esta não dá conta da gênese do indivíduo de fato, pois sempre considera a aparição do negativo como uma segunda

etapa do processo, enquanto aquela tem o negativo como imanente dentro de uma condição primeira, em forma de tensão e incompatibilidade. Na dialética hegeliana, após o surgimento do negativo, haveria um processo de síntese, um retorno à unidade, ao sujeito ou ao objeto, o que não existe na individuação simondoniana, que é um processo contínuo de mudança de fase do ser, não há síntese definitiva ou, se existe, está mais próxima do operador deleuzeano, qual seja, uma síntese disjuntiva (DELEUZE, 1968).

O que se percebe, como bem observou Deleuze, é que o negativo no pensamento de Simondon é trocado pelo problemático, já que “não designa um conceito subjetivo indeterminado, mas um momento do ser, o primeiro momento pré-individual” (DELEUZE, 2004, p. 88).

Não obstante, se poderia perfeitamente contestar a teoria da transdução do ponto de vista da história da ciência, de onde Simondon trouxe alguns de seus conceitos, como o fez Isabelle Stengers:

La distinction proposée par Simondon entre le progrès «*déductif*» qui mène au champ et celui, «*inductif*», qui mène à l'électron est pleine d'intérêt, et elle prépare à merveille le lecteur à attendre d'un progrès «*transductif*», qui ne soit pas synthèse mais «*relation synthétique complémentaire*», le mode de convergence entre l'électron discret et le champ continu. Rétroactivement, alors que le «*progrès*» de la physique a pris une autre direction, avec la théorie quantique des champs, on ne dira pas que sa proposition a été «*falsifiée*». En revanche, la démonstration selon laquelle la nécessité du continu serait une «*conséquence directe*» de la méthode déductive (IGBP, 120) apparaîtra sans doute comme transduction assez risquée, à partir d'un seul cas, et mis en problème par la physique contemporaine (STENGERS, 2002, p. 140).

Stengers considera que Simondon, como leitor dos anos 50, não poderia negligenciar ou ignorar a obra de Niels Bohr, nem o átomo quântico e a química, como ela sugere que ele o fez, valendo-se quase que exclusivamente dos textos publicados por Louis de Broglie. E assim teria acontecido em outros campos, como na biologia, o que

dificultaria a transdução passar pelo crivo histórico da ciência, em sua opinião. Na biologia, por exemplo, ela lamenta o fato, pois Simondon poderia contribuir com análises, segundo a autora, mais desafiadoras como em relação às analogias técnicas (programa, código, informação, regulação, etc.) que investiram sobre a biologia desde aquela época, quando ele redigia sua tese. Há que se considerar, também, que Stengers escreve em 2002, com o filtro do tempo percorrido.

Todavia, Stengers reconhece que alguns desdobramentos posteriores, corroboraram com conceitos inventados por Simondon, como o de metaestabilidade e ressonância interna:

Assez curieusement, la généralisation que Prigogine a réussi dans les années 60, et qui devait aboutir à la notion de « structures dissipatives », confirme l'importance des « germes » de Simondon : dans la mesure où aucun potentiel ne peut être défini loin de l'équilibre, les zones de stabilité et d'instabilité d'un régime de fonctionnement global sont caractérisées en « testant » la réponse de ce régime d'activité au « germe » d'autres régimes possibles. (...) Le régime stable est donc celui qui est reconnu en tant qu'incapable de recevoir une « information nouvelle ». D'autre part, (...) dans les situations critiques de transition de phase, confirment l'intérêt de la notion de « résonance interne » entre niveaux microphysique (événements compris au sens de la cinétique) et niveaux macrophysique (écart à l'équilibre)(STENGERS, 2002, p. 147, *itálicos nossos*).

De certa forma, a autora sugere colocar a noção de transdução à prova; propõe uma *aventura*, é o termo que ela usa, para o processo transdutivo. No entanto, ela não quer dar um caráter de denuncia, mas de diagnóstico em relação à transdução. Ela acredita que tal diagnóstico seria negativo quando se trata de adesão estrita aos conceitos e, por isso, é preciso questionar-se sobre resistir ou não à Simondon (STENGERS, 2004)¹⁶. No entanto, sua proposta é mais no sentido de que se aprenda a

¹⁶ De certa forma, para citar um contraponto, a experiência do grupo francês denominado *l'Atelier Simondon*, liderado por Jean-Hugues Barthélémy e Vincent Bontems, vem enfrentando essa aventura, através de um estudo persistente da obra de Simondon, da descoberta de novos documentos do autor e com seminários com tecnólogos, cientistas, filósofos e artistas. O diagnóstico não seria tão negativo como o de Stengers.

pensar *com* Simondon os temas que ele levanta, como a noção de afetividade na relação do vivente e seu mundo, o que o filósofo faria mais de maneira mais abrangente em *L'individuation psychique et collective*.

Há que se ter em mente, também, que Simondon está fazendo filosofia, criando conceitos, não ciência *stricto sensu*, criando funções, conforme a distinção de Deleuze e Guattari (1992). Se os rumos da tecnociência efetivamente mudaram e não são capazes de confirmar as intuições de muitos filósofos ao longo da história, isso não significa que os conceitos criados perderam sua força. E se há uma insistência em trazer os conceitos simondonianos para a discussão aqui proposta, é justamente para seguir o convite da própria Isabelle Stengers. Ou seja, o convite a se pensar *junto* com Simondon os problemas que ele arguciosamente pinçara praticamente no embrião das teorias da informação e da cibernética, e compará-los com os rumos seguidos por essas ciências, ao invés de tomá-los como ilustração ou modelo para se encaixar em toda sorte de assunto, como ela crê, com certa razão, acontecer hoje com a 'redescoberta' desse autor.

Mais ainda, Stengers não deixa de reconhecer traços de genialidade em Simondon, entre eles sua teoria da afetividade, como foi dito, assim como Deleuze também já o fizera. Seria possível acrescentar, e reforçar a intenção de se pensar aqui *com* Simondon algumas ideias sobre arte e tecnologia, o fato de seu trabalho permitir aliar justamente esses pontos fundamentais para a relação homem-tecnologia, quais sejam, a informação e a sensação de um modo mais abrangente, como um campo problemático imanente às questões tecno-estéticas.

Na experiência de programação profissional de computadores, essa conexão imanente entre informação e sensação em minha relação com a codificação da máquina sempre me foi perceptível e muito forte, uma relação de alegria e angústia em conformidade com o funcionamento ou não de rotinas escritas, que, aliás, condizia com o sentimento de outros profissionais da área. Foi como se deu meu encontro com Simondon, de uma experiência empírica seguida da leitura de seus textos mais os de Deleuze, por causa do uso deste em relação às intensidades no agenciamento homem-

máquina, o que justificaria em tese o pensar junto com esses filósofos, privilegiadamente.

Percebe-se pela literatura que à teoria da afetividade de Simondon pouca relevância é dada, ou se é feito, geralmente é *en passant*, ou de modo a tentar complementar instrumentalmente estudos de estética contemporânea que trabalham o tema da tecnologia. Ora, como dissera o próprio filósofo, e sempre salientado aqui, uma teoria da individuação não deve abrir mão de uma teoria da sensação, da percepção, da emoção. Para um filósofo que incorpora as técnicas no próprio movimento do pensamento, essa afirmação não deveria ser negligenciada. E ele leva avante esse propósito, não somente em sua tese de doutorado, mas em cursos e textos destinados a esses temas, como o livro recém-publicado de seus cursos sobre a percepção, ministrados entre 1964 e 1965 (SIMONDON, 2006).

O que se está querendo dizer aqui, com Simondon, é que o estudo da sensação, que não se pode isolar dos problemas perceptivos e vice-versa, conforme visto em Crary, requisita um domínio privilegiado e ativo na relação do homem com a tecnologia e seu mundo, seu meio. Em outras palavras, a sensação-percepção não é de caráter reativo-contemplativo, mas ativo-informativo. E essa é uma diferença substancial para se pensar trabalhos artísticos, já que se trata de produção de afetos e perceptos, por excelência. É bem como diz Renaud Barbaras no prefácio do livro: para Simondon “*penser la perception requiert d'abord de se laisser informer par la perception en son fonctionnement effectif et ses lois immanentes*” (SIMONDON, 2006, p. xiv).

UMA PEQUENA GENEALOGIA DA RELAÇÃO INFORMAÇÃO-SENSAÇÃO-PERCEPÇÃO

Nas páginas que compõem a primeira parte de seu *Cours sur la Perception*, Simondon traça um percurso sobre a percepção no pensamento ocidental, dos pensadores antigos à época moderna, mas de uma maneira muito particular ao considerar a questão da técnica desde o início. Acompanhando o percurso de Simondon percebe-se um entrelaçamento entre sensação-informação-percepção e o porquê de um estudo da individuação completar-se ou compor-se conjuntamente nesse tripé. E mais ainda, entende-se como a informação não se restringe aos avanços da Teoria da Informação e da Cibernética, desenvolvidas na informática atual, mas tem raízes mais longínquas que merecem ser consideradas.

Simondon inicia pelos pré-socráticos e vai até Platão, distinguindo duas famílias conforme doutrina em relação à sensação-percepção: os “Filhos da Matéria” (os jônicos) e “Amigos das Ideias” (pitagóricos e platônicos). Ambas tiveram longa posteridade, cujo cerne da diferença entre elas Simondon resumiria assim:

...les Formes contre la sensorialité qualitative, c'est une perception contre une perception, la perception à distance, par audition ou vision, contre la perception par contact, et la contemplation théorique et détachée du tableau de l'univers dans le loisir savant contre l'action manipulatrice effectuant la genèse de l'objet; *pour Pythagore et Platon, le réel est a priori, il est déjà constitué dans sa structure avant la prise d'information perceptive* qui le respecte, alors que *pour les Physiologues ioniens le réel prend forme au cours de l'opération de manipulation qui donne aussi connaissance*; dans le premier cas, *le devenir est négatif*, il peut seulement multiplier et altérer; dans le second cas, *il est positif*: la genèse est une formation, une croissance; les objets se constituent (SIMONDON, 2006, p. 21 - itálicos nossos).

É Aristóteles a quem coube a tarefa de síntese entre essas duas famílias, o que pode ser observado por meio de seu estudo da arte poética. Mas, antes, é preciso

lembrar o seguinte: Homero, apesar de uma ressalva de admiração anterior, recebe um tratamento nada elogioso de Platão no início do capítulo X da *República*:

Sendo assim, firmemos desde logo este ponto: todos os poetas, a começar por Homero, não passam de imitadores de simulacros da virtude e de tudo o mais que constitui objeto de suas composições, sem nunca atingirem a verdade, o que também se dá com o pintor, (...) o qual, sem nada entender da arte de fazer sapatos, é capaz de pintar um sapateiro que lhe pareça bom e a quantos desconheçam essa profissão e só percebam as cores e o desenho (PLATÃO, *República*, X, 600e).

E arremata:

Então, como parece, ficamos mais ou menos de acordo que não é digno de referência o que o imitador conhece daquilo que ele imita, e que a imitação não é coisa séria, mas simples brincadeira, e também que as pessoas que se ocupam da poesia trágica em versos épicos ou iâmbicos, sem exceção, são imitadores por excelência (PLATÃO, *República*, X, 602b).

Aristóteles, no início de sua *Arte Poética*, também configura a arte como imitação:

A epopeia, o poema de cunho trágico, o ditirambo, e na maior parte, a arte de quem toca a flauta e a cítara, todas vêm a ser, em geral, imitações (ARISTÓTELES, - *Arte Poética* - I, 2).

E salienta em relação à tragédia:

O mais importante é a maneira como se dispõem as ações, uma vez que a tragédia não é imitação de pessoas e sim de ações, da vida, da felicidade, da desventura; mas felicidade e desventura estão presentes na ação, e a finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade (ARISTÓTELES, - VI, 32).

Aparentemente, para ambos, a arte poética funciona da mesma forma, por imitação. Só que, para Platão, ela está três graus aquém da realidade, como ele mesmo

diz. É cópia da cópia. Apenas através de uma ascensão ao mundo inteligível, subindo os dois degraus que faltam se alcançaria a realidade e o conhecimento, algo que para Platão é impossível por via da sensação, do mundo sensível.

No entanto, como se sabe, Aristóteles não aprecia esse tratamento dado aos sentidos, e é assim que marca sua diferença em relação ao antigo mestre. É que Aristóteles não desprezava a observação das coisas conforme aparecem aos sentidos. E a imitação (*mimesis*) também não é concebida da mesma forma nos dois filósofos. Se em Platão a imitação reportava-se à cópia de um modelo, de uma forma ideal que está fora do mundo sensível, em Aristóteles ela indica simulação, emulação, invoca ação, movimento.

Há nisso uma relação estreita com a original concepção do devir em Aristóteles. O problema do movimento, do fluxo contínuo, da mudança permanente, em Heráclito, contraditos por Parmênides, é 'resolvido' por Aristóteles através de sua famosa frase: “O ser se diz de múltiplas maneiras”, ou seja, o ser possui muitos sentidos, é analógico. É preciso entender esses sentidos, como funcionam, tarefa eminente da filosofia. O ser não é somente algo imóvel, estático, que já *existe*, em *ato*, mas inclui o que pode vir a ser, sua virtualidade, sua *potência*. A passagem, ou o *movimento* da potência ao ato é o processo de *atualização*.

Por esta razão, Aristóteles frisa que a tragédia não é imitação de pessoas, mas de ações, ações da vida, a finalidade da vida é uma ação. A tragédia estará devidamente dividida em *atos*, e o arranjo desses atos é o elemento mais importante para Aristóteles. E como a percepção é uma atualização, o potencial das simulações será colocado em ato, atualizado, produzindo o efeito de catarse de que fala Aristóteles, espécie de purificação do auditório.

Há, portanto, esse movimento que vai de uma potência e se atualiza, cuja duração se dá enquanto houver virtualidade no ser, até que toda sua potencialidade seja expandida e atualizada plenamente, individualizada. Esse movimento está, assim, circunscrito à substância. Esta é composta de algo indeterminado, a matéria (*hylé*), e de

uma forma (*eîdos*)¹⁷, que individualizará a matéria. É o princípio do hilemorfismo aristotélico: existe uma causa formal pré-definida, contendo os atributos e propriedades que modificarão a matéria e lhe darão sua aparência final, a matéria é informada, isto é, qualificada e quantificada.

A realidade é, assim, composta de uma causa material e outra formal, ambas funcionando a partir de uma causa final. A forma contém a essência daquilo que a matéria pode vir a ser, enquanto potência, e do que ela é no momento, em ato, ela é o princípio da diferenciação, é o que diz os sentidos do ser, que proporciona afirmar que o ser se diz de muitas maneiras, segundo suas funções, sua finalidade (*télos*). O devir é movido por um desejo, um desejo de atingir a forma final.

É a partir da percepção-sensação, da imitação dos atos, da repetição, que o intelecto poderá operar, imaginar, criar conceitos e definições essenciais. Em outras palavras, é uma teoria indutiva do conhecimento, em que a percepção-sensação induz o inteligível; dos fatos empíricos, dos casos particulares chega-se ao conhecimento universal contemplativo, que é, portanto, a *posteriori*, diferentemente do platonismo que é *a priori*.

Em *Da Alma*, principalmente, Aristóteles caracteriza essa percepção-atualização. Se percepção é um ato de atualização, a sensibilidade é a potencialidade do sentir e, portanto, a sensação é o estado atual, o sensível em ato. O mesmo é válido para o pensamento, quando o intelecto torna-se a potência de pensar.

Para Simondon, considerando o estudo dos níveis sensíveis realizado pelo filósofo grego, Aristóteles constrói um verdadeiro estudo da percepção, pois faz uma espécie de síntese entre o entendimento do objeto, sem privilegiar demasiadamente o sensorial, como faziam os jônicos, ou as significações, relações e estruturas, como o pitagóricos e Platão (SIMONDON, 2006, p. 22).

¹⁷Aliás, é preciso notar que Aristóteles usa a palavra *eîdos* mais no sentido de forma do que o de ideia, como fazia Platão.

Além disso, é de se notar que o que faz Aristóteles em relação aos seus predecessores é um deslocamento vigoroso, o que pertencia ao objeto passa a ser incorporado pelo sujeito. É uma hipótese nova e forte, que tem sua origem no saber biológico de Aristóteles, como bem recorda e acrescenta Simondon:

Pour bien la comprendre, il faut insister sur le contenu de la notion de virtualité, de potentialité, qui est bien plus que la simple possibilité logique; la potentialité, c'est la force devenue tendance du vivant, tension orientée, désir, aspiration; la *phýsis* ionienne, avec la matière et la sensorialité, est entrée dans le vivant, que contient aussi la forme, comme finalité unifiée de l'ensemble en devenir (SIMONDON, 2006, p. 23).

Nada está dado antes da sensação. O conhecimento dá-se a partir da percepção dos dados sensíveis mais a atividade intelectual. O intelecto trabalhará as abstrações com esses dados. A alma, que é o motor da atualização, onde se encontra o desejo, e é definida por Aristóteles como «a forma de um corpo natural tendo a vida como potência» (ARISTÓTELES, *Da Alma*, II-1, 412a20), essa alma que atualiza no corpo todo o movimento da vida, não receberá uma matéria, mas uma informação, a forma contida na matéria, um sinal transmitido pelo meio, vindo do sensível. Isso permite concluir com Simondon que:

Aristote est le premier à avoir jeté les bases d'une étude psychologique de la perception, parce qu'il est le premier auteur ayant dégagé l'originalité de ce que l'on nomme aujourd'hui une réception d'information, processus essentiel de la perception (SIMONDON, 2006, p. 28).

A teoria aristotélica contém uma importância fundamental, assim, pois dá relevância à sensação como potência a ser atualizada, como passagem ao ato.

PARA SALVAR A INFORMAÇÃO

O percurso de Simondon no pensamento ocidental sobre a percepção e a sensação segue por todo o restante da primeira parte de seu *Cours sur la perception* e, pode-se dizer, com o mesmo rigor e foco, ou seja, na observação dessa trajetória que a sensação-percepção seguirá nas teorias clássicas e modernas. Se na antiguidade criara-se uma lógica da percepção, a época clássica lhe adicionaria um estudo fisiológico e, finalmente, a partir dos primeiros anos do século XIX se desenvolveria um estudo propriamente psicológico ou psico-biológico da percepção, porém, todos com algum eco nas preocupações da época antiga, o que é compreensível. Claro, não se pretende seguir todos os autores aqui. O mais importante é o movimento particular que Simondon capta e como o faz.

Se com os gregos a percepção-sensação era tratada como principal problema para o conhecimento do mundo, com os clássicos, basicamente a partir do corpo-máquina-*cogito* de Descartes (nitidamente influenciado pelo desenvolvimento da mecânica do período), ela deixa de desempenhar esse papel em razão de um tipo de saber dedutivo, que caracterizaria o *modus operandi* da ciência posterior. Descartes gostava das ideias claras e distintas, nada de dúvidas ou um sempre duvidar, de modo que confiar na experiência dos sentidos sem matematizá-la não parecia algo muito interessante ao conhecimento, ou seja, seria algo obscuro e confuso.

Simondon seguirá sua trajetória e passará ainda por Locke, Kant e outros, até chegar aos modernos, e com eles a volta de um interesse maior e estrito pela percepção devido, entre outras, ao desenvolvimento da biologia. Entre os estudos psicofísicos de toda sorte desse período (o mesmo analisado por Crary em seu *Techniques of the Observer*, lembre-se de passagem) e as análises posteriores de Bergson, Simondon encontra uma terceira síntese, como as de Aristóteles e Kant, aquela da Psicologia da Forma.

Em toda essa linha, em todo esse movimento, através da história da filosofia, aliás, criando mesmo uma história da filosofia da percepção e da sensação,

Simondon parece estar interrogando-se o tempo todo como a informação participa dos vários momentos apresentados. E a insistência e ênfase em acompanhar o caminho dos jônicos até Platão e depois Aristóteles, é justamente porque estes, principalmente o último, contribuíram de modo significativo para o pensamento de Simondon.

A Psicologia da Forma, ou a teoria da Forma, parece reencontrar tanto Platão, pela noção de Forma ideal, quanto Aristóteles em seu hilemorfismo. No entanto, há uma diferença crucial, principalmente em relação a este último, algo que parece ser abandonado ao longo deste caminho, qual seja, a noção de potência em troca do equilíbrio estável da boa forma. Do mesmo modo que no hilemorfismo aristotélico, o formal é contemporâneo à experiência, uma atualização, a sensação está no interior da percepção. Também é certo que a aparição de uma imagem a partir de uma distinção entre figura e fundo surge de uma tensão, da incompatibilidade desse sistema. No entanto, a resolução ou a estruturação na teoria da Forma se dá quando se atinge um estado de equilíbrio estável, quando há o menor nível de tensão possível, que se dá em um campo perceptivo. Tudo se resolve ali, não se mantém a potência, exceto por um estímulo exterior para ativar a tensão novamente. De certa forma, evitar assim a metaestabilidade, nada mais é do que excluir o devir. É o que permite a Simondon considerar que:

La Gestalttheorie est une théorie de la perception qui n'est ni molaire ni moléculaire: le tout et les parties sont en relation réciproque d'équilibre et de tension; (...) la *Gestalttheorie* aboutit à une théorie de la connaissance qui n'est ni *a priori* ni *a posteriori*, mais *a praesenti*; la connaissance est simultanée par rapport à l'être et à son appréhension. (...) [Mais,] il n'y a pas ici, comme chez Aristote, une virtualité ou potentialité engendrant la perception par son passage à l'acte (SIMONDON, 2006, p. 90).

Essa é uma diferença fundamental para o filósofo. Todo o detalhamento que se segue após o apanhado genealógico na primeira parte do *Cours sur la Perception*, estudando os aspectos biológicos e psicológicos, além da percepção nas suas diversas facetas (nos animais, no espaço, na duração, na afetividade, na atividade), parece

reforçar um elo estreito entre a ideia de potência em Aristóteles, cujo movimento torna-se ato, e a noção de equilíbrio metaestável. Obviamente, Simondon guarda a relação temporal entre sua época e a do filósofo grego e, por isso, salientava que a noção de potência deste é o que estaria mais próxima à noção de metaestável em seus dias. Até porque no mundo antigo só se conhecia a instabilidade e a estabilidade, o movimento e o repouso; ou seja, estar mais próximo não quer dizer exatamente igual. Todavia, pode-se afirmar que entre os viventes, a relação hilemórfica contemplava tensão e tendências, conformava um sistema metaestável. Basta lembrar-se do sistema nervoso. A teoria aristotélica contém uma importância fundamental, assim, pois dá relevância à sensação como potência a ser atualizada, como passagem ao ato.

E há uma frase surpreendente em um artigo de Simondon que justifica essa preocupação sobre o como a informação participava dos diversos momentos do pensamento em relação à percepção-sensação, nos autores por ele estudados, maiormente Aristóteles:

De toutes les formulations de cette doctrine, la plus vaste et la plus féconde est celle d'Aristote; elle fourni le point de départ de la théorie de la Forme; *on peut même se demander si la doctrine aristotélicienne de la sensation comme passage de la puissance à l'acte ne devrait pas être reprise à la lumière des progrès récents de l'informatique*, allant plus loin que les conclusions de la Psychologie de la Forme (SIMONDON, 1966, p. 295, *itálicos nossos*).

Seria leviano à primeira vista, ou talvez nem tanto, querer aproximar diretamente a teoria aristotélica da potência-movimento-ato à teoria da informação e da cibernética. E nem é essa a intenção principal, porque o que interessa, na verdade, é o desdobramento ou a continuidade de certo hilemorfismo mesmo pós virada cibernética.

Uma persistente assertiva de Simondon em seus textos requer consideração: aquela que diz que a noção de forma merece ser substituída pela de informação. É bom lembrar que, na teoria hilemórfica, a matéria já contém sua forma essencial. E ela é (in)formada, atualizada, individualizada, pois há a enteléquia, em que a finalidade da

individação é atingir uma forma. É como se toda a individualidade estivesse codificada na forma, uma espécie de algoritmo retendo toda a finalidade do ser, contendo todos os processos de atualização da virtualidade, da potencialidade, supondo-se como princípio da individação.

E justamente quando se põe à prova o esquema hilemórfico através de uma operação técnica, a imposição de uma forma a uma matéria, é que ele mostra fragilidade. Um exemplo poderia ser o próprio dado por Simondon, o da fabricação de tijolos. Na operação de modelagem de um tijolo, embora os moldes sejam iguais, com uma mesma forma retangular, dificilmente os tijolos serão exatamente iguais em função não somente da matéria propriamente dita, mas também, e principalmente, porque os gestos do operário não serão idênticos toda vez. Mesmo que o esquema seja único, pré-definido, toda moldagem sofrerá influência de uma série de eventos psíquicos, perceptivos, sensoriais e somáticos particulares, além dos estritamente técnicos, tornando cada exemplar diferenciado, mesmo que uma diferença só detectável em nível molecular. Mas, o problema em primeira instância não está em ver ou não tal diferença fisicamente, e sim em não excluí-la, ou seja, em não eliminar o princípio da individação, colocando-o do lado da matéria ou do lado da forma, do molde.

La fatigue, l'état global de la perception et de la représentation interviennent dans cette opération particulière et équivalent à une existence unique d'une forme particulière de chaque acte de fabrication, se traduisant dans la réalité de l'objet; la singularité, le principe d'individuation, seraient alors dans l'information (SIMONDON, 1964, p. 61).

Em outras palavras, a singularidade, que sustenta as indeterminações e variações no processo de informação, melhor ainda, que permite que a modulação ocorra de fato, está também ligada aos afetos, à sensação. É porque a sensação não deve ser entendida como uma parte, um pedaço incorporado pela percepção, mas como algo que pode disparar uma emoção, um reflexo, uma mudança nos rumos e no conteúdo da informação que se atualiza. No entanto, costuma-se pensar que o molde é

capaz de estabelecer os limites, que o molde é o que dá a forma. Mas o molde é apenas o portador dos sinais de informação, isto é, a forma deve ser traduzida nesses códigos, nesses dados, que permitirão a tomada de forma, a (in)formação.

Com a teoria da informação e da cibernética, em função de seu objeto de estudo, pressupunha-se que esse problema seria resolvido facilmente. No entanto, embora as palavras de Wiener citadas anteriormente neste texto relacionem a informação aos sistemas sensórios e motores, parece haver uma redução dos problemas justamente às questões de transmissão de sinais e dos veículos de transporte de uma mensagem. E como se viu, o receptor na teoria da informação também não é considerado como metaestável. Os sinais de informação, os códigos transmitidos, para usar a linguagem informacional mais atual, na verdade, não contêm a informação em si, mas são informações em potencial. Mas um código não deve ser somente transmitido como também deve ser recebido, quer por um humano ou por outro objeto técnico, quando adquirirá um sentido, conformando um sistema. Em ambos, no recebimento do código é preciso que exista uma disparação, como a observada no processo de resolução da percepção binocular. Há um problema a ser solucionado, pois cada olho vê uma imagem bidimensional diferente, sendo os olhos, portanto, díspares, dois pontos de vista, literalmente. É a relação diferencial entre os dados das duas imagens que fornece a informação-visão, tridimensional.

No contexto psico-biológico da visão esse processo de disparação é mais facilmente percebido. Mas é possível detectá-lo, também, em uma relação homem-máquina, ou sua funcionalidade entre os próprios conjuntos técnicos. Na programação de computadores, por exemplo, a disparação está entre uma forma (um programa, ou o código-fonte¹⁸) já constituída dentro do receptor e o código enviado do exterior, por outro programa. Simondon (1964, 256) lembra que há uma relação inicialmente proporcional entre a disparação e a informação, quanto maior a primeira maior a segunda, e vice-versa. Se a disparação é nula, nula também é a informação, pois o sinal

¹⁸*Código-fonte* diz respeito ao conjunto de símbolos e regras de uma determinada linguagem de programação (Linguagem C++, Java, entre outras) que permitirão a implementação de um algoritmo desejado.

sobrepõe-se exatamente à forma no receptor. Todavia, há um limite em que o excesso de disparação tornaria bruscamente a informação nula, devido às condições da recepção, ou seja, como foi modelado o sistema.

Os alunos de informática costumam aprender técnicas de modelagem para resolver os problemas, para modelar uma situação. Dadas determinadas circunstâncias de um negócio, por exemplo, procura-se traduzir ou formatar o seu funcionamento em modelos que posteriormente serão codificados, ou seja, uma espécie de pré-codificação. E existem vários tipos de modelos disponíveis, tanto para a compreensão do problema quanto para sua codificação. Entre eles está o modelo de orientação a objetos. De forma bem simplificada, significa transcrever as situações, ou ações, em termos de classes de objetos e seus comportamentos (que remete, inclusive e curiosamente, à famosa maneira de classificação aristotélica¹⁹). Por exemplo, uma Ferrari é um objeto da classe Carro que, como todos, tem propriedades tais como 'rodas' e 'retrovisores', e possui comportamentos, ou ações, tais como 'acelerar', 'abrir a porta', 'brecar', 'ser comprado'; mas, como objeto Ferrari, tem certas variações do tipo 'acelerar a 300 km/h', 'ser comprado apenas por alguns', etc. Dois analistas, ou até o mesmo e dependendo do interesse envolvido, poderiam modelar diferentemente algumas dessas situações do mesmo sistema: 'acelerar ilimitado' ou 'comprar um sonho de todos', e assim por diante. O molde criado na análise servirá de base para a codificação do problema no computador, ou seja, o molde conterá as indicações da codificação, dos sinais de informação que serão atualizados na máquina, que ganharão forma na máquina enquanto funções.

Nesse processo de codificação, há variações devido à disparação entre a matéria a ser modelada, a situação de negócio, e a característica do meio receptor, um conjunto de homem-máquina, do programador e do ambiente de trabalho e suas tecnologias envolvidas (computador, ferramentas e linguagens de programação, etc.).

¹⁹ Aí encontra-se uma das críticas ao modelo hilemórfico de Aristóteles, feita por Simondon: “Dans la domaine de la connaissance, ceci [o modelo hilemórfico] conduit Aristote à un *empirisme*, puisque c’est l’individu qui est premier; [...] mais lorsqu’on va de l’appréhension des sensibles vers les notions d’espèces, puis de notions d’espèces vers celles de genres, **on perd de l’information**, de la perfection de la connaissance; et chez Aristote, la notion plus haute, celle d’être, est aussi la plus vide” (SIMONDON, 2009, 537).

Aí, por mais que os esquemas de tradução sejam especificados em detalhe (como na UML²⁰), na relação entre o homem e o objeto técnico aparecem interpretações do molde, se assim pode ser dito. Sempre há uma margem para diferentes perspectivas e possibilidades de programação, estilos inclusive, o que envolve um jogo perceptivo-sensorial, tal qual na fabricação de tijolos.

Não se trata de questionar exclusivamente a orientação a objetos como ferramenta informática, mas de compreender que há uma relação entre o como se modela, isto é, o como se faz a tradução dos problemas para os sistemas de informação computadorizados, e a forma de conhecimento que se constrói efetivamente, como ele é codificado, quando ocorre a modulação de fato. São dois momentos, o da modelagem e da codificação que entram em processo de disparação. Todavia, ao analisar o desenvolvimento dessas ferramentas de análise e de modelagem de dados no decorrer dos últimos anos, percebe-se que elas tendem a tornar-se cada vez mais complexas para eliminar ao máximo a disparação do sistema, para que o entendimento esteja cada vez mais padronizado, para que a margem de indeterminação seja reduzida ao máximo, é quase imperceptível no código, para fazer com que o molde se aproxime ao máximo do código final. Por um lado, muitas vezes esse processo de complexificação pode significar diminuição na qualidade da informação, na diminuição de seu rendimento, pois pretende que a modelagem identifique-se ao máximo à codificação, inclusive com implementações feitas por ferramentas *CASE*²¹, isto é, a partir da modelagem gera-se o código automaticamente. Por outro lado, reduzem-se os riscos e perdas monetárias, e aumenta-se a eficácia econômica.

Em certo sentido, isso se aplica à arte também. É um problema para artistas que trabalham ou que têm como tema algumas das tecnologias contemporâneas. Muitas vezes, eles recorrem ao auxílio de técnicos e cientistas para construir suas obras. Claro, essa prática não diminui em absoluto a qualidade ou relevância do trabalho, até porque

²⁰ UML (Unified Modeling Language): linguagem para especificação, documentação, visualização e desenvolvimento de sistemas orientados a objetos. Por meio de uma série de diagramas é possível representar sistemas de softwares sob diversas perspectivas de visualização.

²¹Do inglês Computer-Aided Software Engineering, são ferramentas computacionais para auxílio na engenharia de software e otimização de código.

esta é, há muito, uma prática comum e óbvia entre arquitetos e escultores, quando realizam obras de grande monta. Apenas, a resultante pode ser diferente, pois a técnica e o processo o são. O problema é o de incluir, ou o de como desenvolver, a informação em relação à criação de afetos e perceptos, propósito da arte, que não é o mesmo, por exemplo, do caso da programação de computadores, visto logo acima, que tem como saída criação de funções.

Assim, quando Simondon propõe uma revisão da teoria aristotélica à luz dos desenvolvimentos que a seguiram, passando pela teoria da Forma e chegando à teoria da informação, ele está querendo salvar a noção de forma, substituindo-a pela de informação:

La notion pure de forme doit donc être sauvée deux fois d'un paradigmatisme technologique trop sommaire: une première fois, relativement à la culture ancienne, à cause de l'usage réducteur qui est fait de cette notion dans le *schème hylémorphique*; une seconde fois, à l'état de notion d'information, pour sauver l'information comme signification de la *théorie technologique* de l'information, dans la culture moderne. Car c'est bien, dans les théories successives de l'hylémorphisme, de la Bonne Forme, puis de l'information, la même visée que l'on retrouve: celle qui cherche à découvrir l'inhérence des significations à l'*être*; cette inhérence, nous voudrions la découvrir dans l'opération d'individuation. (SIMONDON, 1964, p. 23 - itálicos no original)

O filósofo não só diagnosticara a origem hilemórfica, mas, ao mesmo tempo, previra o encaminhamento posterior dos objetos técnicos de base informacional ao seguir os preceitos do início da cibernética, principalmente os que priorizavam as teorias da “significação” nas comunicações entre homens e máquinas. Por isso, Simondon propusera uma ação urgente a seguir: salvar os objetos técnicos pela via troca da noção de forma pela de informação, desde que incorporando a relação emotivo-sensorial inerente ao processo de individuação. Eis uma das contribuições originais do conceito de individuação simondoniano: privilegiar a informação quer na relação entre humanos e humanos, humanos e máquinas ou mesmo máquinas e

máquinas, sem privilégios, porém relacionando-a uma teoria da afetividade. Antes de se estabelecer a partir de um indivíduo já formado, a individuação em Simondon propõe uma resolução de um sistema problemático em disparação, não reativo-negativo, mas ativo-informativo e afirmativo.

Na realidade, a proposta de salvar a informação vai mais longe. No modelo aristotélico, por se tratar de um processo indutivo de conhecimento, parece haver somente uma caminho de ida, o da atualização, pois a forma é imanente à matéria, a matéria é informada, torna-se um indivíduo e a partir daí sofre as classificações. Por sua vez, o caráter indutivo persiste ainda na maneira como a cibernética tratará o analógico, como já visto. Embora em ambos os momentos, o esquema hilemórfico e as teorias tecnológicas considerem o virtual, somente o processo de atualização é trabalhado de maneira mais específica. Parece não haver o outro caminho, o da virtualização. Pode-se até argumentar que na atualidade a virtualização se dá nos meios eletrônicos, por certo distanciamento da matéria, o que já é discutível. Mas, o que há é ao se excluir a sensação-percepção nada mais é do que a digitalização de processos, inclusive psicossociais, ou dizendo de outra maneira, a atualização de algo já existente, possível, não virtual.

Simondon não desenvolve esse termo, virtualização, como o fizera mais precisamente Deleuze. Entretanto, quando ele diz que a individuação cria fases e após a primeira individuação há um ser ‘fasado’ que mantém uma reserva de pré-individual, entende-se que a potencialidade atualizada não se esgota. Mais do que isso, ela permanece junto ao indivíduo e provoca novas relações, novas informações que serão geradas a partir da sensação-percepção, mas que não necessariamente serão colocadas em ato, embora permaneçam reais. São as bases para novas individuações, como na definição da transdução dada anteriormente. Somente com o método transdutivo pode-se pensar em um movimento de mão-dupla, de atualização e de virtualização.

Deleuze crê tratar-se, mais intimamente ainda, de uma visão moral do mundo, pois a ideia fundamental é que o pré-individual, estando associado ao indivíduo, é fonte de estados metaestáveis futuros (DELEUZE, 2004, p. 89). Está a se

falar de um ser 'dividual', aquele da citação de Deleuze sobre as sociedades pós virada cibernética, quando a informação como entendida pela cibernética assume seu papel transversal em toda sorte de relações socioculturais. Para dar conta desse 'dividual', próprio para recombinações em banco de dados dos mais diversos, só mesmo uma “moral como autodivisão do homem” e que, por envolver emoção, desejo, sensação, nada tenha de “altruísta”, como sugeria Nietzsche, depois de destilar vários de seus exemplos incisivos:

Não está claro que em todos esses casos o homem tem mais amor a *algo de si*, um pensamento, um anseio, um produto, do que a *algo diferente de si*, e que ele então *divide* seu ser, sacrificando uma parte à outra? (...) *A inclinação por algo* (desejo, impulso, anseio) está presente em todos os casos mencionados; ceder a ela, com todas as consequências, não é, em todo caso, “altruísta”. Na moral o homem não trata a si mesmo como *individuum*, mas como *dividuum* (NIETZSCHE, 2000, pp. 58-59, itálicos no original).

Individuum é o que tem uma essência e que, se dividido, a perde; o *dividuum* é composto, não possui essência individual (NIETZSCHE, 2000, p. 319), uma identidade, mas sim singularidades, intensidades. Não há altruísmo porque se está falando da ressonância interna, *algo de si*, de sua participação na sensação, no desejo, na inclinação por algo, como diz Nietzsche. O *algo de si* dividindo-se em séries que entram em disparação com o *algo diferente de si*. A informação surge nesse encontro. Vê-se a importância de substituir a noção de forma pela de informação, mas desde que seja uma informação remodelada, lida em outra chave, que inclua a sensação e a percepção em sua problemática.

Crary, em seu estudo sobre os dispositivos técnicos e os reflexos sociais nos mais diferentes campos do saber, percebeu um movimento, aquele que de um problema técnico-social fazia surgir, melhor ainda, reaparecer um problema sensório-perceptivo, no caso, com foco na atenção. Para entender a chamada modernidade, e ainda a própria

arte moderna como historiador que é, Crary fez um deslocamento genealógico até princípios do século XIX. Simondon, também percebe que há o mesmo movimento com as teorias da informação e da cibernética, porém, precisou ir mais além, fazer um deslocamento mais profundo, para compreender a base do relacionamento entre a informação e a percepção e os caminhos que poderiam seguir-se. Para Crary a atenção permaneceria como central, apesar das diferenças que surgem do pós-guerra.

De certa forma sua análise está em conformidade com os desenvolvimentos atuais das ciências cognitivas. Como notado por Lev Manovich (1994), no período estudado por Walter Benjamin, o trabalho da percepção era o treinamento através de estímulos, visuais principalmente, manifestos no trabalho e no lazer, como demonstrara também Crary. Os olhos eram adestrados para o ritmo industrial. Era o chamado behaviorismo. A partir dos anos 1950, observa Manovich, “what comes under scrutiny of psychologists are mental functions: perception, attention, text comprehension, memory, and problem solving”. E, acrescenta:

The point is not whether corporeal labor was indeed universally displaced by mental labor: this is different from country to country, from industry to industry. What is important is that the obsession with the rationalization of corporeal work (Taylorism, European science of work, psychotechnics) disappeared, displaced by new obsession with the rationalization of the mind (cognitive psychology, artificial intelligence, cognitive engineering)...Today, there are many groups busy with research on man-machine problems. They use different names to describe the work in its various aspects: biotechnology, biomechanics, psychoacoustics, human engineering, systems research. Other names may be appropriate and may appear in the future (MANOVICH, 1994, s.p.).

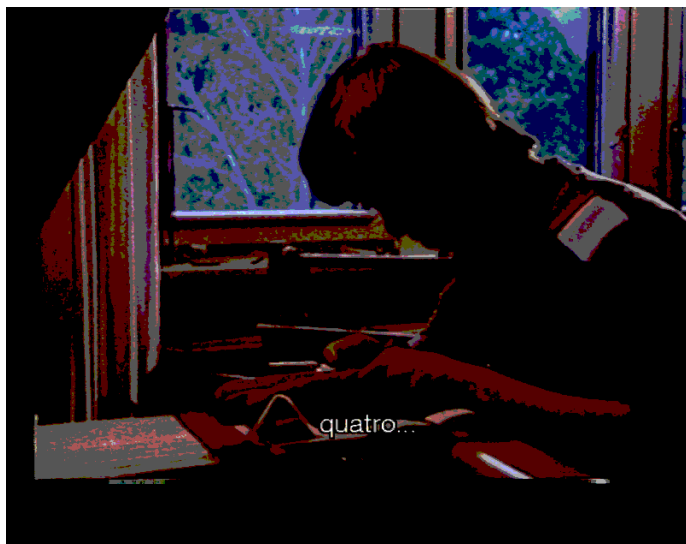
Entender o ‘trabalho da percepção’, como sugere o título do texto de Manovich, é entender a percepção nos vários aspectos de uma pesquisa sobre o relacionamento homem-máquina, e em um momento em que o conceito de informação

atravessa mais visceralmente todos os campos do conhecimento, quer metaforicamente ou não.

Nesse sentido, o pensamento de Simondon parece ajudar a ir fundo na questão, buscando entender a concepção da informação genealogicamente, sem deixar de lado as questões da sensação e da percepção, ou relegá-las a um hilemorfismo remodelado por tecnologias informáticas ou apenas ao tratamento quantitativo dos dados transmitidos. O desafio está na modulagem do tripé informação-percepção-sensação enquanto campo problemático dos mais diversos domínios, pois se relaciona com a invenção de algum modo. Um desafio para as artes, também, sem dúvida.

No entanto, é um desafio que não se resume à simples troca do pincel pelo *pixel*. Não é apenas uma questão de traduzir os mesmos mecanismos da pintura, da fotografia, do vídeo ou do cinema para a tela do computador como se observa nos inúmeros *softwares* de tratamento de imagens. A própria imagem gerada, mesmo que utilizando analogias da pintura, por exemplo, tem natureza diferente em sua concepção. É uma imagem-operatória-numérica, em que outros elementos e outras implicações são acionados, inclusive dentro da lógica de racionalização da mente, de substituição da racionalização do trabalho corporal.

SOBRE A IMAGEM-INFORMÁTICA A PARTIR DE HARUN FAROCKI



Há um momento no filme *Como se pode ver* (1986), do cineasta alemão Harun Farocki, que é de interesse substancial aqui. Trata-se de uma sequência de camadas sobrepostas de imagens e textos.

Primeiro uma tomada lenta mostra um garoto com *Síndrome de Down* em um tear a

contar e recontar incansavelmente e com dificuldades os fios na lançadeira, um treinamento sensorio-motor para olhos e mãos (Figura 35). Antes desta cena, falava-se do cartão perfurado do tear de Jacquard:

A matemática controla o trabalho da mão. Um modelo de Jacquard de 1728 [mostra-se a imagem no filme]. Era capaz de tecer padrões e imagens. Jacquard construiu um tear com 25 metros de altura e mandou tecer um retrato seu. Os pregos de metal recolhem-se ou são bloqueados pelos cartões perfurados, abrindo ou fechando uma cor em particular. A tecelagem está intimamente relacionada à matemática (FAROCKI, 1986).

Enquanto o garoto permanece entretido em sua contagem, Farocki faz uma citação do *Fausto*, de Goethe:

“A fábrica de ideias não é senão como a peça de um mestre tecelão, onde um pedal põe mil fios em movimento, as lançadeiras andam num vaivém, os fios correm sem os ver ninguém. Um gesto produz mil cruzamentos”. Assim falou Mefistófeles, disfarçado de professor, a um estudante. Ele falava da mecanização do pensamento através da Lógica (FAROCKI, 1986).

Segue-se a propaganda de um carro híbrido, que poderia andar tanto sobre carris quanto em vias rodoviárias, de uma empresa que produz tecnologias alternativas. Depois, há um corte para a moça que lê o jornal com o sexo à mostra (Figura 36), acompanhada pela seguinte legenda:



O tear de Jacquard decompõe a imagem em pontos e alinha-os tal como funciona uma televisão. Vale à pena notar que o computador surgiu da tecelagem no momento em que se quis tecer uma imagem. Nenhuma coisa reduziu tanto o papel da imagem como a matemática. Há milhares de anos a palavra e a imagem concorriam mutuamente e passou-lhes despercebido que uma terceira força surgia e que as iria enfraquecer. Chamemos essa força de cálculo (FAROCKI, 1986).

A maestria e sutileza do cineasta podem ser vistas na conjunção desta imagem com o texto dentro da própria imagem.



Vendo esta figura, não seria um disparate lembrar-se do famoso quadro *A origem do Mundo* de Courbet (Figura 37). Afinal, em ambos, trata-se de uma genealogia, genealogia da técnica computacional, no caso do filme, e do mundo no outro. Se o rosto está escondido no quadro de Courbet desvela-se na imagem de Farocki. Como se fosse uma espécie de revelação em vias de ocorrer, a força escondida no rosto – o rosto é um mapa em que se pode encontrar tudo, diriam Deleuze e Guattari (1980). A gênese do digital na tecelagem e no cartão perfurado de Jacquard já é bem conhecida. Mas a genealogia proposta pelo cineasta é mais profunda do que a corriqueira forma de contar a história da tecnologia informática.

Em meio a uma infinidade de fotos pornográficas, Farocki pinça aquela em específico, não por acaso. Há uma tensão do olhar que segue da genitália ao sorriso descoberto pelo jornal e a própria palavra, o texto que luta para ser lido. O sorriso, a posição escrachada da modelo principal e o pequeno recorte no canto esquerdo inferior contendo a outra modelo de costas, dão o tom de despercebimento relatado no texto. É como se o artista conseguisse sintetizar com a tensão dessa imagem, a própria crise da imagem representação e anunciar em seguida o que entraria nesta imagem, ou ainda, como esta tensão seria “resolvida” pelo acréscimo de uma terceira força que se sobressairia, o cálculo. É a imagem seguindo o princípio de Jacquard, intimamente ligada à matemática computacional, imagem transformada em informação, binária. Porém, repetindo, a força está no cálculo. Não é à toa que o menino *conta* com insistência. O cálculo remete sempre a uma operação, o que implicará em uma imagem operacional, literalmente²².

Mefistófeles provavelmente atualizaria sua frase: - O banco de dados de ideias não é senão como o *software* de um programador, onde um algoritmo põe mil circuitos em movimento, os *bits* trafegam num vaivém, os dados correm sem os ver ninguém. Um clique produz mil agenciamentos. E Farocki acrescentaria: - Assim falou Mefistófeles, disfarçado de hacker, a um estudante. Ele falava da digitalização do pensamento através da lógica binária.

Antes de prosseguir com o filme de Farocki e suas implicações, seria interessante abrir um parêntese para conhecer mais de perto como funciona essa imagem numérica *stricto sensu*, do ponto de vista técnico.

Os exemplos poderiam ser os mais variados, no entanto, escolheu-se aqui uma técnica muito antiga, porém renovada e muito utilizada em sistemas de segurança computacionais atualmente: a esteganografia. Esta é uma palavra grega cujo significado

²² Algumas das reflexões sobre a passagem da imagem como representação à imagem como informação são creditadas às discussões realizadas na disciplina Tópicos Especiais em Sociologia I, oferecida pelo prof. Dr. Laymert Garcia dos Santos no curso de graduação em Ciências Sociais, no primeiro semestre de 2009, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp. Nesta tive a oportunidade de assistir a uma série dos filmes de Harun Farocki.

está em esconder uma mensagem dentro de outra, ou seja, uma “escrita escondida”. Existem os clássicos exemplos da esteganografia, tais como: escrever uma mensagem na cabeça raspada e deixar o cabelo crescer, escrever com suco de limão e depois esquentar o papel, gravar em editor de textos frases com caracteres brancos, inventar uma frase inofensiva em que alguns caracteres são destacados contendo a verdadeira mensagem, entre outros.

Todavia, o que interessa aqui é o funcionamento da técnica de embutir uma mensagem, ou outra imagem, dentro de uma imagem, como a técnica utilizada para a verificação de direitos autorais. É bom lembrar que a esteganografia ganha mais força quando aliada a outra técnica, a criptografia. Enquanto a primeira esconde a existência da mensagem, a segunda camufla o seu conteúdo, o seu significado.

Digamos que se quer esconder a frase de Mefistófeles, citada no texto do filme de Farocki, repetida várias vezes dentro de um arquivo texto, dentro de um quadro amarelo²³, um arquivo chamado AMARELO.BMP. Vamos ao tutorial: primeiro abre-se o arquivo AMARELO.BMP e arrasta-se o arquivo MEFISTO.doc que se quer esconder para dentro da imagem, conforme a Figura 38.

²³ Para a construção do exemplo de imagem informação via esteganografia e criptografia será utilizada a ferramenta gratuita S-Tools, disponível na internet no endereço:
<http://www.spychecker.com/program/stools.html>.

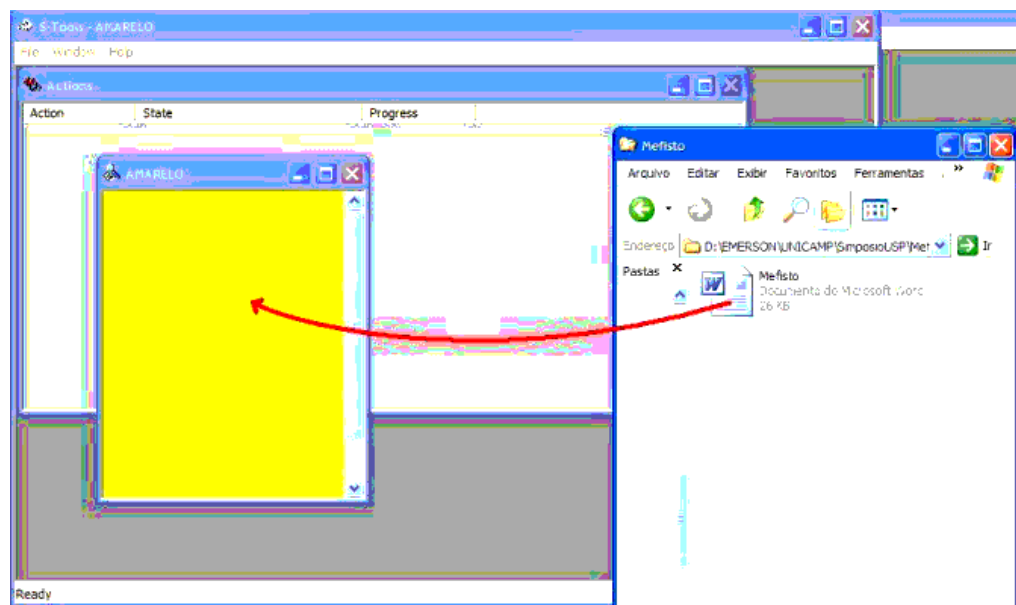


Figura 38 - Esteganografia

Em seguida, o programa pede uma senha para reaver a mensagem quando necessário e o algoritmo de criptografia a ser utilizado (Figura 39). Abre-se automaticamente outra imagem, já com a frase de Mefistófeles escondida, a qual será salva com o nome AMARELO-Mefisto.bmp (Figura 40).

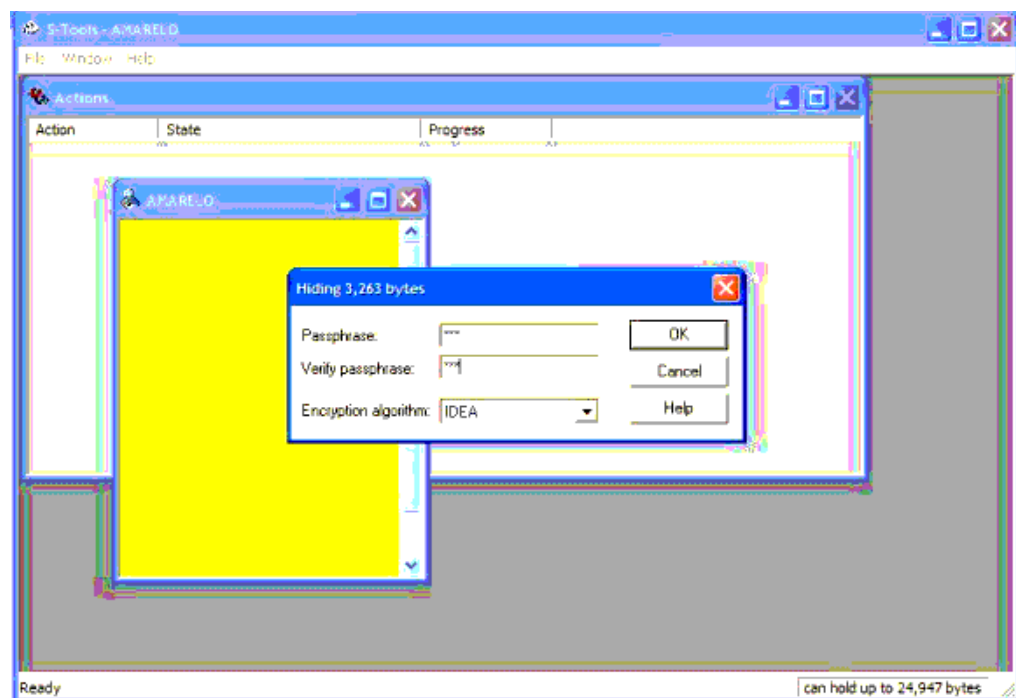


Figura 39 - Esteganografia e Criptografia

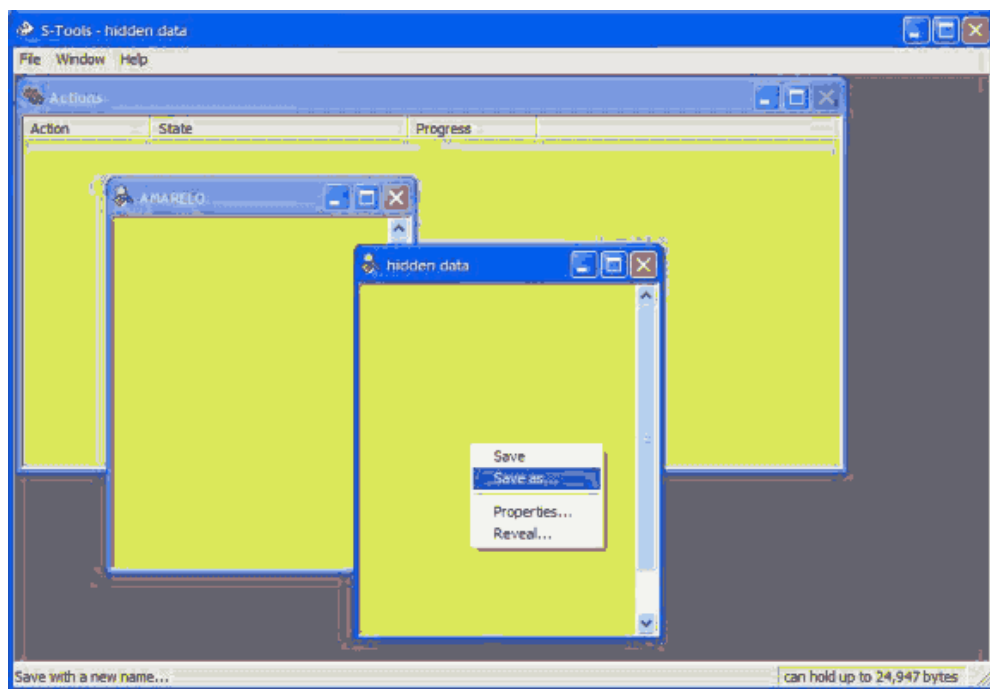


Figura 40 - Esteganografia

Note-se que a nova imagem gerada, “AMARELO-Mefisto.bmp”, é do mesmo tamanho da original “AMARELO.bmp” (Figura 41), neste caso, 196 KB, assinalado em vermelho à direita.

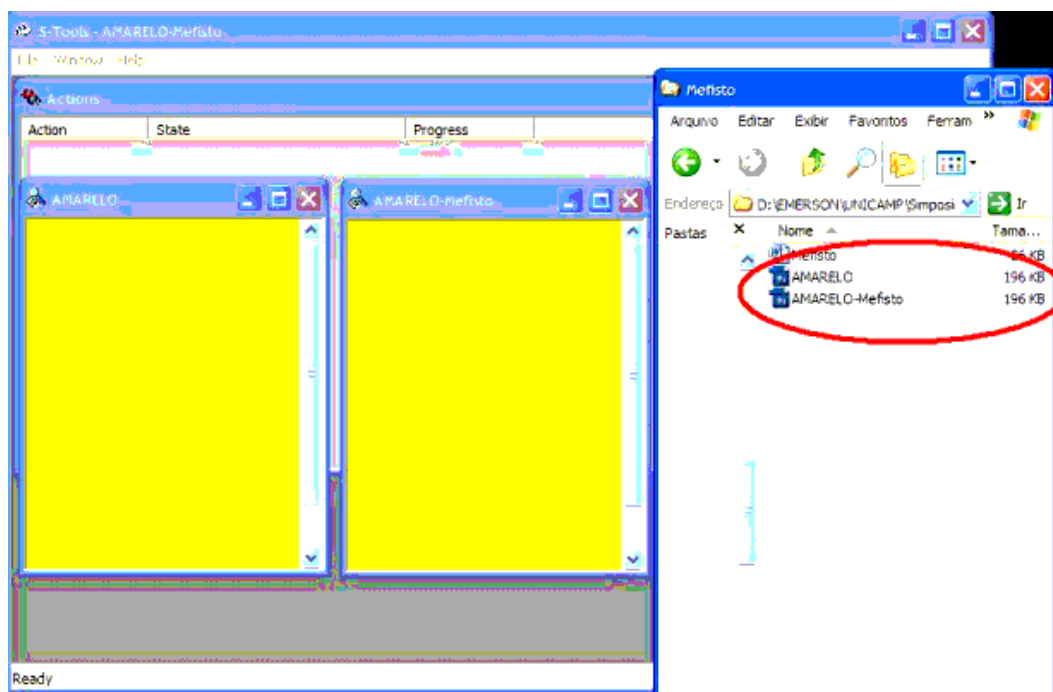


Figura 41 - Esteganografia: Amarelo_Mefisto.bmp

Portanto, foi possível incluir um arquivo texto de 86 Kb dentro de outro arquivo de 196 Kb e gerar um terceiro com o mesmo tamanho. A magia está no cálculo contido no algoritmo utilizado para essa operação, já que se trata de uma imagem numérica. Um dos algoritmos mais simples e utilizados é o do LSB (Least Significant Bit) ou Bit Menos Significativo, que é o *bit* mais a direita de uma cadeia binária. Este *bit* seria utilizado para armazenar outro dado. Na palavra Demo, por exemplo, escrita em binário seria: “**D**”=0100010**0**, “**e**”=0110010**1**, “**m**”=0110110**1** e “**o**”=0110111**1**, com os *bits* menos significativos respectivos às letras sendo 0, 1, 1 e 1, em destaque.

Cada pixel de uma imagem contém sua própria cor, representada no tradicional sistema RGB por quantidades entre 0 e 255 de vermelho, verde e azul. Para o preto 0 0 0 e para o branco 255 255 255. Para não se alongar muito em detalhes técnicos e simplificando um pouco as coisas, cada valor desses é transformado em binário e, portanto, o *bit* menos significativo do pixel pode ser usado para receber outro *bit*, um pedaço da informação da mensagem que está sendo codificada e escondida na imagem. Essa operação se faz matematicamente, através de lógica booleana (com operadores OR, AND, XOR, NOT), *bit a bit*.

O resultado final é que a mudança de um único *bit* da coloração do pixel é imperceptível ao olho humano. Trata-se de um padrão reconhecido apenas pela máquina. Na figura 8, por exemplo, usando um aplicativo como o Adobe Photoshop, pode-se perceber que mesmo aplicando um *zoom* de 800%, e poderia ser de 3200% suportado pelo software, o amarelo continua sendo percebido da mesma forma. Ou seja, mesmo com o auxílio do *zoom* digital, parece haver uma superfície homogênea da cor. No entanto, se destacamos dois pontos A e B na figura e utilizamos a ferramenta que permite selecionar a cor , observa-se a alteração de um *bit* de um ponto em relação ao outro, o ponto A com 255 **254** 0 e o ponto B com 255 255 0 (Figura 42).

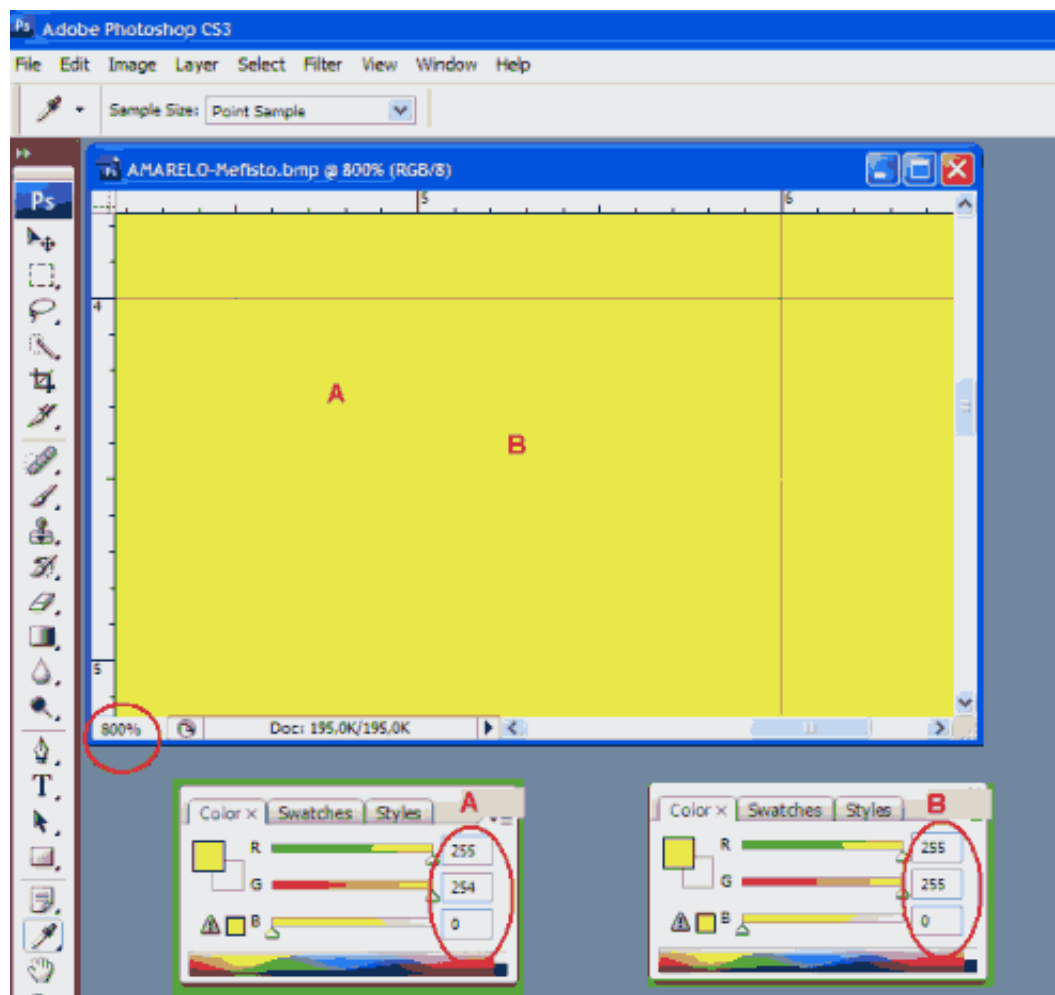


Figura 42 - Esteganografia - zoom 800%

Certamente que é possível embutir imagens ou mensagens dentro de uma imagem com métodos tradicionais, ou com imagens fotográficas, por exemplo. No entanto, a característica principal no caso da esteganografia aliada à criptografia computacional é que a constituição dessa imagem digital contendo a mensagem secreta, desvendada por uma senha, é intrinsecamente matemática. A sua produção se dá por cálculo, que não evidencia a diferença ao humano, mas que existe de fato, e é suscetível às mais variadas operações. O olho se afasta da tarefa de reconhecimento e da ação sobre e a partir da imagem.

Fechando o parêntese técnico, volta-se para a leitura de Farocki sobre as imagens operacionais.

A temática da imagem numérica, e seu caráter operatório, continua nas pesquisas do cineasta alemão e reaparece com força em outro filme, *Reconhecer e Perseguir*, de 2003. O filme inicia-se com imagens da “televisonada” Guerra do Golfo, aquelas liberadas e veiculadas pelas forças armadas estadunidenses, imagens aéreas com uma mira no centro e outras fornecidas pela câmera acoplada no projétil ao encaminhar-se para o alvo.

Farocki diferencia estas imagens aéreas pelo fato não terem o caráter habitual da propaganda militar, mas por serem imagens operacionais, feitas para controlar o funcionamento do dispositivo. E acrescenta que o ser humano parece ter desaparecido do teatro de guerra assim como desapareceu das fábricas automáticas (Figura 43). É como se, na era da guerra eletrônica, “mesmo existindo, o humano não está incluído no cômputo da guerra” e o empregado da fábrica automatizada, quando está lá, está por falta de espaço para se colocar novos robôs. O cálculo contido na imagem desloca-se e ignora o desnecessário, centra-se na eficácia funcional, no controle. Na imagem informática a máquina vê por cálculo, realiza operações e decide. Ganha uma perspectiva própria, que lhe é imposta.

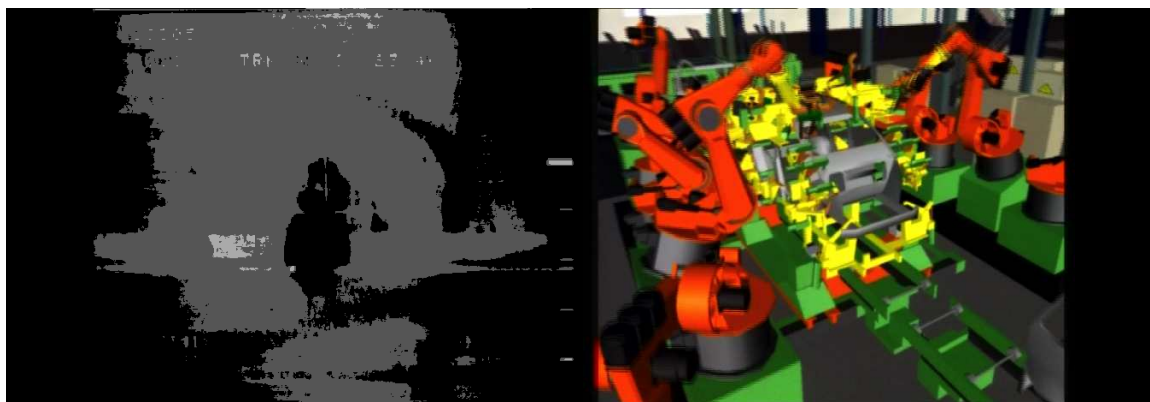


Figura 43 - Cenas de *Reconhecer e Perseguir*, de Harun Farocki

Posteriormente, há uma sequência de imagens de mísseis teleguiados e simuladores 3D de uso militar, idênticos aos utilizados pelas crianças e adolescentes nos jogos eletrônicos atuais. Em seguida, novo corte para outra fábrica, para uma unidade

de laminagem, na qual a produção é vigiada por câmeras de vídeo sofisticadas (Figura 44a).

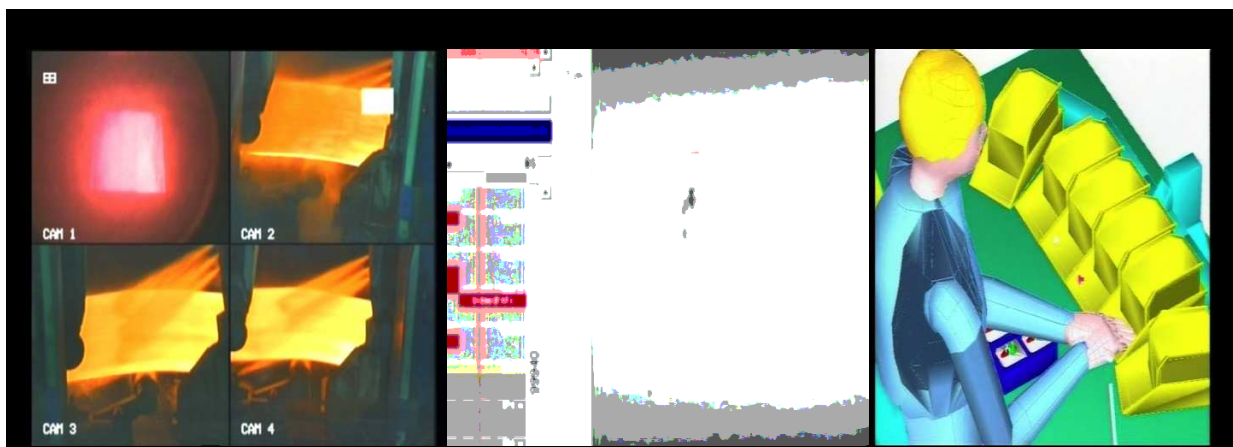


Figura 44 - Reconhecer e Perseguir, de Harun Farocki

A legenda diz o seguinte:

As imagens dessa fábrica não se destinam nem ao entretenimento nem à formação. São informação e não propriamente imagens. O fato de terem uma certa beleza, não corresponde a uma intenção premeditada [Figura 44a]. A câmara de raios X detecta o que nenhum olho humano consegue ver. No início, a câmara imita o olho humano e logo em seguida supera este modelo [Figura 44b]. A indústria elimina assim o trabalho manual e o trabalho visual [Figura 44c] (FAROCKI, 2003).

Uma câmara móvel de última geração utilizada na ponta de um míssil pode ser encontrada na fábrica de automóveis e simulada em ambientes virtuais. As imagens numéricas têm, portanto, outro estatuto, outra natureza. Imagens que não dizem algo sobre o processo de produção, mas fazem parte do próprio processo produtivo. Algumas, apesar de belas, não se destinam à contemplação, mas são guiadas pelo cálculo a operações de reconhecimento e controle minuciosas, principalmente de fluxos, de movimentos, tanto no espaço fechado da fábrica quanto no espaço aberto da guerra ou do cotidiano (Figura 45).

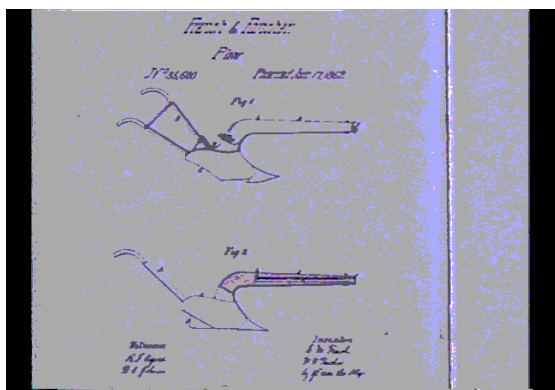


O que Farocki faz de maneira brilhante, por meio de um trabalho intenso e meticuloso de pesquisa e montagem, é aquilo que Laymert Garcia dos Santos propõe como tarefa urgente, a necessidade de

se politizar completamente o debate sobre a tecnologia e suas relações com a ciência e com o capital, em vez de deixar que ela continue sendo tratada no âmbito das políticas tecnológicas dos Estados ou das estratégias das empresas transnacionais, como quer o *establishment*. As opções tecnológicas são sempre questões sócio-técnicas, e devem ser encaradas pela sociedade, como interesse público (SANTOS, 2003, pp. 11-12).

Essa politização provocada pela própria característica tecnológica envolvida concerne, também, às artes que operam nesse eixo, querendo elas ou não. O entendimento das técnicas envolvidas, muitas vezes, requer que se vá além do sentido utilitário de *softwares* que simulam uma boa iluminação de estúdio, a devida acústica de uma catedral, ou a imitação de um estilo pictórico qualquer, isto é, que permanecem no nível do *re*-conhecimento e da contemplação da boa representação binária. Nestes casos, é usurpada da máquina sua capacidade de processamento para fins pouco nobres, uma exploração vil e pouco produtiva do ponto de vista da invenção, mas que pode bem controlar a atenção pela exibição-fetice da destreza do ‘realismo’ alcançado.

É importante observar que o método de Farocki é diferente no sentido de

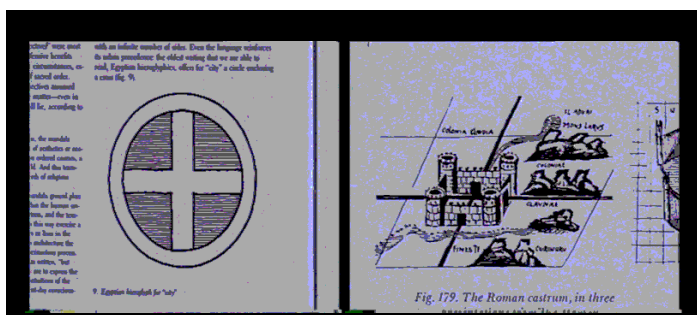


não haver privilégios, nem para a máquina nem para o humano, ao fazer sua genealogia da técnica computacional. O que o envolve é entender como se dão os acoplamentos, como as conexões são estabelecidas de uma forma e não de outras. Farocki não se perde no deslumbre tecnológico nem na denúncia fácil contra a técnica, muito menos numa nostalgia idílica. Procura estabelecer os vínculos entre as

soluções técnicas realizadas no contexto sócio-político, a cada cena, a cada imagem selecionada.

Retornando ao filme *Como se pode ver*, por exemplo, pode-se perceber isso.

Logo após a primeira figura do filme, um desenho de um arado que parece canhão ou um canhão que parece arado, alusão ao uso da tecnologia como arma ou como

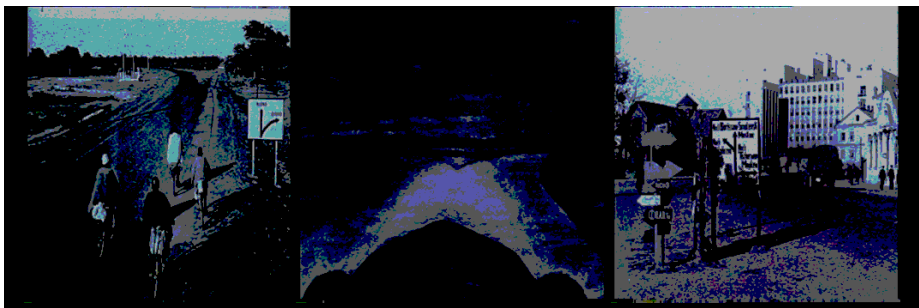


ferramenta (Figura 46), o cineasta inicia a discussão com o símbolo egípcio para “cidade”. Um círculo e uma cruz (duas retas), ou seja, elementos matemáticos, geométricos (Figura 47a). Em geral

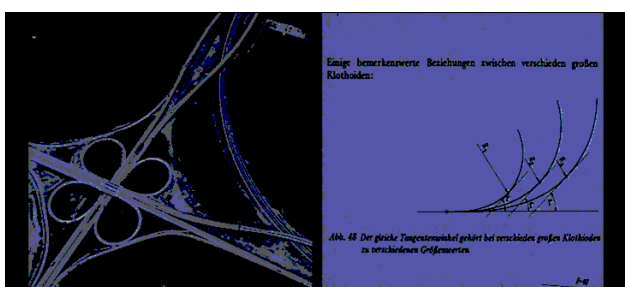
quando dois caminhos (retas) se cruzavam, constituía-se uma cidade (Figura 47b). Esses elementos darão o tom das conexões técnicas subsequentes no filme. E Farocki vai costurando como o cálculo vai aparecendo como força entre o texto e a imagem.

Ele começa com uma série de bifurcações e cruzamentos. Bifurcação como escolha entre dois caminhos (Figura 48). E o cineasta lembra um detalhe fundamental, que o número dois é a menor expressão para o plural, na matemática.

Em um cruzamento de auto-estrada, ou simplesmente ao desenhar um percurso, uma aplicação prática da matemática é a suavização das curvas, para que se



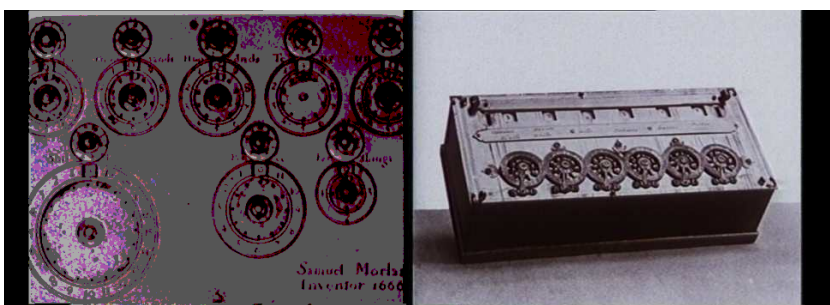
possa aumentar a velocidade, feita pelo cálculo do clotoíde, uma relação entre círculo e reta



(Figura 49). Esse cálculo não é fácil e, como recorda Farocki, antes da Segunda Guerra não havia máquinas capazes de calculá-lo rapidamente.



são rodas com números, “infinitude e medição, ritmo rígido e repetição” (FAROCKI,



1986), que funcionavam com a lógica do cartão perfurado, como o tear (Figura 50).



Outro cruzamento desenvolvido vem da limitação humana do movimento de rotação de 360° . Deriva daí a fiação, o torno, o motor e aí por diante.

À medida que certa militarização da ciência e do cálculo acontece, Farocki percebe que as tecnologias nas fábricas seguem o mesmo percurso e o trabalho passa a ser calculado. O olho, os pés, as mãos, o ouvido, a boca, o nariz deixam de ser necessários no processo produtivo, pois foram operacionalizados. E a imagem participa desse processo desde seu início.

Jacquard queria imprimir um retrato seu, tecer uma imagem sua, uma imagem associada a um dispositivo de padronização produtiva segundo uma lógica específica. A mesma lógica de padronização incorporada à teoria da informação e da cibernética permitiu, na passagem da imagem analógica para a digital, introduzir o cálculo definitivamente como elemento fundamental da constituição dessa imagem que se tornaria parte da produção, civil e militar, imagem informatizada, operacional, conforme o exemplo da esteganografia e criptografia dado anteriormente.

Conforma-se assim uma problemática envolvendo a informação, a percepção e a sensação. O modo de percepção altera-se, componentes da sensação são informatizados. Não por acaso o filme chama-se *Como se pode ver*. Wiener dizia que as antigas máquinas e a busca pela criação de autômatos baseavam-se estritamente no mecanismo do relógio, porém

as modernas máquinas automáticas, tais como os mísseis controlados, a espoleta de proximidade, o abridor automático de portas, o aparelhamento de controle de uma fábrica de produtos químicos, e o restante do moderno arsenal de máquinas automáticas que realizam funções militares ou industriais, possuem órgãos sensórios, isto é, receptores para mensagens que venham do exterior (WIENER, 1968, p. 22).

Farocki não persegue essa problemática da mesma maneira. Ele aproxima-se mais do pensamento de Gilbert Simondon, ao colocar em cheque o reducionismo no tratamento da informação e vai além, ao mesmo tempo, ao explicitar, aí sim como Wiener, mas com outra intenção, que tal caráter militar estava presente na escolha feita na bifurcação tecnológica dos primórdios da computação e que ajudou a manter a obsessão pela identificação entre homens e máquinas.

Procurar identificar a máquina ao homem ou, ao contrário, o homem à máquina, sem respeitar suas diferenças, sensório-motoras e maquínicas, só traz prejuízo à relação, tanto de um lado quanto do outro, principalmente porque reafirma essa necessidade de pensá-los separadamente, sempre com um controlador e um controlado.

Portanto, pensando junto com Simondon, é preciso respeitar a perspectiva humana e a perspectiva da máquina também, pois se trata de uma relação que se for expressa em sistemas de informação, por meio de codificações, requer um conjunto de sinais que façam sentido para máquina e humano. Não se trata de acoplar uma câmara feita olho ou digitalizar os sentidos em busca de equiparação para elevar a máquina ao nível humano ou, ao contrário, de criar mecanismos de superação do humano para sua celebração como espetáculo. Nesse sentido, um comentário emblemático de Simondon: “le cinéma aime à montrer de terribles destructions d’êtres mécaniques” (SIMONDON, 1964, p. 276). É verdade, e antes ele também não deixa de enfeitiçar o espectador com peripécias de última geração para despertar o desejo de aquisição. Uma estranha relação entre feitiço, desejo e destruição que Farocki não deixa de apontar em seus filmes.

Todo o problema emerge quando se está trabalhando a sensação por semelhança, por identificação, e não por diferença. O cálculo foi se constituindo pela dinâmica da igualdade, por dinâmica binária, da escolha bifurcada, um caminho ‘sim’ outro ‘não’. No entanto, como diz Simondon:

La sensation apporte, par l’usage différentiel, la pluralité, la non-compatibilité des donnés, la capacité problématique porteuse d’information. L’intégration perceptive ne peut s’effectuer que par construction, impliquant généralement réponse motrice efficace, amplification de l’univers sensori-moteur (SIMONDON, 1964, p. 230).

Nesse sentido, a relação homem-máquina, e isto é válido para a produção imagética também, deve constituir um sistema sem privilégios, no qual as escolhas tecnológicas a serem realizadas careceriam observar as duas perspectivas com igualdade de forças, considerando suas diferenças de natureza. Essa seria a condição básica, em Simondon, para que a cultura incorpore os objetos técnicos, com reciprocidade de trocas entre o homem e máquina, uma relação social profícua, positiva (SIMONDON, 1969).

Quando Farocki destila suas imagens na tela, de forma que se visualize essa relação, está mostrando como se dão as conexões sócio-técnicas e que tipo de implicação se instaura a partir das escolhas feitas. Por exemplo, diz o cineasta: “desde que o trabalho é calculado e que o olho, ouvido e o nariz do trabalhador deixaram de ser precisos, as máquinas assemelham-se cada vez mais a bens domésticos. A cobertura protege o acesso a mãos alheias. Os designers dão forma às máquinas” (FAROCKI, 1986) (Figura 51). Nesse sentido, o afastamento das funções sensoriais e perceptivas pelo cálculo para controle trouxe certa domesticação tecnológica, que pode significar o empobrecimento das potencialidades da máquina na sua relação com o homem.

Aliás, quando Farocki refere-se ao empobrecimento da imagem pelo cálculo,



não significa uma saudade ou sentimento de perda da imagem contemplação, mas a diminuição da relevância dessa imagem e o modo como o cálculo é usado para isso. Basta lembrar-se

do filme GATTACA em que a informação genética é colhida para se entrar na estação espacial (NICCOL, 1997). A imagem do rosto do ator principal ainda está lá, mas é inofensiva, não é realidade. O reconhecimento se dá pelo código DNA. Os cartões de crédito com técnicas de reconhecimento *on-line* de bons e maus clientes seguem no mesmo sentido.

Esse é um processo que exige um entendimento mais amplo das conformações sócio-técnicas e políticas ao longo da história da tecnologia ocidental:

La Renaissance a consacré les techniques artisanales en leur apportant la lumière de la rationalité. La mécanique rationnelle a fait entrer les machines dans le domaine de la pensée mathématique. [...] Cet effort de rationalisation, qui signifie intégration à la culture, s'est poursuivi jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Mais l'unité des techniques ne s'est pas conservée malgré cela; un véritable renversement s'est opéré, qui a refoulé les

anciennes techniques nobles (celles de l'agriculture et de l'élevage) dans le domaine de l'irrationnel, du non-culturel; la relation au monde naturel a été perdue, et l'objet technique est devenu objet artificiel qui éloigne l'homme du monde (SIMONDON, 1969, p. 87).

Farocki, em outro filme *Imagens do mundo e inscrição da guerra* (1988), que bem poderia conformar uma trilogia genealógica com *Como se pode ver* e *Reconhecer e Perseguir*, vai mostrar quão espantosa é essa relação com a racionalização herdada e festejada do Iluminismo, que desembocará em Auschwitz. Mas o processo não pára lá, continua. A artificialização e domesticação da tecnologia fazem parte desse processo de racionalização. A imagem informática, na qual o cálculo é utilizado cada vez mais para o reconhecimento de padrões e controle, segue o mesmo ritmo.

A pergunta central do método genealógico é “quem?”. Farocki questiona, por imagens principalmente, que “a história da tecnologia prefere escrever o movimento como uma linha de A à B. Ela deveria descrever que os outros caminhos existiram e quem decidiu contra eles” (FAROCKI, 1986).

Ora, esse “quem” é, na verdade, um “quem” sociológico. Mas, não deveria ser procurado nem em um sujeito nem em um objeto específico. Não vem *a priori* nem *a posteriori*, mas se dá no encontro, nas relações sócio-técnicas e em sua politização. No caso de *Como se pode ver*, Farocki dá uma dica de peças importantes na configuração desse “quem” particular quando exhibe, logo no início, o símbolo da “cidade” egípcia e ao lado a conformação da cidade no cruzamento que, aliás, serve para parar fluxos (Figura 47b):

Os militares chegam ao cruzamento para controlar dois caminhos num só ponto. O mercador chega para vender aos viajantes que vêm de dois caminhos. O viajante é obrigado a parar. Assim se constitui uma cidade (FAROCKI, 1986).

INFORMAÇÃO e SENSAÇÃO

KAWAGUCHI – MERGULHOS DIGITAIS.

*“A sensação de tocar com os dedos
o que não tem realidade –
Uma pequena borboleta!”*

Buson (poeta *haikai*)

Um dos passatempos prediletos de um dos pioneiros da computação gráfica, o artista Yoichiro Kawaguchi, era pegar seu *snorkel* e mergulhar por entre corais



coloridos, peixes tropicais e criaturas exóticas que habitam os recifes de sua terra natal, Tanegashima. Por meio de imagens as mais variadas, sem ângulos ou arestas, que se comprimem e se torcem constantemente, tais como as embrionárias estruturas em metamorfoses contínuas na poética sobre a origem do universo em ‘Origin’ (1985), as esferas texturizadas em ‘Ocean’ (1986), os tentáculos acoplados a um organismo semelhante a um coração em ‘Embryo’ (1988 – Figura 52), as ‘árvores’ de hastes em ‘Float’ (1987) ou ainda as ondulações e agitações aquáticas em ‘Eggy’ (1990), para ir somente até anos 90, Kawaguchi exalta a diversidade da natureza, resgatando muito das expedições

subaquáticas de sua juventude, de sua declarada paixão pela vida marinha:

I love the fantastic ocean more than anything. The ocean is rich with variation. Sparkling tropical fish dart about the coral reefs, the gross outline of moray eels suddenly appear out of the darkness of the sea grass and sea slugs crawl alone. There is a universe in the fantastic ocean. Although it is a bright and cheerful world, *I feel that there is something devilish about the ocean that cannot be put into words* (KAWAGUCHI, 1997, pp. 16-17, *itálicos nossos*).

Por outro lado, seu trabalho artístico não provém somente de seu interesse pela natureza, mais especificamente pelo oceano, mas também de sua fascinação pela biologia, astronomia e geografia. O artista procura estabelecer uma relação íntima entre arte, ciência e natureza, manipulando códigos computacionais.

A obra de Kawaguchi é baseada em *softwares* desenvolvidos por ele próprio, por exemplo, o *Growth Model* (KAWAGUCHI, 1982) e o *Morphogenesis Model* (KAWAGUCHI, 1986). A modelagem e a animação são feitas através de uma codificação que possibilita conceber formas que aumentam em complexidade, as quais seguem alguns princípios de nascimento e crescimento dos organismos vivos. É uma obra, portanto, relacionada diretamente ao desenvolvimento tecnocientífico acelerado, bioinformático, mas que acompanha sua velocidade sem deslumbramento nem nostalgia.

Kawaguchi começa a escrever seus códigos no final dos anos 1970s, para criar formas em espirais, tais como conchas em caracóis ou chifres de carneiros (KAWAGUCHI, 1997). Ramificando espirais, utilizando matemática fractal, o artista começa a emular o crescimento de corais e plantas. Acrescendo fatores randômicos ao seu modelo de crescimento, ele consegue dar um caráter diferenciado às suas animações. Através de variáveis de tempo, ou de progressão, o programa gera uma figura que crescerá sistematicamente em relação a regras pré-fixadas. Não obstante, o *Growth Model* não é baseado em um processo estático, mas em um sistema cujos princípios geométricos podem ser observados em formas naturais complexas como: tentáculos, amebas, videiras e corais.

A partir dos anos 1980, Kawaguchi passa a trabalhar com a tecnologia *ray-tracing*, software desenvolvido na Universidade de Osaka. Esse *software* usa a técnica dos *metaballs*, ou seja, a partir de variáveis esféricas primitivas que permitem modelar os objetos da cena, compondo complexas figuras curvas, mutantes e sinuosas. Os parâmetros do software incluem posição, tamanho, peso e tensão de superfície. Combinando esses parâmetros aos objetos-bolhas criados e controlando seus comportamentos, como colidem, fundem-se e afastam-se, Kawaguchi ganha uma

enorme liberdade para criar estruturas flexíveis, tais como uma estrela-do-mar ou uma anêmona. Uma das técnicas originais de Kawaguchi é o seu ‘mapeamento parcial de área’, o qual permite imprimir texturas diversas para diferentes áreas da figura.²⁴

Em 1989, o artista apresenta ‘Flora’ (Figura 53), seu primeiro trabalho em HDTV (*High Definition TV* – 1920x1080 *pixels*), tecnologia que tornaria-se comum nos dias atuais. Nessa obra, Kawaguchi propõe uma flora com inúmeras formações de tipo cristal, de onde emergem ‘flores’ e ‘plantas’ por toda parte, ao som de uma música sintetizada que parte de um estado cambiante para chegar a um ponto intenso e dramático ao final.



Em *Flora* Kawaguchi já utiliza outra inovação. Ele desenvolve um programa que faz variar o tamanho dos *pixels*, o que lhe permite usar uma textura pontilhista como ferramenta artística.²⁵

Como se sabe, a reprodutibilidade técnica da obra de arte que Benjamin analisara²⁶ ganha outra dimensão com o computador, diferenciada da era mecânica. Agora, a produção de cópias não só dispensa a similaridade como pode convir ser o mais diferente possível, assemelhando-se a um tipo de reprodução generativa, como a reprodução sexual ou biológica, resultado relacionado ao código contido no *software*, digital e genético.

Baseado nisso e no fato do código binário computacional permitir a manipulação dos *bits* que formam as imagens digitais, Kawaguchi considera o computador como um instrumento ideal para desenvolver sua arte vinculada à ciência,

²⁴ KAWAGUCHI, Yoichiro. *Organic surface...*, *Op. cit.*

²⁵ Mais detalhes e imagens das obras de Kawaguchi, acessar: www.race.u-tokyo.ac.jp/~yoichiro/history/historye.html

²⁶ Walter Benjamin já advertira que, graças à tecnologia, um dos tabus da arte tradicional, a obra única e irreprodutível, deixava de existir. A obra perdia assim, para Benjamin, sua aura e reduzia-se a objeto de consumo, embora não perdesse necessariamente seu valor. (Benjamin: 1987).

pois vai além da simples reprodução. E o desejo de Kawaguchi não é só reprodução através da figuração de aspectos da flora e da fauna, mas antes inventá-los virtualmente, dando-lhes outra natureza e individuação; na verdade, ao invés de re-produzir, produzir.

Assim, Kawaguchi segue o caminho oposto da maioria dos animadores por computador, inclusive atuais. Ao invés de se aproximar o máximo possível da ‘realidade’, ele procura recombina os códigos de seus algoritmos aos demais códigos que permeiam sua intuição artística, procurando extrair o potencial criador contido nestes códigos, estabelecendo novos devires imagéticos.

Kawaguchi, portanto, faz uma utilização inusitada da tecnologia de que dispõe, promovendo uma sinergia entre arte, ciência e natureza, atento à mínima variação que seja contida no objeto técnico. Kawaguchi acredita que *“quando a arte de modelagem é acrescida de entendimento científico e intuição pessoal, misturada forçosamente com liberdade sem limites, uma nova vida invisível se fortalece e começa a respirar”* (KAWAGUCHI apud MIELI, 1992, p. 303).

É essa vida invisível que começa a respirar por entre as linhas codificadas que faz aflorar o potencial criativo na obra de Kawaguchi. Já se disse, com Simondon, que transdução não significa induzir e nem deduzir, é “individuação em processo”. E em outro ponto Simondon acrescenta que

la transduction n'est donc pas seulement démarche de l'esprit; elle est aussi intuition, puisqu'elle est ce par quoi une structure apparaît dans un domaine de problématique comme apportant la résolution des problèmes posés (SIMONDON, 1989, p. 27, *itálicos nossos*).

A obra Kawaguchi opera por transdução, por transcodificação, não exclui a intuição nem a axiomatiza. Kawaguchi não induz nem deduz as imagens através do algoritmo, muito menos se preocupa em elaborar metacódigos (códigos sobre códigos) para explicá-las. Existe, na verdade, uma transdução, imagens ‘in-formação’, que se dão na atualização das virtualidades contidas na relação homem-máquina-ambiente, em sua codificação recombina e criativa. É onde reside a potência de seu trabalho.

Operando nas multiplicidades, mesmo que binárias, oferecidas pelos códigos informáticos, associados aos algoritmos genéticos, Kawaguchi promove uma mudança de natureza, artificial. Surge uma vida heterogênea. Mas, ao contrário de muitos adeptos da Vida Artificial, não se trata de criação com reivindicações de inspiração divina, uma espécie de Deus-programador, ou ainda de propósitos gnosticistas, conforme constatou Helmreich: “Like the Gnostics, an early Christian sect that considered matter evil, Artificial Life scientists become possessed by a desire to deny death through identifying with the divine”.²⁷ Até porque, a maneira como Kawaguchi trabalha com a biologia assemelha-se mais à concepção de evolução em Simondon do que a uma concepção neodarwinista. O esquema simondoniano, conforme observa Anne Fagot-Largeault²⁸, não admite nem pressão por mutação, nem pressão por seleção, as soluções inadequadas não são eliminadas. O neodarwinismo parece estranho a Simondon, pois ele pretendia dar um sentido para o devir sem recair na hipótese criacionista.

Mas, como Kawaguchi realiza essa transcodificação mais especificamente?

²⁷(HELMREICH, Stefan. *Silicon Second Nature: Culturing Artificial Life in Digital World*, University of California Press, California, 1998).

²⁸ (cf. FAGOT-LARGEAULT, ‘L’individuation en biologie’, in *Gibert Simondon: une pensée de l’individuation et de la technique*, Actes du Colloque organisé par le Collège International de Philosophie, 31 mars – 2 avril 1992, Paris: Edition Albin Michel, Bibliothèque du CIP, 1994)

RECURSIVIDADE: CODIFICAÇÃO-EMAKIMONO-RENGA

Difícil deixar de fazer analogias entre algumas obras de Kawaguchi e a tradição nipônica, especialmente a poesia e a pintura, e mais especificamente ainda com o *renga* (que se desenvolveu posteriormente para o *haiku*) e o *emakimono*, respectivamente.

Diferente das familiares pinturas japonesas em rolos de papel verticais, os *emakimono*s são horizontais, manuseados como os antigos pergaminhos. Um *emakimono* é composto geralmente por uma série de cenas com a pretensão de narrar grandes batalhas, contos folclóricos, romances e, inclusive, histórias de mundos sobrenaturais. Os artistas japoneses são particularmente habilidosos em valorizar seu potencial para representar momentos de profunda emoção e ações dramáticas, em velocidade lenta ou rápida. Porém, a característica que mais interessa aqui é a repetição, tecnicamente possível e comum em um *emakimono*. Uma figura pode aparecer diversas vezes, variando inclusive suas formas e tamanhos. É o modo de fazer o tempo passar, da direita para a esquerda.

Essa repetição, variada, também acontece na poesia *renga* (literalmente ‘verso ligado’). Um poema *renga* compõe-se de estrofes ou versos alternados, habitualmente de 5-7-5 e 7-7 *onji*²⁹, compostos por diferentes poetas, num processo contínuo. No entanto, essa continuidade não é estática, não significa a continuação da cena, ao contrário, há mudanças constantes de cenas. O que fora apresentado no verso anterior é refletido no atual, mas com adições de novas imagens.

²⁹*Onji* é o símbolo fonético que especifica a menor unidade métrica da poesia japonesa e que, segundo alguns teóricos, é erroneamente traduzido por ‘uma sílaba’.



Figura 54 - Exemplo de Emakimono



Figura 55 - Exemplo 2 de Emakimono

Em computação esse retorno sobre si mesmo, como acontece no *emakimono* e no *renga* tem um nome específico: *recursividade*. Esta é uma das técnicas de programação mais poderosas, mas também uma das maiores dificuldades dos iniciantes em computação, apesar da aparente simplicidade. Uma chamada recursiva é uma função (sub-rotina ou subprograma) dentro de um algoritmo que chama a si própria, quantas vezes forem necessárias.

Os exemplos clássicos utilizados nas aulas de informática são o cálculo fatorial ($n!$) e a sequência de Fibonnaci, mas pode-se usar também o cálculo diferencial ou mesmo algoritmos genéticos. É uma forma de resolução de problemas, não só matemáticos, mas também de estruturas de dados computacionais, tais como buscas binárias, árvores, filas e pilhas. Aliás, muitos problemas se dão, por natureza, de forma recursiva, como por exemplo, descer os degraus de uma escada. Repetem-se os passos até que se detecte o primeiro degrau, ou seja, até que se encontre uma condição de finalização, sem a qual a descida seria infinita, uma escada sem fim, configurando o recurso do *looping*. É curioso que em vídeo este recurso pode ser corriqueiro, nas instalações de vídeo-arte, por exemplo. Pode-se imaginar um nu descendo escada à Duchamp com o simples reiniciar do filme, infinitamente (exceto pelo desligamento da energia elétrica, uma condição de finalização externa). No computador, usando-se funções recursivas, o risco que se corre é o travamento da máquina pelo uso excessivo de memória e de processamento, caso a codificação não seja bem confeccionada. É porque nas chamadas recursivas, ao contrário do que acontece nas iterativas, aquelas realizadas passo-a-passo, a questão da memória é fundamental, requer geralmente alocação dinâmica³⁰ para melhorar a performance. São técnicas diferentes que se apresentam no vídeo e na programação computacional, problemas técnicos conectados a problemas estéticos.

A seguir uma imagem fotográfica recursiva e uma possível implementação computacional.

³⁰*Alocação dinâmica* em computação, como o próprio nome sugere, refere-se à reserva da memória do computador de uma variável somente no momento em que ela está sendo trabalhada, ou em escopo.

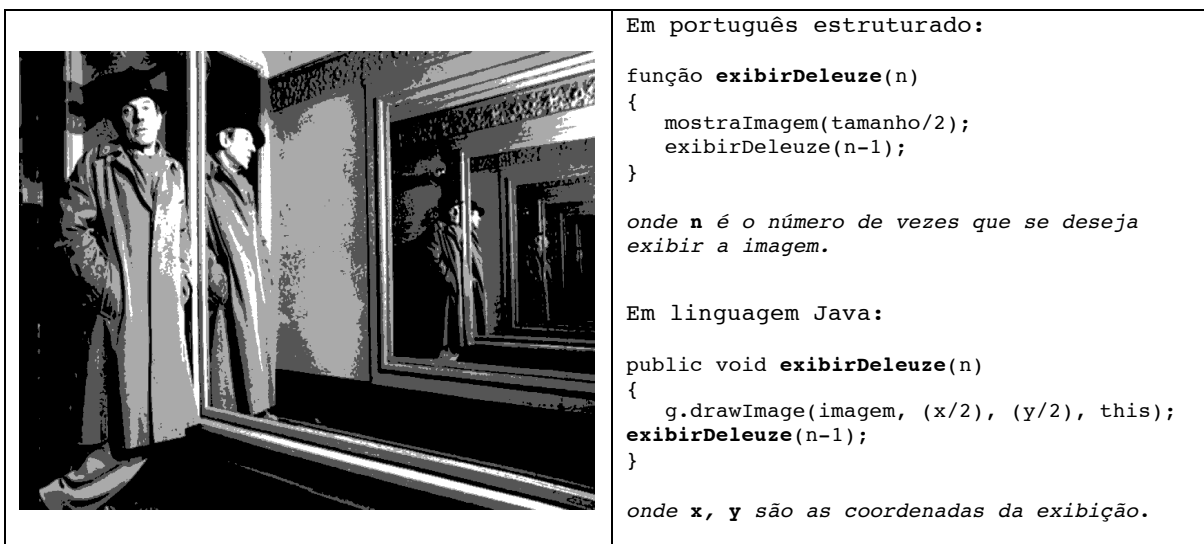


Figura 56 - Foto de Deleuze e recursividade

A recursividade pode ser estática, mantendo os valores ou características de suas variáveis, o que seria, grosso modo, uma repetição do mesmo; ou pode ser dinâmica, transformando suas próprias características a cada nova chamada, algo mais complexo.

Ora, a recursividade dinâmica, uma série de regras simples em meio à complexidade algorítmica, é exatamente uma das estruturas mais importantes na codificação de Kawaguchi, e que faz ressoar com as tradicionais expressões artísticas japonesas. Técnica implementada em seus algoritmos genéticos, que produz fluxos intensos de imagens que retornam com novas configurações, engolindo ou sendo engolidas por outras figuras. Geram espécimes jamais vistas, refluxos recombinados criativamente, morfogênese digital que atinge o ápice com a maximização do espaço de memória.

Deve ficar claro, no entanto, que não se afirma aqui uma influência direta e causal do *renga* e do *emakimono* na obra de Kawaguchi. É como se essas duas milenares formas de arte japonesa simplesmente atravessassem seu trabalho, mesmo sem seu consentimento, assim como as imagens de sua infância e suas viagens submarinas. Mas, isso não é uma volta nostálgica a um passado recalcado, ao contrário, é uma memória paralela em ebulição, dinâmica, que também, quando saturada, abre-se para novos devires. Neste caso, literalmente não programados.

Kawaguchi procura sempre apreender os últimos recursos tecnológicos disponíveis (geralmente aparelhos digitais) para operar e dar conta de todo esse processo, sem perder-se neles, sem ofuscar a criação com a preocupação de mostrar todos seus efeitos possíveis. Conhece bem o aparato técnico, sabe seus limites, tem consciência da linha divisória de indeterminação que ele contém e procura justamente trabalhar nesse espaço, isto é, tirar o máximo proveito do potencial existente na sua relação com a máquina:

In HDTV, you can use all new media for the implementation of organic colour and the forming principles. Be it turtles, birds, or fish, in any case, their external colour depends on the environment that can be simulated by Artificial Intelligence technology, implementing the change of colour and texture on the time axis. The research in developing animal morphology through Artificial Intelligence methods has led me into the universe of life. Ever since I started working in this field, I no longer decide about shapes and development beforehand, but use formative principles in order to let the shapes develop for themselves. I think this approach is fruitful for the development of a theorem of ambiguity. Even if I have no clear idea about the details of shape development, I can achieve previously unknown shapes just by defining a production condition for the development of such shapes (KAWAGUCHI, 1991).

É assim que Kawaguchi realiza sua transcodificação. Define ‘condições de produção’ em um campo de códigos disparatados em tensão. Algoritmos que incluem informação digital e genética, provenientes de suas pesquisas, se misturam aos códigos da cultura milenar de sua terra natal e ao seu imaginário oceânico e que se cristalizarão em uma obra artística que trará tais códigos em novas combinações ou formas não pensadas anteriormente, no acoplamento homem-máquina.

É na diferenciação do retorno proporcionado pela noção de recursividade que a atualização do virtual acontece, quando se processa a invenção, confluência espaço-tempo. Se o futuro já é dado por um passado determinado, isto é, um futuro com tempo meramente realizador de possibilidades pré-estabelecidas, ‘o passado a roer o futuro’, como diria Bergson (1999, p. 176), a invenção não é, de fato, atingida. Em

seus textos, Bergson propõe, de certa maneira, um esforço por configurar um modelo de futuro realmente aberto, indeterminado, e o passado e o presente não somente fecundos em possibilidades realizadas, mas em virtualidades que se tornam atuais (DELANDA, 1997).

Fazer o novo emergir, no caso de Kawaguchi, depende de uma combinação de elementos flutuantes provenientes de uma memória ativa, infiltrando nas camadas estruturais mais íntimas de seu meio de expressão, nos códigos digitais e genéticos, para arrancar-lhes produtivamente uma informação, ou uma contra-informação, criativa, imprevista. Nas palavras de Brian Massumi, “a invenção é um *plug-in* para o impossível” (MASSUMI, 2002, p. 36).

Não se trata de processamento e manipulação de códigos definidos, regras fixas comuns em trabalhos de Vida Artificial, mas de uma habilidade em lidar com suas imprecisões na relação com a tecnologia, com a sensação e, porquê não?, com a ação. Em outras palavras, o digital não poderia simplesmente abolir o analógico, ou axiomatizá-lo, já que a sensação trabalha eminentemente com a lógica analógica.

O virtual não exclui sua figuração, isto é, construir-lhe imagens, ao contrário, ele requer a multiplicação dessas imagens, conforme bem observa Brian Massumi:

Images of the virtual make the virtual appear not in their content or form, but in fleeting, in their sequencing or sampling. ...(...) Since the virtual is in and outs, the only way an image can approach it alone is to twist and fold on itself, to multiply itself internally (MASSUMI, 2002, p. 133).

Não é outra coisa o que acontece com as imagens de Kawaguchi. Elas se torcem e se dobram sobre si mesmas, multiplicam-se ambigualmente, como em Ocean (1986), um mundo de luzes e movimentos flutuantes, com criaturas transparentes e reflexivas a individuarem-se sob um som magnético, percebidas sensualmente, olhouvido em ação. É a sensação de tocar o irreal. Não há preocupação em preservar as

imagens, a afecção é pela novidade constante, suas criaturas, inexistentes no atual mas reais ao mesmo tempo, retornam em novas roupagens, *renga* e *emakimono* cibernéticos.

É uma transcodificação que se dá por impulsos analógicos entre os meios, processo que é sensorial por excelência, na captação intuitiva e sua atualização digital.

DA CAPO! UM CÓDIGO PARADOXAL.

Ora, o que faz das imagens de Kawaguchi, após anos de enxurradas imagéticas desde o início da computação gráfica derramadas diariamente pelos *mass media*, continuarem tão fascinantes, demonstrando força e beleza e resistindo? De onde vem esse poder de afecção de sua obra? Ou ainda, por que para alguns pode parecer um anacronismo recobrar, em pleno 2012, os trabalhos de Kawaguchi, após tantas peripécias tecnológicas de Hollywood nos últimos anos?

Embora as imagens computacionais como as de Kawaguchi foram de certa forma axiomatizadas, todo um conjunto discursivo já foi utilizado para descrevê-las ou encaixá-las em algum lugar, territorializá-las, elas ainda contêm potência suficiente para que se possa comentá-las novamente. Sempre sobra algo que não foi codificável nesses casos. Mantidas as devidas diferenças, é o que acontece com os quadros de Cézanne, Van Gogh ou Picasso: não perderam sua força, apesar do banho imagético diário promovido pelos *mass media*. A potência ainda está lá, não acabou, está em ebulição, esperando que se estabeleçam outras relações, acionar sua recursividade criadora, fazê-las voltar com outras colorações, mesmo que cibernéticas.

De certa forma é isso que Kawaguchi traz em seus trabalhos, proporcionado pelo efeito sinestésico, visual mais auditivo. O som, muitas vezes sintetizado, é imprescindível para a composição. Formas que se transformam constantemente, individuação sem freios, uma densidade de conexões de elementos disparatados que se cristalizam em uma “obra-in-formação”. Informação para além da informática, que passa e faz passar, imagem virtual que escapa por entre as regras algorítmicas e se atualiza, força criativa, potência não apropriável. Mas é preciso aprofundar mais um pouco para entender do que se trata essa passagem, ou o que passa por entre os códigos.

É curioso, inclusive, que fazer uma descrição estética tradicional das obras de Kawaguchi é um trabalho de fato complicado, porque suas imagens são dispersivas,

fugidias, novidades inesperadas, imagens que se reinventam com novas formas e texturas, inconcebíveis sem o auxílio da máquina e sua capacidade de processamento.

Mesmo assim, tomando como base a tradição da crítica estética, pode-se aludir a uma espécie de arte abstrata em Kawaguchi, formas abstratas codificadas no computador. O problema é que quando se faz esse tipo de alusão, muitas vezes, a efeito pode ser tentar diminuir a potência de uma obra como a de Kawaguchi, reduzindo-a à análise da bela forma abstrata que aparece na tela. Por um lado, pode-se questionar se se trata mesmo de abstração e se, em se tratando de computação, é do mesmo tipo. Por outro, é preciso admitir que existiram grandes pintores abstratos.

Neste ponto é fundamental fazer um retorno, conforme prometido anteriormente, realizar um *da capo* a Cézanne-Bacon e ao livro *Logique de la Sensation* de Deleuze, mais especificamente aos capítulos 12 e 13, sintomaticamente e respectivamente intitulados *O diagrama* e *A analogia*. Deleuze fará nestes dois capítulos complexos uma interessantíssima discussão entre o analógico e o digital a partir da pintura e sua luta contra o caos, com implicações diretas ao mundo informático atual. Não é por acaso que Deleuze coloca uma matreira questão ali logo de início: por que a pintura ainda? Era 1981.

Relembrando: nestes dois capítulos é que Deleuze igualaria o Diagrama de Francis Bacon ao Motivo de Cézanne e, ao mesmo tempo, analisaria as três grandes vias de sair do impasse da pintura, o de lidar com o caos-germe, com a catástrofe do diagrama ou, por outras palavras, com a crise da representação.

A primeira via seria a abstração. Deleuze evoca essencialmente aqui a proposta de Kandinsky e o espiritual na arte (KANDINSKY, 1996). Para Deleuze, essa via proporia, não estritamente por Kandinsky somente, um asceticismo, uma espécie de salvação espiritual, elaborando-se a um espaço unicamente ótico, eliminando o manual e o tátil da representação clássica. O *código* simbólico abstrato tomaria o lugar do diagrama, do motivo. Daí o surgimento de binarismos em oposição:

Mais il s'ensuit que la peinture abstraite élabore moins un diagramme qu'un code symbolique, suivant de grandes oppositions formelles. [...] Ce code est "digital", non pas au sens de manuel, mais au sens d'un doigt qui compte. Les "digits" en effet sont les unités qui regroupent visuellement les termes en opposition. Ainsi selon Kandinsky, verticale-blanc-activité, horizontale-noir-inertie... etc. D'où une conception du choix binaire, qui s'oppose au choix-hasard (DELEUZE, 1981, p. 67).

Trata-se de um código pictural em que o binário dita as regras, como acontece na informática, e que funciona por eliminação do manual. Deleuze dirá que essa via pretende abrir um "état spirituel à l'homme sans mains de l'avenir. Lui redonner un espace optique intérieur et pur, qui sera peut-être fait exclusivement d'horizontale et de verticale. [...] La main se réduit au doigt qui appuie sur un clavier intérieur optique" (DELEUZE, 1981, p.68). Os filmes de Farocki que tratam da imagem operacional vistos anteriormente relacionam-se diretamente a esta observação de Deleuze. O manual sai de cena na pintura, mas também da fábrica, depois é a vez do olho, etc.

Mas, haveria uma segunda via, aquela do expressionismo abstrato ou arte informal. É o oposto. Pollock faz do quadro todo o próprio diagrama, exclusivamente manual, dificultando a leitura do olho. Deleuze menciona um providencial reencontro com a linha gótica, pois esta não vai de um ponto ao outro, mas faz passar entre os pontos. É a liberação do tátil a partir da eliminação do cavalete:

A la limite, c'est la peinture abstraite qui produisait un espace purement optique, et supprimait les référents tactiles au profit d'un œil de l'esprit: elle supprimait la tâche que l'œil avait encore, dans la représentation classique, de commander à la main. Mais l'Action Painting fait tout autre chose: elle renverse la subordination classique, elle subordonne l'œil à la main, elle impose la main à l'œil, elle remplace l'horizon par un sol (DELEUZE, 1981, p. 69).

O que intrigava Deleuze era entender o porquê de Bacon não haver tomado nenhuma dessas duas vias, não ter se aproximado de um código visual espiritual em troca do diagrama e nem ter optado pelo expressionismo abstrato no qual o diagrama ocuparia todo o quadro. A recusa de Bacon por esta segunda via é compreensível pela questão do contorno, já discutida, ele se mantém cézanneano aí. Para Bacon, o traçado irracional sem contorno não convém, não o convence, pois o diagrama escapa, se esparrama, e ele tem a mesma necessidade de Cézanne, de retê-lo entre os dedos, em algum canto da tela. Como resume Deleuze:

Tous les moyens violents de l'Action Painting, bâton, brosse, balai, chiffon, et même seringue à pâtisserie, se déchaînent dans une peinture-catastrophe: cette fois la sensation est bien atteinte, mais reste dans un état irrémédiablement confus (DELEUZE, 1981, p. 71).

As sensações são confusas sim, o sabem bem Bacon e Cézanne, por isso mesmo contorná-las é uma tarefa primordial. Não como quem diz: “veja, isto é ser um autor com destreza, sou capaz de realizar minhas confusas sensações!”. Ao contrário, é escapar dessa amargura da intenção autoral, ser generoso em mostrar um punhado do virtual pelo qual ele fora atravessado, liberar essas forças sentidas, eis a alegria.

Mas, a primeira via, também descartada por Bacon, é de interesse crucial, pois relaciona código e sensação mais diretamente. Se um código espiritual para substituir o diagrama não ilude Bacon é porque:

Le code est forcément cérébral, et manque la sensation, la réalité essentielle de la chute, c'est-à-dire l'action directe sur le système nerveux. Kandinsky définissait la peinture abstraite par la “tension”: mais selon Bacon, la tension, c'est ce qui manque le plus à peinture abstraite: en l'intériorisant dans la forme optique, elle l'a neutralisée (DELEUZE, 1981, p. 70).

Se na outra via a sensação esta presente, mas permanece em estado confuso, aqui a sensação em toda sua amplitude encontra-se ausente, está somente na captação visual da forma, com o que Bacon não concorda. Se por um lado a informação escapa, uma via informal, por outro a sensação é codificada, o preto é inércia e o branco

atividade. A sensação se esvai, não entra em processo de queda. Compreende-se bem o que Bacon rejeita, a falta de ligação entre informação e sensação. Sua proposta, contornar minimamente para que a sensação module a informação, que a criação aparece a despeito de seu desejo de autor. É porque o código, abstrato que é, “*risque d’être un simple codage symbolique du figuratif*”, como lembra Deleuze (1981, p. 70), o que aterroriza Bacon. Aplicar essa observação, sem metáforas à codificação informática e a experimentos artísticos que utilizam dessa tecnologia dessa mesma maneira, não é nenhum desatino, ao contrário. E se Bacon não seguiu nenhuma dessas vias, não se trata de diminuir Kandinsky ou a Action Painting, mas sim de acompanhar o movimento que o pintor acompanhou e que contribui para o entendimento da sensação como problema no mundo informático atual. Tanto ele quanto Cézanne, cada um ao seu modo, inventaram seus caminhos, suas próprias vias para evitar um código espiritual e fugir da confusão, uma tarefa árdua. Simondon propôs outra via na filosofia, salvar os objetos técnicos e a noção da informação da maneira como são concebidas nas tecnologias informáticas. Mas e as imagens de Kawaguchi?

Todo um embate entre o analógico e o digital ressurge, diagrama-analógico versus código-digital. Deleuze dirá que tanto um quanto outro carece ser aprendidos, pois não basta dizer que a linguagem analógica funciona por semelhança e a digital por código, por convenção e combinação de unidades convencionais (DELEUZE, 1981). Para o filósofo, em princípio, pelo menos três coisas podem ser feitas com os códigos:

On peut faire une combinaison intrinsèque d’éléments abstraits. On peut faire aussi une combinaison qui donnera un “message” ou un “récit”, c’est-à-dire qui sera dans un rapport d’isomorphie avec un ensemble de référence. On peut enfin coder les éléments extrinsèques de telle manière qu’ils soient reproduits de manière autonome par les éléments intrinsèques du code (ainsi dans un portrait obtenu par ordinateur, et dans tous les cas où l’on pourra parler d’une “sténographie des données figuratives”). Il semble ainsi qu’un code digital couvre certaines formes de similitude ou d’analogie: l’analogie par isomorphisme, ou l’analogie par ressemblance produite (DELEUZE, 1981, p. 75).

Acontece que a codificação de Yoichiro Kawaguchi não se constrói a partir de nenhum desses três princípios. Pouco interessa gerar uma narrativa ou a comunicação de uma mensagem a partir da reprodução de elementos abstratos. Mesmo que *Origin* (1986) possa parecer uma exceção, na verdade, é mais uma provocação à Courbet do que uma narrativa propriamente dita. Tampouco, Kawaguchi pretende com seu *Growth Model* ou *Morphogenesis Model* traduzir para modelos computacionais os elementos da natureza subaquática ou quaisquer que sejam, por semelhança, por isomorfia. A dificuldade continua, um paradoxo se cria.

Deleuze dirá que se a analogia se desprende do código, a semelhança poderá distinguir-se de duas formas, como produtora ou como produzida. Na primeira, elementos de alguma coisa têm relações diretas com a reprodução em outra, esta feita imagem-semelhança daquela. Uma foto é o exemplo de Deleuze, uma analogia figurativa. Na segunda forma, a semelhança é produzida, ou seja, ela é resultado de outras operações independentes dela, por meios não semelhantes. Para esta forma de analogia, Deleuze enfatizará que:

La ressemblance sensible est produite, mais, au lieu de l'être symboliquement, c'est-à-dire par le détour du code, elle l'est "sensuellement", par la sensation. C'est à ce dernier type éminent, lorsqu'il n'y a ni ressemblance primaire ni code préalable, qu'il faut réserver le nom d'Analogie esthétique, à la fois non figurative e non codifiée (DELEUZE, 1981, p. 75).

Aplicar-se-ia bem ao artista japonês tal citação. No entanto, o problema é que há codificação informatizada o tempo todo em Kawaguchi. Deleuze está falando da pintura em Bacon, é bom lembrar, e mesmo após definir a Analogia estética como não figurativa e não codificada ao mesmo tempo, continua a reforçar a dificuldade em explicar o que é o diagrama analógico em oposição ao código digital ou simbólico. Ele recorrerá aos sintetizadores sonoros analógicos e digitais na tentativa de estabelecer um paralelo e elucidar a questão.

Os sintetizadores *analógicos* são “modulares”, pois conectam elementos heterogêneos de forma imediata e ilimitada, tudo sobre um plano finito “dont tous moments sont actuels et sensibles”. Já os sintetizadores *digitais* são “integrados”, homogeneizam e binarizam os *data* por meio da codificação e “dont le sensible ne fera que résulter par conversion-traduction” (DELEUZE, 1981, p. 76). Outra diferença, apontará Deleuze, é em relação aos filtros de som, que dão o timbre, ou seja, a *coloração* do som. Se o digital funciona por adição, por síntese aditiva do que é codificado, o filtro analógico opera por subtração de frequências, por intensidades mais altas ou mais baixas, “c’est une addition de soustractions qui constitue la modulation e le mouvement sensible en tant que chute” (DELEUZE, 1981, p. 76). É revelador o fato do filósofo valer-se de objetos técnicos para encontrar a via intermediária do diagrama baconiano. Mais ainda, é preciso observar que não se trata de objetos quaisquer, escolhidos ao acaso. São sintetizadores, produzem sínteses, sínteses disjuntivas do sensível. Deleuze reencontra o capítulo *IV* de *Différence et Répétition*. E conclui:

Bref, *c’est peut-être la notion de modulation en général (et non de similitude)* qui est apte à nous faire comprendre la nature du langage analogique ou du diagramme (DELEUZE, 1981, p. 76, *itálicos no original*).

Portanto, a terceira via, ou a via intermediária que evitaria o código espiritual e a confusão ao mesmo tempo, que se utilizará do diagrama para criar uma linguagem analógica, vale-se da modulação e não da similitude. É um deslocamento, que Deleuze reconhece o mérito a Cézanne. Deleuze realçará as diferenças entre Bacon e Cézanne, mas dirá que Bacon permaneceu cezanniano por ter levado ao extremo a linguagem analógica na pintura.

Toda essa discussão, entre analógico e digital, passando por sintetizadores, não é sem interesse para a especificidade da codificação de Kawaguchi e a possível equiparação a uma arte abstrata feita por computador. Se se trabalha por similitude o analógico, como soe acontecer, executando-se traduções codificadas de tudo, continua-se na esfera das possibilidades, não das virtualidades, como se acredita estar pelo simples fato de se usar tecnologias como a VRML (Virtual Reality Modeling Language)

ou simuladores de ambientes ditos virtuais. É por modulação, é por deixar o motivo, ou o diagrama atuar como modulador, aquele que fazer modular, que se pode atingir o virtual mais propriamente. Mas se o motivo é analógico, o que fazer quando sua arte é realizada por meios computacionais, como em Kawaguchi?

Aí vem uma belíssima passagem de Deleuze, a sutileza em perceber quem ajudara a colocar o problema que afligiria as artes digitais desde o início:

Dès lors la peinture abstraite pose un problème très particulier. Il est certain que la peinture abstraite procède par code et programme: elle implique des opérations d'homogénéisation, de binarisation, qui sont constitutives d'un code digital. Mais il se trouve que les Abstraits sont souvent de grands peintres, c'est-à-dire n'appliquent pas à la peinture un code qui lui serait extérieur: au contraire, ils élaborent un code intrinsèquement pictural. *C'est donc un code paradoxal* puisque, au lieu de s'opposer à l'analogie, il la prend pour objet, il est l'expression digitale de l'analogique en tant que tel. *L'analogie passera par un code*, au lieu de passer par un diagramme. C'est un statut qui frôle l'impossible (DELEUZE, 1981, p. 76, itálicos nossos).

É menos importante saber se a obra de Kawaguchi se enquadra na abstração do que entender como funciona sua resposta à questão colocada pela arte abstrata. Assim, se há uma possibilidade de recorrer aos abstratos para relacioná-los aos trabalhos de Kawaguchi é somente neste sentido, na relação com os grandes pintores que criam um *código paradoxal*, porque de certa forma o análogo passou por um código. Caso contrário, é a binarização do semelhante, do igual, ou seja, a mesma crítica de Simondon à cibernética, a analogia pela similitude e não pela modulação, pela diferença metaestável do receptor. É unir código e sensação, transvalorizando o conceito de informação.

Percebe-se melhor agora o alcance de Cézanne. Os grandes abstratos sempre se disseram tributários à ele, mas fora Bacon quem levava ao limite a questão da analogia e da figuração em pintura. No entanto, é Cézanne quem levantou as questões aos abstracionistas que não a resolveram, mas que, mérito deles, levantaram novas

questões para as artes digitais. O pintor de Aix-en-Provence, que era nada afeiçoado à abstração, agora se entende o porquê, trouxe por intermédio da sensação as questões mais profundas em relação ao uso do aparato técnico computacional contemporâneo nas artes, aquelas que permitiriam uma aproximação mais contundente entre arte ciência e tecnologia, que fugisse do feitiço tecnocientífico, da espetacularização de seus avanços, e incorporasse a sensação como problemática fundamental.

Por isso, Kawaguchi, este construtor de códigos paradoxais, sentencia:

A ciência sempre exige explicações e soluções através da lógica. Mas a arte é sensorial e não pode ser explicada claramente. No entanto, se a ciência pudesse ser incorporada à arte, seria possível entrar em contato com um mundo muito rico e estimulante que nunca vimos antes. Minha viagem ilimitada pelo universo cibernético continua (KAWAGUCHI, 2002).

De fato, essas imagens, aliadas às músicas que as acompanham, nos afetam, nos atingem. Em sua viagem cibernética, em seus mergulhos digitais, Kawaguchi quebra a velha visão dicotômica arte-tecnologia. Propõe uma nova aliança, ou um renascimento, conforme sugere Laymert Garcia dos Santos:

Todos sabemos, enfim, que a arte e a técnica podem manter relações de exploração mútua. Mas não nos interessam as rivalidades, ou a pretensa superioridade de uma sobre a outra: o que devemos, e podemos, é querer ir ao encontro da nova aliança, do renascimento. Para que tal acontecimento se dê, é preciso que se produza um trabalho que seja ao mesmo tempo, e necessariamente, artístico e técnico. (...) não em um movimento que tenta repor o homem no centro da esfera, como no desenho de Leonardo da Vinci, mas sim em uma nova relação homem-máquina (SANTOS, 1994, p. 46).

Sendo (talvez muito) otimista, a necessidade de se criar esta nova aliança poderia equivaler a um período de angústia que as artes que lidam com tecnologias da informação, informáticas e/ou genéticas, estariam vivendo. O caminho a seguir não seria exatamente o mesmo de Cézanne, modulação das cores, mas passaria por aquilo

que seu cursor-tendência apontara desde sempre, *fazer motivo*, deixar o movimento da terra fazer modular, esquecer-se somente da digitalização dos sentidos que só leva a um código espiritual, para lidar com a informação do intensivo, do pré-individual, das sensações confusas. Kawaguchi indicara um caminho promissor, criara um código paradoxal na computação. Sua terra era o oceano e as tradições artísticas nipônicas, de onde emanavam suas confusas sensações, as quais eram posteriormente moduladas recursivamente, não por identificação, mas por variação.

IO_DENCIES, ALGORITMOS E ESCOLHAS

Análises de tendências feitas por máquinas computacionais, do setor financeiro às páginas de busca da Internet, através de banco de dados e algoritmos os mais diversos, são cada vez mais comuns. Conhecer bem as tendências pressupõe poder de antecipação, em muitos casos. No entanto, decifrar as tendências, mais ainda, chegar à tendência pura, que se diferencia de si mesma (Bergson), é um processo que requer mais do que um simples mapeamento de características, envolve certa tecnicidade. E, em se tratando de tendências, há sempre um problema de escolha dentro do sistema, forças em movimento que buscam resolução ou taxas menores de tensão. Daí uma das justificativas para o uso de algoritmos nestes casos.

Mas, se um algoritmo já é proposto como autômato, segundo leis evolucionistas como os da chamada biologia digital (inclusive adotada por muitos artistas), ou seja, dado qualquer problema o algoritmo evoluirá até a melhor solução possível, haveria ainda escolhas ou, digamos, escolhas alternativas? Como funciona esse tipo de relação homem-máquina, quando programadores buscam inspiração para seus algoritmos na biologia, pois consideram que outras técnicas de programação já não estariam dando conta da dinâmica atual? Poderia haver neste contexto falsas tendências, assim como falsos problemas, implicando escolhas tendenciosas, pré-formatadas, fruto dessa relação?

Neste texto pretende-se apresentar, discutindo-se um pouco dessas questões, qual a proposta do grupo Knowbotic Research (KR) para trabalhar com essa problemática das tendências, através de seu projeto artístico *IO_Dencies*.

IO_DENCIES E TENDÊNCIAS

Uma sala toda azul cobalto, digitalizado, de onde emergiam dois terminais de vídeo embutidos cada qual em uma caixa de mesma cor (só que industrializada), com mouses disponíveis, e com os títulos *IO_Dencies São Paulo* em uma e *IO_Dencies_Lavoro_Immateriale* na outra. Cada um destes terminais apontava para uma das duas telas que tomavam conta de paredes perpendiculares na sala. A tela do *IO_Dencies São Paulo*, a que mais interessa aqui, era de um azul mais claro, ciano praticamente, com manchas que se movimentavam frequentemente em tons mais escuros. Por sua vez, aquela do *IO_Dencies_Lavoro_Immateriale* era de um vermelho



intenso e contrastante com o azul predominante do ambiente (Figura 57). Alguns ruídos eletrônicos intrigantes acompanhavam os movimentos exibidos nas telas, completando a instalação.

Próximo aos mouses havia as instruções

básicas para navegação: pressionando os botões direito ou esquerdo do mouse é possível selecionar a direção de navegação dentro da tela; mantendo pressionado o botão direito e movimentando o mouse para cima obtém-se um *zoom out*, para baixo um *zoom in*; atingindo determinado grau de aproximação/distanciamento (*zoom*) apareceriam palavras-chaves que poderiam ser selecionadas com um clique sobre elas com o botão esquerdo do mouse; essa ação ativaria um *web-browser* no terminal de vídeo que mostraria documentos referentes àquela palavra-chave escolhida.

Saí da sala momentaneamente e apontei o *IO_Dencies* para uma pessoa conhecida que passava, que inclusive expunha naquele festival de Bilbao em 2004³¹, como que perguntando se ela havia visto e qual sua percepção sobre a obra do Knowbotic Research. A resposta: “vi, mas pouco interativa, uma interface nada amigável”. Achei estranho o motivo da rejeição, o grau de interatividade, porém voltei à sala e segui meu caminho ainda querendo entender melhor aqueles fluxos que se intensificavam e se dispersavam conforme movimentava o mouse e clicava nas palavras-links que apareciam em determinados momentos. Tudo acompanhado por uma sonoridade turbulenta, embora não estridente, que permeava o ambiente.

Em uma das paredes, em *Arial Bold* tamanho 650 a 700, mais ou menos, lia-se: “/* *Where does power come from? **” (Figura 58).

Se é por natureza que o saber se diferencia do poder, conforme observa Deleuze sobre o par conceitual saber-poder em Foucault, é compreensível a frase estampada pelo KR na parede da instalação. O saber passa por matérias formadas (substâncias) e funções formalizadas,



segmentado pelo ver-falar, luz-linguagem, é estratificado, arquivado e rígido. O poder, por sua vez, diz respeito à multiplicidade de correlações de forças, não passa por formas, mas por pontos singulares de ação-reação entre forças. Não provém de um ponto central, se espalha ao longo de seu domínio constitutivo. Surge como afeto, fluxo

³¹ CIBER@RT – BILBAO 2004: V INTERNATIONAL FESTIVAL OF NEW TECHNOLOGIES, ART AND COMMUNICATION.

de forças que exercem a capacidade de afetar e ser afetado. Enfim, muito mais próprio de um diagrama, de uma máquina abstrata.

Um diagrama não cuida mais de uma memória auditiva e visual de algum passado remoto, recalcado, não é mais um arquivo, estático. O diagrama tem fluidez e instabilidade constantes, é uma máquina, funciona, fabrica mapas, produz mutações o tempo todo a partir de matérias e funções informes, por isso traz algo diferente, (in)formação. Eis que o diagrama de Francis Bacon reaparece em Deleuze com *status* de máquina, de máquina abstrata, definido agora a partir de Foucault:

O diagrama, ou máquina abstrata, é o mapa das relações de forças, mapa de densidade, de intensidade, que procede por ligações primárias não-localizáveis e que passa a cada instante por todos os pontos, ou melhor, em toda relação de um ponto a outro. [...] a máquina abstrata é como causa dos agenciamentos concretos que efetuam suas relações; e essas relações de forças passam, ‘não por cima’, mas pelo próprio tecido dos agenciamentos que produzem (DELEUZE, 1988, p. 46).

É toda uma dinâmica maquínica que constitui um diagrama, e que permite afirmar o poder como diagramático. Porém, é justamente aí que Deleuze e Guattari se diferenciam um pouco de Foucault, modulam o diagrama panóptico foucaultiano para a máquina abstrata dos mil platôs. Deleuze e Guattari afirmam que os agenciamentos concretos primeiros são de desejo e não de poder, é o desejo que é sempre agenciado enquanto o poder é um estrato, importantíssimo sem dúvida, do agenciamento. Uma diferença sutil, mas substancial, pois tira o foco dos fenômenos de resistência e réplica em um agenciamento exclusivamente de poder, para os “picos de criação e de desterritorialização” de desejo (DELEUZE & GUATTARI, 1980, pp. 175-176).

É esse o sentido que parece seguir o KR. O poder surgirá estratificado nos diversos agenciamentos maquínicos e suas tendências que compõem a urbanidade, “máquina-financeira”, “máquina-política”, “máquina-fast-food”, “máquina-eletrônica”, “máquina-biotecnológica”, etc. O *IO_Dencies* empresta essa noção de maquínico de Guattari – cujo entendimento vai muito além da simples ideia de máquina técnica –

para conceber o urbano como máquina, que conecta e desconecta, que articula e desarticula, que inclui e exclui, que faz viver e extermina, onde individual e coletivo se entrelaçam a todo instante, das maneiras mais variadas, visíveis e invisíveis. Não é mais um problema de espaço somente que os urbanistas têm que enfrentar, e nem é mais um problema só dos urbanistas e arquitetos, inclusive.

Para os artistas do KR, que procuram colocar seu projeto *IO_Dencies* fora de uma estrutura arquitetural e dizem não querer construir uma ferramenta para fins urbanísticos,

the urban is construed as a machinic assemblage, which consists not so much of built forms and infrastructures, but of a heterogeneous field consisting of lines of forces, lines of action and interaction. These lines form the coordinates of an urban topology that is not chiefly based on the human body and its movements in space, but relational acts and events within the urban machine. These can be economic, political, technological or tectonic processes, as well as acts of communication and articulation, or symbolic and expressive acts (KNOWBOTIC RESEARCH, 1998, p. 192).

O interesse do Knowbotic Research está, portanto, em agenciamentos que ocorram em sistemas dinâmicos e de complexidade elevada. Aliás, não se trata de eximir os habitantes das cidades, tornando-os vítimas de todos esses processos maquínicos, ao contrário, eles são parte deles, ajudam a construí-los. Tanto é que, como lembra o KR, as análises contemporâneas do ambiente urbano não fazem mais distinções entre edifícios, tráfego e funções sociais, mas descrevem o urbano como

a continuously intersecting, n-dimensional field of forces: buildings are flowing, traffic has a transmutating shape, social functions form a multi-layered network. The individual and social groups are co-determining factors within these formations of distributed power (KNOWBOTIC RESEARCH, 1998, p. 192).

Dito com outras palavras, há sempre um problema de individuação acontecendo, individual e coletiva, que não é individualista e nem coletivista, mas

transindividual, nível em que as escolhas são de fato costuradas, o que não tem absolutamente nada a ver com alguma espécie de “inteligência coletiva” ou “consciente/inconsciente coletivo”. Trata-se de um deslocamento de uma topologia baseada em objeto-sujeito, com suas formas e comportamentos, para uma topologia de agenciamentos, de eventos, de tendências, onde estão envolvidos afetos e perceptos.

O KR tem assim sua problemática inicialmente definida: a partir de uma perspectiva artística, como construir modelos e interfaces eletrônicas para abarcar os agenciamentos dessa máquina urbana? Como fabricar um diagrama das forças tendenciais?

IO_DENCIES

Não existem avatares para representar os usuários. As atividades são visualizadas na tela conforme os movimentos realizados no *browser* desenvolvido pelo KR, somados aos processos disparados através de campos de força gerados por documentos inclusos no ambiente informacional da obra.

O *software* trabalha na tradicional arquitetura *client-server*.³² Um *servidor* central contendo a base de dados com seus diversos documentos e meta-dados, e fornecendo as informações necessárias para que os *clientes* possam acessar e visualizar essa base através de um navegador de internet (*browser*). Para que essa comunicação seja possível, é preciso a instalação de *programas clientes* no *browser* utilizado. Portanto, além da intervenção do visitante na exposição, outras pessoas podem participar ao mesmo tempo da obra alhures.

A máquina servidora (com Linux RedHat) é equipada com um sistema gerenciador de banco de dados (o também *opensource* PostgreSQL), um servidor de *web* com ferramentas Java, um *software* de auto-organização de documentos e outro para o campo de forças, ambos desenvolvidos em linguagem C.

O sistema gerenciador de banco de dados citado tem, basicamente, a função de armazenar os documentos (textos, imagens, vídeos, áudios) escolhidos por editores especialistas (urbanistas, arquitetos, sociólogos, filósofos, etc.), os quais têm a incumbência de criar essa coleção inicial de dados, designando, conforme seus próprios desejos, palavras-chaves para cada um desses documentos. Fazendo isso, os editores iniciais estarão definindo implicitamente uma série de regras para o *software* de auto-organização, através da combinação e localização dessas palavras em um mapa bidimensional, dentro de uma Ferramenta de Edição (*Editor's Tool*) que eles têm acesso (Figura 59). Esse editor também permite aos editores incluir informações adicionais (meta-dados) sobre os documentos armazenados.

³² As descrições do funcionamento técnico do *IO_Dencies* que se seguem são feitas principalmente do documento: *The IO_Dencies System Design and Visualization Techniques*, disponível em 20/05/2006 na página do grupo: <http://www.krcf.org/krcfhome/>.

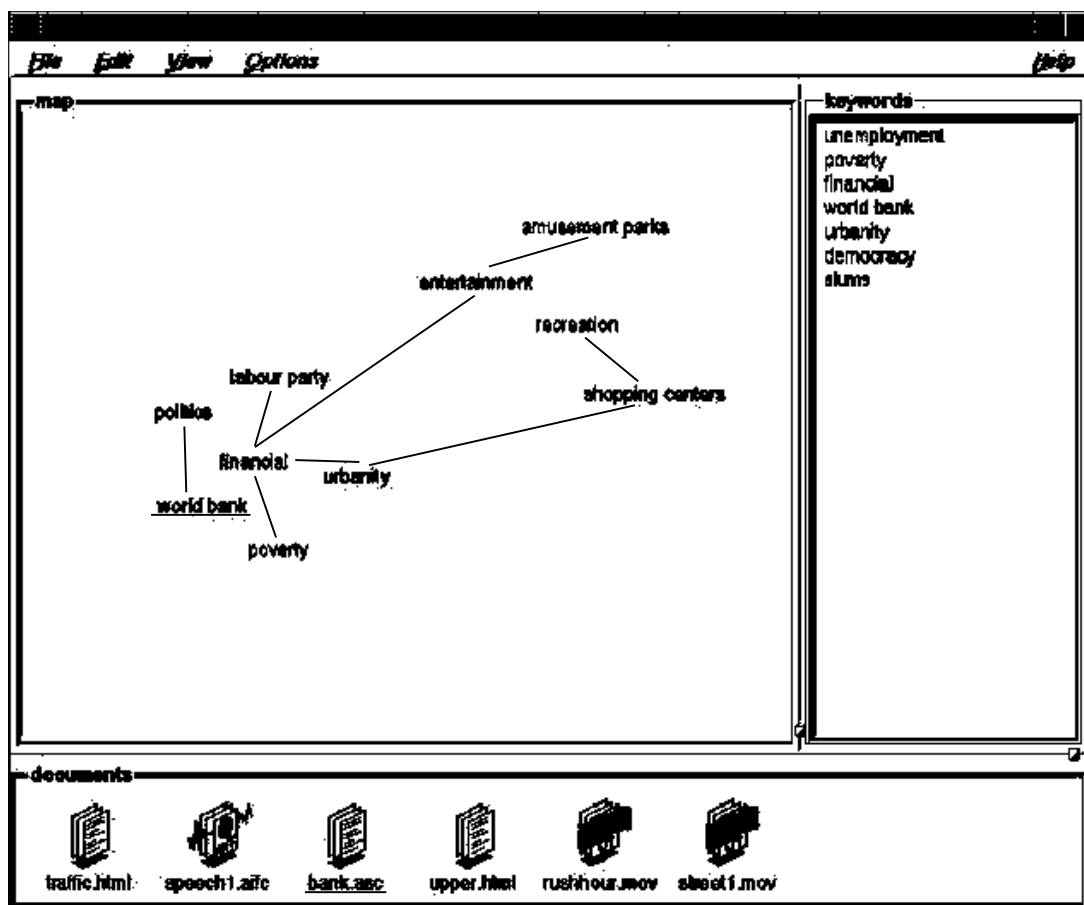


Figura 59 - Editor's Tool

No entanto, o núcleo de desenvolvimento das ideias (tecn)estéticas, contidas no *IO_Dencies* está nos algoritmos de auto-organização e do campo de forças.

A partir da incessante leitura e atualização dos meta-dados, o algoritmo de auto-organização, como o próprio nome sugere, tentará “organizá-los”, levando em conta a “localização” dos documentos no ambiente cliente-servidor do *IO_Dencies*. A ideia é mudar essas localizações constantemente criando novos grupos e campos de forças em tensão. Um estado de tensão inicial é dado pela diferença entre as localizações das palavras-chaves determinadas pelos editores nas suas visões particulares do *Editor's Tool* (máquina cliente) e as localizações atuais do algoritmo de auto-organização (máquina servidora), conforme ilustra a Figura 60. Esta diferença forma a base das linhas de força tendenciais que serão visualizadas e ouvidas.

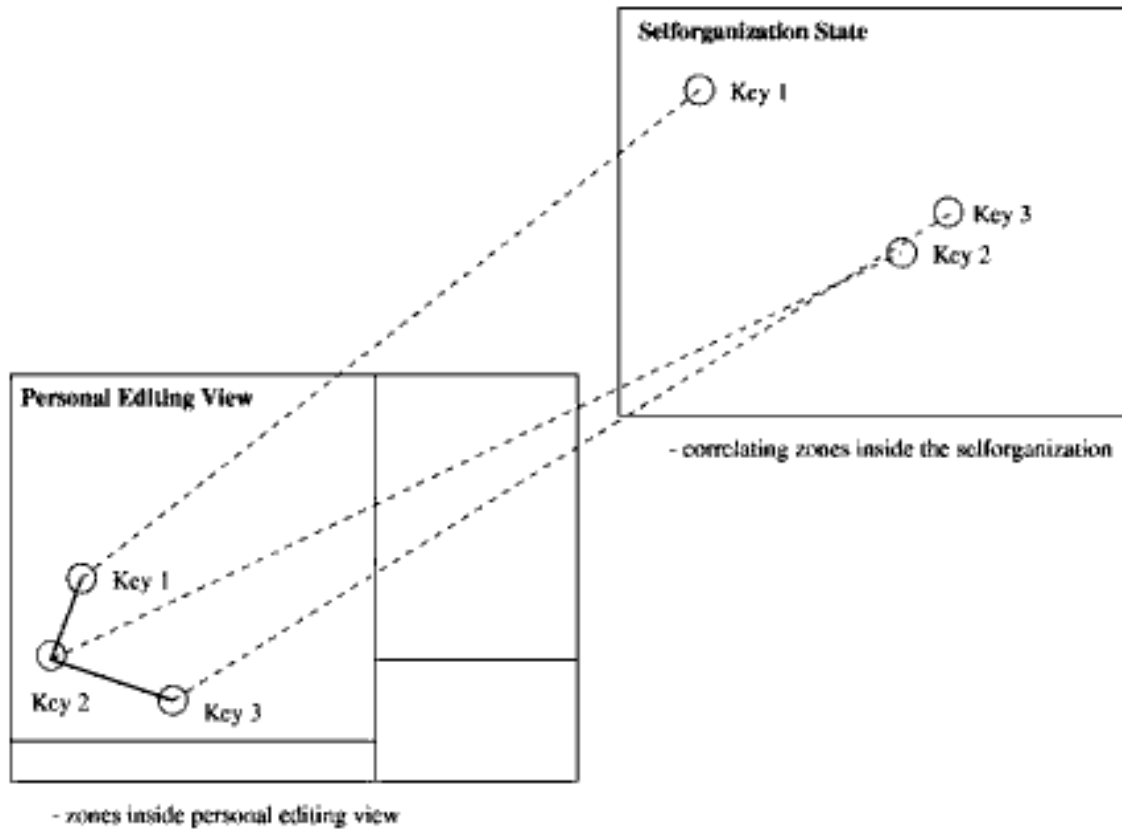
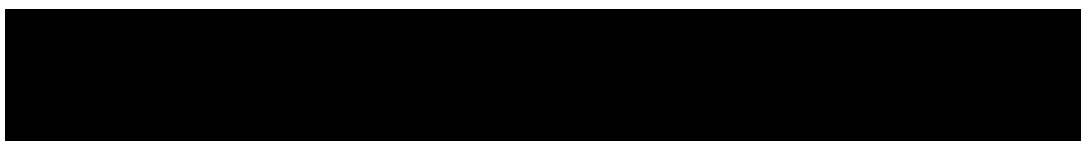
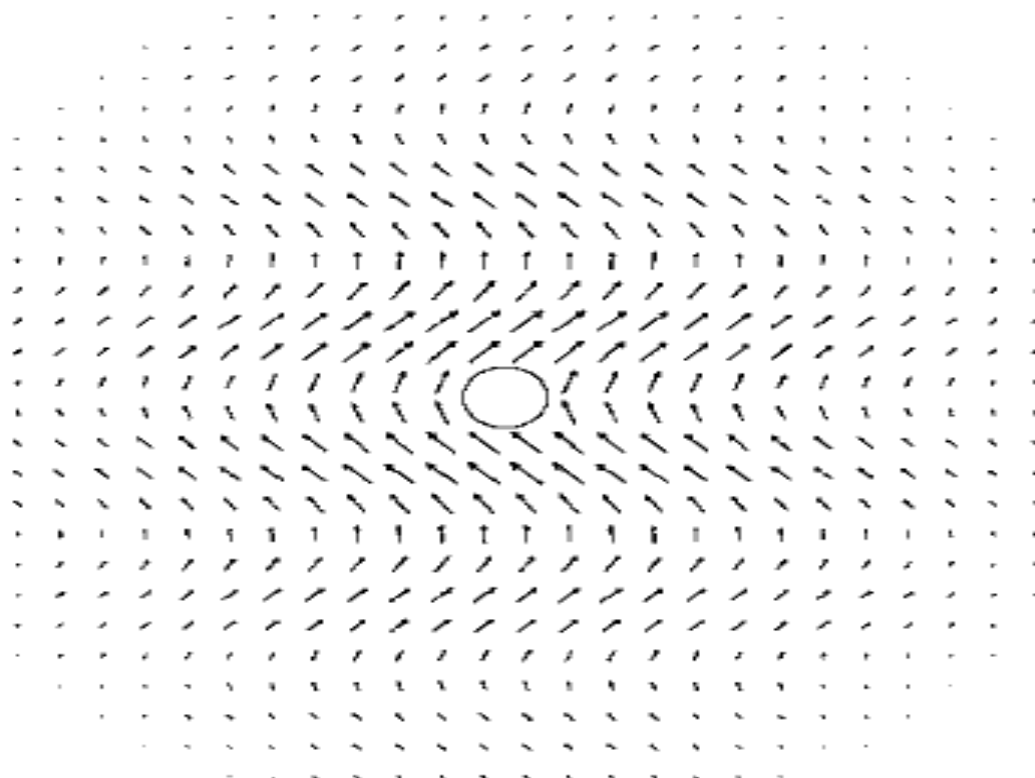


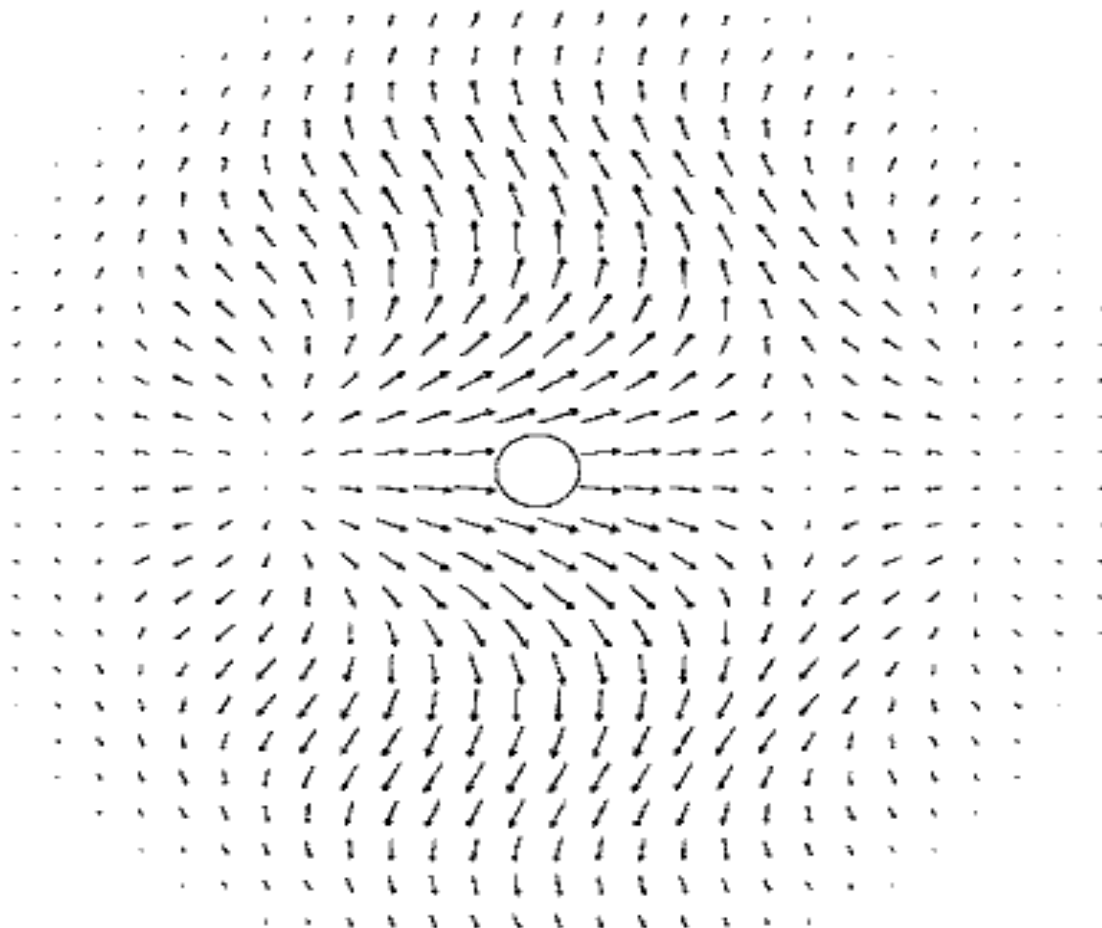
Figura 60 - Relação Cliente-Servidor

Entretanto, um sistema de auto-organização nesses moldes, caso não sejam adicionados novos documentos e palavras-chaves, caminharia, no limite, para a estabilização, ao repouso total, ou seja, cada documento tenderia a estagnar-se em um determinado ponto, contrariando a ideia inicial de re-localização ou, melhor ainda, de não-localização, do KR. Para evitar a imutabilidade do sistema, os artistas estabelecem regras adicionais ao algoritmo, garantindo uma reorganização constante do ambiente informacional criado. Entre elas destacam-se o uso de um valor constante para a velocidade escalar da posição de um documento, razão entre seu espaço percorrido dentro do plano e o intervalo de tempo decorrido para esse deslocamento, e regras de atração (organização) e de interrupção (desorganização).

Para facilitar a visualização das tendências, um painel imaginário com coordenadas de 0.00 a 1.00 receberá, após processadas pelo *forcefield engine*, as forças que representam as localizações das palavras-chaves, seus documentos e meta-dados

relacionados. Esses dados são adquiridos regularmente pelo servidor através de consultas ao sistema gerenciador de banco de dados. A posição de um documento, resultado da diferença calculada pelo algoritmo de auto-organização, servirá como referência para situar no painel um centro de força, cujo entorno será formado por outras forças que o afetarão e ao mesmo tempo serão afetadas por ele, criando assim uma relação conflituosa, de atração e repulsa, um campo de forças sob tensão, com ressonâncias internas às linhas de código processadas no servidor. Cada força tem atributos variáveis que ajudarão a compor sua aparência e sentido, entre as quais: *i) Tipo* – tempo de armazenamento da palavra-chave ou documento, conteúdo do texto; *ii) Força* – número de seleções pelo usuário; *iii) Faixa ou raio de ação* – tamanho do texto e número de relações; *iv) Direção* – ângulo atual de movimentação. Um campo de força é, então, definido matematicamente por cálculo diferencial ao redor do centro, conforme mostra os exemplos das Figura 61 e Figura 62.





Essas figuras, obviamente, não são visualizadas nessa forma vetorial, mas sim através de uma espécie de pulverização de pontos (pixels) na tela (ver Figura 63). Além do mais, tais figuras mostram um instantâneo das tendências em relação a uma região de interesse selecionada no *browser*, quer na exposição ou qualquer outro lugar onde o programa cliente esteja instalado. Detalhando um pouco mais, a máquina cliente faz um “pedido” ao servidor através da escolha de uma palavra-chave, que calculará as forças componentes para uma grade x e y que retornará para o cliente em forma de

imagem comprimida no conhecido formato *bitmap*³³. Durante todo esse processo serão considerados *todos* os centros de forças atuantes. Como sempre há mais de um centro de força em jogo, haverá uma sobreposição de dois *bitmaps*, um do sentido X e outro do sentido Y, que será mostrada na área de visualização. Esse *bitmap* após descompressão conterá, então, um instantâneo das forças-informação requisitadas, apontando sua tendência atual e seu sentido.



Figura 63 - IO_Dencies - bitmap

Mas tendências não são estáticas, não se resolvem por fixar e sim por irradiar novas tendências. No *IO_Dencies* não é diferente. O campo de forças tendenciais está baseado na dinâmica dos documentos e na ação dos usuários, o que implica um constante recebimento de novas versões do campo de forças que, por sua vez, será realimentado com outras ações, documentos e meta-dados, permitindo recombinações as mais variadas. A temporalidade também participa dessa dinâmica, pois o fluxo animado de tendências visualizado está sempre em movimento, o que implica velocidade de deslocamento, uma relação espaço-tempo, em ambiente digital, é claro. Cada força movimenta-se a uma distância em acordo com a taxa de variação

³³*Bitmap* ou mapa de bits é um formato de armazenamento de imagem formada por pixels. Ou seja, a imagem é descrita *bit a bit* através de uma matriz que contém x pixels de largura, y pixels de altura e z pixels de profundidade. Já as imagens são construídas através de fórmulas matemáticas denominadas vetores, como por exemplo, a fórmula do círculo.

entre sua localização original no tempo t_0 e a sua posição atual t , repetindo-se depois o processo por derivadas, ou seja, sua nova localização no tempo $t + dt$ se dá por $x + dx$ e $y + dy$.

Certamente haverá campos de muita intensidade, de excessiva movimentação, o que exigiria mudanças bruscas de sentido, e que impossibilitaria assim uma visualização e audição harmoniosa e adequada das tendências. E, sabe-se, uma tendência não é percebida ríspidamente, repentinamente. Para suavizar a mudança drástica em regiões de muita atividade, o KR não aplica um novo campo instantaneamente às forças-partículas em movimento, mas interpola o campo antigo ao novo, isto é, uma tendência passada grudada a uma tendência presente o tempo todo criando tendências.

TENDÊNCIAS...

“Car la vie est tendance, et l’essence d’une tendance est de se développer en forme de gerbe, créant, par le seul fait de sa croissance, des directions divergentes entre lesquelles se partagera son *élan*” (BERGSON, 1991, p. 579).

É assim que Bergson definia a vida em *A Evolução Criadora*, como tendência, cujo desenvolvimento é em forma de feixe. Deleuze dedica várias páginas às tendências em seu livro *Bergsonismo* (DELEUZE, 1999). Não é para menos. Compreender o funcionamento e fabricar uma noção adequada sobre tendências era fundamental para Bergson explicar seus conceitos de *élan* vital e *duração* e mostrar a importância da intuição como método.

Para Deleuze, a crítica de Bergson à maioria de seus antecessores é por eles não terem se preocupado com, ou não terem visto, as verdadeiras diferenças de natureza, pois ficavam limitados às diferenças de grau entre as coisas, a um hilemorfismo recorrente. Mas, justamente, o que difere por natureza não são as coisas, os resultados, os produtos e sim as tendências. Os resultados, as coisas, os produtos, conformam um misto, atual, de onde só se consegue extrair as diferenças de proporção, de grau. Porém, a partir destes mistos de aberto e de fechado, de percepção e de afecção, de ordem geométrica e de ordem vital, de percepção e de memória, etc., será composta uma mistura de tendências que se diferenciarão por natureza. Esse misto, então, precisará ser dividido, a partir de certo ponto de vista, para se encontrar a tendência que se diferencia de si mesma, uma tendência pura, diria Bergson, e que nada mais é que a duração, o virtual.

Esse ponto de vista, entretanto, não é o de um sujeito, mas o de uma tendência-sujeito, como observa Deleuze (1999, p. 100), que é a expressão dessa tendência que se diferencia de si mesma. Poder-se-ia dizer que a tendência é como um ponto de vista na eternidade, só que um ponto de vista transindividual. Tal ponto de vista só poderá surgir em um ambiente tenso, a partir de eventos, de relações internas

às forças potenciais que estão em jogo no processo de individuação individual e coletiva.

Em suma, uma tendência é problemática. Há um problema a ser resolvido, pois se trata de algo em tensão, tendendo a resolver-se. Existe uma escolha a se fazer e que não será de um sujeito em relação a um objeto, mas forças divergentes que buscarão um estado de tensão menor, conformando uma tendência-sujeito.

A questão é saber como resolver essa tendência, fazê-la diferenciar-se de si mesma. Mais do que isso, no caso do KR, é perguntar-se como executar isso quando existe um objeto técnico informático, computadores e seus algoritmos, participando desse processo. Outra questão é sobre “quem” será esse sujeito-tendência que realizou a escolha, de “quem” será a perspectiva adotada?

Se uma tendência é por natureza problemática, um primeiro passo seria aplicar um método adequado de resolução. Aqui, um método inicial que poderia ser sugerido é o da intuição, no sentido que lhe confere Bergson.

Deleuze afirma que a intuição é o método bergsoniano por excelência para detectar e eliminar falsos problemas. Essa é justamente a primeira regra da intuição de Bergson, verificar se os problemas são falsos ou verdadeiros. Porém, neste ponto, verdadeiro ou falso nada tem a ver com as soluções, mas com uma decisão em colocar ou não os problemas. Não se trata de descobrir um problema, mas de colocá-lo em questão, o que por si só já é inventar.

Un problème n'existe pas hors de ses solutions. Mais loin de disparaître, il insiste et persiste dans ces solutions qui le recouvrent. Un problème se détermine en même temps qu'il est résolu; mais sa détermination ne se confond pas avec la solution, les deux éléments diffèrent en nature, et la détermination est comme la genèse de la solution concomitante (DELEUZE, 1968, p. 212).

Ou seja, não é que a solução não tenha importância, mas ao contrário, como diz Deleuze, “o problema tem sempre a solução que ele merece em função da maneira

pela qual é colocado, das condições sob as quais é determinado como problema, dos meios e dos termos de que dispõe para colocá-lo” (DELEUZE, 1999, p. 9). Daí decorre a regra complementar à primeira, a de que existem dois tipos de falsos problemas: os inexistentes e os mal colocados.

Assim, teríamos falsos problemas como falsas tendências. Por exemplo, a tendência homem-máquina, ou homem-tecnologia, em voga desde sempre, seria uma tendência inexistente, pois a tendência homem já contém a tendência tecnologia, sendo ela a tendência predominante a ser diferenciada de si mesma. A tecnologia é um pensamento humano depositado, lembrava sempre Simondon. Assumir, ou fazer aceitar, o homem e a máquina como tendências distintas seria um falso problema, pois é no acoplamento de ambos que se encontra a tendência real, na própria relação.

Por outro lado, este mesmo exemplo poderia ser ainda um problema mal colocado, também pelo mesmo motivo. Definir o problema em termos de sujeição de uma tendência à outra, isto é, o homem subjugando o objeto técnico ou, ao contrário, o homem como servo da máquina, é analisar mal o misto. O primeiro caso, Simondon diria que é próprio de uma filosofia autocrática e, o segundo, é próprio de uma filosofia tecnocrática.³⁴

O equívoco estaria na mania de pensar em forma de mais e de menos, salienta Deleuze em relação à crítica bergsoniana da ciência e da metafísica em geral (DELEUZE, 1999, p. 13). Esse modo de pensamento só traria as diferenças de grau, onde, no fundo, há diferenças de natureza. Falar de uma tendência tecnológica *mais* humana ou de humano *menos* envolvido com a tecnologia não diz nada. Apenas comporia um jogo de oposições, negativas, improdutivas, concernentes somente às representações: ‘qual é papel da tecnologia na sociedade atual?’, ‘qual o novo papel do humano?’, um teatro dos possíveis apenas, em detrimento de um teatro das multiplicidades relacionais. Ora, e às vezes se esquece, as máquinas são sociais antes de

³⁴A respeito da concepção de Simondon sobre filosofia tecnocrática e autocrática, ver: (SIMONDON, 1989, p. 42, *itálico no original, ênfase nossa*).

serem técnicas. Existe uma tecnologia humana antes de haver uma tecnologia, lembra Deleuze (1988, p. 49).

Por isso a segunda regra do método intuitivo de Bergson propõe uma luta contra a ilusão, através do reencontro com as verdadeiras diferenças de natureza ou as articulações do real (DELEUZE, 1999, p. 14). Aqui entram as divisões do misto conforme suas tendências quantitativas e qualitativas, os cortes de fluxos, as intersecções. É exatamente nessas divisões que entra a questão da percepção.

Bergson narrando um passeio na cidade:

Je me promène dans une ville, par exemple, pour la première fois. A chaque tournant de rue, j'hésite, ne sachant où je vais. Je suis dans l'incertitude, et j'entends par là que des alternatives se posent à mon corps, que mon mouvement est discontinu dans son ensemble, qu'il n'y a rien, dans une des attitudes, qui annonce et prépare les attitudes à venir. Plus tard, après un long séjour dans la ville, j'y circulerai machinalement, sans avoir la perception distincte des objets devant lesquels je passe. Or, entre ces deux conditions extrêmes, l'une où la perception n'a pas encore organisé les mouvements définis qui l'accompagnent, l'autre où ces mouvements concomitants sont organisés au point de rendre ma perception inutile, il y a une condition intermédiaire, où l'objet est aperçu, mais provoque des mouvements liés entre eux, continus, et qui se commandent les uns aux autres. J'ai commencé par un état où je ne distinguais que ma perception; je finis par un état où je n'ai plus guère conscience que de mon automatisme: dans l'intervalle a pris place un état mixte, une perception soulignée par un automatisme naissant (BERGSON, 1991, pp. 238-239).

O passeio bergsoniano está cheio das micro-percepções que compõem uma percepção em Leibniz, e que levam a uma espécie de automatismo perceptivo, que se daria por cálculo diferencial. De um primeiro momento, incerto e descontínuo, obscuro e confuso, momento de tensão, não se sabe ao certo o sentido a ser seguido, passa-se a um momento claro, contínuo, mas ainda não distinto. Houve um momento intermediário, o intervalo em estado misto, diz Bergson, em que uma percepção

consciente emergiu, o objeto foi percebido, distinguido por um automatismo nascente, uma singularidade apareceu. Foi nesse limiar, nesse *intermezzo*, que uma diferença infinitesimal dy/dx interrompeu a continuidade e produziu a singularidade, houve um corte e algo mudou de natureza, o que era ordinário tornou-se relevante, um encontro aconteceu.

Bergson considera que há inicialmente nesse limite um reconhecimento *no instantâneo*, mas trata-se de uma ação e não de uma representação, pois não há lembrança envolvida, é uma atividade que só o corpo é capaz de executar (BERGSON, 1991). É preciso instalar-se *no instantâneo*, que curiosamente está no fluxo contínuo, para poder perceber algo relevante. Se ele ficasse em casa, observando esse fluxo da janela, a lembrar como chegou ali, nada aconteceria. Foi preciso o segundo momento, ser levado a um *passeio maquinal* para que saltasse algo do confuso.

Com a tendência acontece o mesmo. Ela é que contém as pequenas percepções que entram em relações diferenciais, a buscar uma tensão menor, meta-estável, o que acontece logo após o aparecimento de uma diferença intensiva a partir de pelo menos dois heterogêneos no sistema. Isso é válido mesmo que o intervalo entre uma diferença intensiva e outra seja muito pequeno. Trata-se do presente em Bergson:

Il n'y a pas, il ne peut pas y avoir d'instant immédiatement antérieur à un instant, pas plus qu'il n'y a de point mathématique contigu à un point mathématique. L'instant «immédiatement antérieur» est, en réalité, celui qui est relié à l'instant présent par l'intervalle dt . Tout ce que nous voulons dire est donc que l'état présent du système est défini par des équations où entrent des coefficients différentiels tels que, $\frac{de}{dt}$, $\frac{dv}{dt}$, c'est-à-dire, au fond, des vitesses présentes e des accélérations présentes. C'est donc enfin du présent qu'il est question, d'un présent qu'on prend, il est vrai, avec sa tendance (BERGSON, 1991, p. 512).

Resumindo, é preciso alojar-se na tendência para sentir para onde apontam suas forças, seus feixes. Esse é um processo intenso, abala o corpo durante algum tempo, por menor que seja sua duração.

Sendo a tendência problemática, como já foi dito, com equações contendo coeficientes diferenciais de velocidade e de aceleração, convém, portanto, que ela seja colocada e resolvida mais em função do tempo do que do espaço. Eis a terceira regra do método da intuição. O motivo de tal preferência é que o espaço só difere por grau em relação a si mesmo ou a outra coisa, funciona por aumento ou diminuição, é quantitativo, enquanto o tempo ou, melhor ainda, a duração produz diferenças de natureza. É porque a duração, para Bergson, não é o tempo cronológico apenas, mas é invenção, criação de formas, elaboração do novo, continuamente. Trata-se de conceber a duração, ou o tempo, como multiplicidade, na verdade dois tipos de multiplicidades:

...uma delas é representada pelo espaço [...], é uma multiplicidade de exterioridade, de simultaneidade, de justaposição, de ordem, de diferenciação quantitativa, de diferença de grau, uma multiplicidade numérica, descontínua e atual. A outra se apresenta na duração pura: é uma multiplicidade interna, de sucessão, de fusão, de organização, de heterogeneidade, de discriminação qualitativa ou de diferença de natureza, uma multiplicidade virtual e contínua, irredutível ao número (DELEUZE, 1999, p. 28).

Pensada dessa forma, a diferença de natureza está somente de um lado, o da duração que, na verdade, é uma “passagem”, uma mudança, um devir, um misto espaço-tempo que deve ser dividido. O espaço traz a exterioridade, a forma, o objetivo, que se divide por grau, sem mudança de natureza, não possui virtualidade. A duração, ao contrário, invagina-se, subjetiva-se, traz o virtual enquanto atualizando-se, o que supõe um evento, intuitivo. Por isso, não se pode confundir a intuição com a duração. A intuição é justamente o movimento que possibilita que as diferentes durações entrem em relação entre si. Através desse movimento intuitivo nos servimos da nossa duração para “afirmar e reconhecer imediatamente a existência de outras durações acima ou abaixo de nós. [...] Sem a intuição como método, a duração permaneceria simples experiência psicológica” (DELEUZE, 1999, pp. 23-24).

É nesse sentido que se pode dizer que a tendência dura, modifica-se enquanto resolve seus problemas internos e em relação à outra tendência, que inclusive

poderá estar em outra frequência, em outra duração, variação de velocidade, de aceleração. Há uma tendência passada sempre a roer uma tendência futura (parafraseando Bergson), é a tendência presente. É a inscrição do tempo na rachadura, no espaço indeterminado da tendência.

O método da intuição de Bergson, como resume Deleuze (DELEUZE, 1999, p. 26), é: *i) problematizante*: detecta falsos problemas e ajuda a inventar os verdadeiros; *ii) diferenciante*: faz cortes e intersecções por cálculo diferencial; e *iii) temporalizante*: permite levar em conta a duração.

As tendências precisam ser geradas. Um problema precisa resolver-se por diferenciação em um determinado meio, o que leva algum tempo. Trata-se de gênese. Nada é *a priori* ou *a posteriori*. Entende-se gênese aqui do mesmo modo que Simondon, sob a perspectiva de um processo de individuação em sua generalidade, à luz das noções de forma e informação: haverá gênese quando um sistema rico em potencialidades, superior à unidade e contendo incompatibilidade interna, encontrar uma resolução a partir de um advento de estruturação, a qual será base de um equilíbrio meta-estável, pois a individuação continua (SIMONDON, 1969, p. 155). São soluções sucessivas de tensões dentro de um sistema impregnado de potenciais.

Simondon afirma que Bergson fez da intuição o método próprio de conhecimento do devir e que não se deve limitá-la ao domínio da matéria, pois ela pode ser generalizada a todo processo em que se opera uma gênese. Para Simondon, a intuição “intervient comme médiatrice, considérant les ensembles en lesquels il y a genèse de structure, c’est-à-dire genèse d’une corrélation entre figure et fond” (SIMONDON, 1969, p. 236).

Acontece, porém, que a intuição somente não é capaz de dar conta da gênese de tendências no mundo contemporâneo, pelo menos por dois motivos, ambos inclusive apontados nos livros de Deleuze sobre Bergson e Leibniz.

O primeiro já estava no próprio Bergson. Quando, em *A Evolução Criadora*, o filósofo, recorrendo à biologia, mostra que uma espécie de tendência vital vai

diferenciando-se, produzindo as diferenças de natureza até chegar ao animal e a planta, à inteligência e ao instinto, e assim por diante, surge um problema: saber o que se insere no intervalo inteligência-sociedade, ou ainda, no intervalo homem-mundo. Para Deleuze está claro que não é a intuição a resposta de Bergson, mas uma ‘emoção’, criadora.

Nesta resposta, ‘não temos a escolha’. Por natureza, só a emoção difere ao mesmo tempo da inteligência e do instinto e, também, ao mesmo tempo, do egoísmo individual inteligente e da pressão social quase instintiva. [...] Na verdade, a emoção precede toda representação, sendo ela própria geradora de ideias novas. A emoção criadora é a gênese da intuição na inteligência (DELEUZE, 1999, pp. 90-91)

Simondon concorda com a importância da emoção, inclusive propõe que uma teoria da individuação se desenvolvesse em teoria da sensação, da percepção, da emoção, como já salientado. No entanto, para Simondon a emoção nasce de algo pré-vital, do pré-individual. A emoção é entendida antes da individuação sob a forma de uma perturbação invasiva e após a individuação sob a forma de uma significação, cuja definição se dá no coletivo. Em Simondon, portanto, a emoção não é individual, não pertence ao indivíduo.

O segundo motivo tem a ver com a aceleração alucinante da tecnociência atual, iniciada desde a inserção dos conceitos da cibernética de Norbert Wiener (WIENER, 1968, 1970) nas mais diversas áreas e consequente intimidade construída entre as tecnologias digitais e genéticas, que produziu outra coisa que não mais o mundo barroco de Leibniz. Deleuze já apontava isso ao final de seu livro *A dobra: Leibniz e o barroco*, fazendo um esperto trocadilho entre o Tratado da Monadologia de Leibniz e o Tratado de Nomadologia, seu e de Guattari:

Uma vez que o mundo é agora constituído por séries divergentes (caosmos), [...] a mônada já não pode incluir o mundo inteiro como um círculo fechado modificável por projeção... [...] A questão é sempre habitar o mundo, mas o hábitat musical de Stockhausen e o hábitat plástico de Dubuffet, por exemplo, não deixam subsistir a diferença

entre o interior e o exterior, entre o privado e público: eles identificam a variação e a trajetória, e duplicam a monadologia com uma ‘nomadologia’. A música continua sendo a casa, mas o que mudou foi a organização da casa e sua natureza. Permanecemos leibnizianos, embora já não sejam os acordos/acordes os que expressam nosso mundo ou nosso texto. Descobrimos novas maneiras de dobrar, assim como novos envoltórios, mas permanecemos leibnizianos, porque se trata sempre de dobrar, desdobrar, redobrar (DELEUZE, 1991, p. 228).

A referência a Stockhausen e Dubuffet não é gratuita, logicamente. Ambos duplicam a monadologia com uma nomadologia. Eles já não fazem mais parte de um mundo monádico, mas são nômades nos três aspectos definidos por Deleuze e Guattari: aspecto espacial-geográfico, aspecto aritmético ou algébrico, e aspecto afetivo (DELEUZE & GUATTARI, 1980, p. 470). A tendência barroca em Stockhausen já incorpora séries eletrônicas, formas construídas a partir da recombinação de elementos intensificados, cujas variações são inclusive difíceis de serem percebidas de tão minúsculas às vezes, parecem estar se estruturando naquele momento, resolvendo pequenos problemas internos, requerem um ouvido preparado (o que não significa erudito). As séries não são mais somente harmônicas e/ou melódicas, há séries de altura, de intensidade, de tempo, de timbre. Seu código musical traz vibrações diferentes daquelas existentes na codificação dos acordes e melodias barrocas, ressoam estranhamente no corpo de quem ouve, embora pareça ser de maneira mais íntima, o que requer mais atenção, como são os casos de *Studie I* e *Punkte*, ou ainda *Oktophonie*. Ou seja, a forma em Stockhausen, e outros, junto e a partir dele, já é outra coisa, não é acabada, não é dada, mas está em formação a cada nova codificação musical. Por sua vez, a matéria em Dubuffet também tem outro estatuto, “informal” no sentido que Deleuze lhe confere, isto é, uma força virtual da forma, a abstração. O traçado nômade de Dubuffet, que traz um trabalho barroco sobre a matéria, é levado ao extremo, desenvolvido em espiral, um turbilhão de forças agindo e criando outras dobras, desdobras e redobras sobre a matéria bruta.

Se não há problema em continuar a ser leibniziano, dobrando, desdobrando e redobrando, nada impede também de se permanecer bergsoniano, procurando as diferenças de natureza, a tendência que se diferencia de si. Todavia, esta não deve ser pensada como uma tendência vital, diferenciando-se a partir de um impulso vital, pois se trata de uma tendência pré-vital, de onde vem a emoção, criadora. Nem o individual nem o social, isolados, podem explicar essa emoção, lembra Simondon, pois esta é o potencial se estruturando em uma individuação coletiva, e não uma ação do social sobre o individual ou vice-versa, ou seja, só há coletivo na medida em que existe emoção (SIMONDON, 1989, p. 211).

É preciso entender um pouco mais essa individuação coletiva, recapitulando o que fora dito quando se falava da angústia em Cézanne e incorporando a questão da tendência. Diferentemente da individuação no domínio físico de um cristal ou um tijolo que passaram por processos de cristalização e modelagem, respectivamente, até alcançarem uma forma-resultado em uma individuação brusca e definitiva, a individuação no domínio do ser vivo é uma atividade permanente, há uma constante problemática a ser resolvida. Resta algo no vivo, após uma primeira individuação, que não pode ser pensado como forma, matéria ou substância, mas sim como um sistema tensionado, sobre-saturado, energia potencial em equilíbrio metaestável, que tende a se resolver, tensão que vira tendência. Em outras palavras, um ser vivo nunca está completamente individualizado, pois carrega uma carga de indeterminação pré-individual não resolvida que proporcionará novas individuações. No homem a situação parece ser um pouco mais complexa, pois além de uma individuação biológica primeira, há a necessidade de uma individuação seguinte, que é a individuação de grupo (SIMONDON, 1989, p. 189), uma espécie de segunda gênese, dado que se trata de um ser social.

No entanto, os problemas da primeira individuação ainda não foram totalmente solucionados. As forças potenciais não foram todas absorvidas, ainda existem tensões, potenciais para devires outros. O que restou, esse misto pré-individual e/ou pré-vital que cada um leva consigo compõe o que Simondon chama de realidade

transindividual, responsável pela individuação coletiva. Não se trata de uma relação interindividual, simples comunicação de indivíduo a indivíduo, conformando uma consciência coletiva, espécie de reunião de consciências individuais. É uma relação transindividual, pois se passa dentro do indivíduo e de indivíduo para indivíduo. É como se o transindividual atravessasse, fizesse um corte transversal em um indivíduo-mundo.

É por tudo isso que Simondon pode concordar com Bergson que a vida é tendência, mas a gênese da tendência simondoniana é diferente, pois comporta essa realidade que não é nem individual e nem social, mas transindividual, ou seja:

On ne doit pas parler des tendances de l'individu qui le portent vers le groupe; car ces tendances ne sont pas à proprement parler des tendances de l'individu en tant qu'individu; elles sont la non-résolution des potentiels qui ont précédé la genèse de l'individu; [...] l'individu a conservé avec lui du pré-individuel, et tous les individus ensemble ont ainsi une sorte de fond non structuré à partir duquel une nouvelle individuation peut se produire. Le psycho-social est du transindividuel. [...] On ne doit pas la nommer [la réalité transindividuelle] élan vital, car elle n'est pas exactement en continuité avec l'individuation vitale (SIMONDON, 1989, p. 193).

A realidade transindividual pressupõe essa carga de informação fundamental à individuação individual e coletiva. É como se fosse possível colocar a noção de informação de Simondon dentro da mônada de Leibniz, informatizar a mônada, mas não no sentido propagado pela teoria da informação e da cibernética e sim à maneira simondoniana. Para Simondon, como vimos, a informação é um aspecto fundamental do processo de individuação e não algo restrito aos sinais ou suportes ou veículos em uma mensagem, como grandeza absoluta, quantificável em um número restrito de operações técnicas, como querem as teorias citadas. Porém, Simondon não acredita que seria possível a existência de uma sociedade de mônadas, pois sem emoção, sem tensão prévia, sem potencial, não poderia haver individuação de grupo realmente (SIMONDON, 1989, p. 184). É porque para Simondon o ser individuado não tem

essência única, não tem substância, não há mônada. A capacidade de devir outro vem da resolução de elementos disparatados que se realiza em informação.

De qualquer forma, por outro lado, quando se sugere aqui inserir a noção de informação dentro da mônada de Leibniz, dentro do habitat barroco, mesmo que a contragosto de Simondon, ancora-se na interpretação de Deleuze, qual seja: não obstante Leibniz afirmar que somente o indivíduo existe, não deixa de haver acontecimentos pré-individuais, à medida que o mundo expresso por cada mônada é virtualmente primeiro em relação aos próprios indivíduos que o expressam:

“[...] O indivíduo, nesse sentido, é a atualização de singularidades pré-individuais. Ele não implica qualquer especificação prévia; é até mesmo necessário dizer o contrário disso e constatar que a própria especificação supõe a individuação” (DELEUZE, 1991, p. 112).

Deleuze afirmava que é impossível compreender a mônada leibniziana sem relacioná-la com a arquitetura barroca. Sendo assim, ele propõe uma alegoria a partir da casa barroca, cujo andar superior é um compartimento cego e fechado, privativo, um departamento, que possui um fundo sombrio de onde tudo é tirado, e o andar inferior, perfurado de janelas, “algumas pequenas aberturas: os cinco sentidos”. Há comunicação entre os dois andares:

É o andar superior que não tem janela: câmara ou gabinete escuro, apenas guarnecido de uma tela estendida, diversificada por dobras [...] Essas dobras, cordas ou molas constituídas sobre a tela opaca representam os conhecimentos inatos, mas que passam ao ato sob as solicitações da matéria, dado que esta, por intermédio de ‘algumas pequenas aberturas’ que existem no andar inferior, desencadeia ‘vibrações ou oscilações’ na extremidade inferior das cordas (DELEUZE, 1991, p. 14).

É justamente na passagem entre o andar de cima e o andar de baixo que a informação aconteceria, pois é onde está a tensão de fato, onde as tendências estão sendo geradas. As ações são todas internas, conforme as vibrações oriundas dos cinco

sentidos, ou seja, das pequenas aberturas do andar inferior. A informação surge do acesso ao fundo sombrio, do pré-individual em contato com o seu meio, por ressonância interna. Dito de outra forma, a informação é fundamental na construção da realidade transindividual, já que participa de um processo perceptivo como ato de individuação, invenção de uma forma, (in)formação, e não do simples entendimento de uma forma, *a priori* ou *a posteriori*. Se tudo acontece internamente, é mais um argumento contra a recorrente confusão entre informação e sinal de informação; não se está falando apenas de dados emitidos para um receptor qualquer, através de um suporte apropriado, comunicação interindividual realizada por codificações pré-definidas. É da relação do indivíduo consigo mesmo, se trata da informação como ressonância interna que permitirá o contato com o pré-individual existente em outros indivíduos, caracterizando o transindividual, é a resolução de problemas internos através da individuação coletiva. Ou seja, a informação, por funcionar como solução de um problema interno, tem poder de afetar e ser afetada pelo exterior, é o que faz passar de um problema a outro (SIMONDON, 1989, p. 235).

Ora, se essa ressonância interna inicia-se pela resolução de problemas de percepção, a partir das oscilações sensoriais do ‘andar de baixo’, é compreensível que Simondon valorize a informação como fórmula da individuação e que esta deveria desenvolver-se em teoria da sensação, da percepção, da emoção, conforme já comentado. A sensação é, para Simondon, o jogo diferencial dos órgãos do sentido, que indica a relação com o meio. A sensação carrega pluralidade, a não compatibilidade dos dados, a capacidade problemática portadora de informação, ao passo que a percepção faz a integração, ambas são complementares:

la sensation est pouvoir de différenciation, c'est-à-dire de saisie de structures relationnelles entre des objets ou entre le corps et des objets; mais cette opération de différenciation sensorielle ne peut être cohérente avec elle-même que si elle est compatibilisée par une autre activité, l'activité d'intégration, qui est perception. Sensation e perception ne sont pas deux activités qui se suivent, l'une, la sensation, fournissant une matière à l'autre; se sont deux activités jumelles et complémentaires, les

deux versants de cette individuation amplifiante que le sujet opère selon sa relation au monde (SIMONDON, 1964, p. 229).

Esse tripé sensação-informação-percepção é, portanto, fundamental para o entendimento da realidade transindividual, no processo de individuação coletiva. E, por consequência, é fundamental também para o problema das escolhas que são feitas dentro desse processo, que conformarão a tendência-sujeito, citada anteriormente. É porque a escolha não é, ou não deveria ser pelo menos, uma atividade individual, mas é uma operação coletiva, uma atividade transindividual, acontecendo por ressonância interna.

O estado normal das tendências, conforme Goldstein (*apud* SIMONDON, 1989, p. 203), não é a resolução, um repouso, mas a busca por certa tensão média ou menor, a escolha, que não está nem dentro do indivíduo puro e sua realidade isolada, nem na sua inserção no social empírico. Ou seja, a tendência implica uma escolha, mas que na verdade se dá em uma relação transindividual:

le choix n'est pas disposition d'un objet neutre par un sujet dominant, mais individuation qui intervient dans un ensemble tendu, pré-individuel, formé de deux ou plusieurs sujets; le choix est découverte et institution du collectif; il a valeur auto-constitutive; il faut plusieurs masses de nature pré-individuelle pour que le choix s'accomplisse; le choix n'est pas acte du sujet seulement; il est structuration dans le sujet avec d'autres sujets; le sujet est milieu du choix en même temps qu'agent de ce choix. Ontologiquement, tout vrai choix est réciproque et suppose une opération d'individuation plus profonde qu'une communication des consciences ou une relation intersubjective. Le choix est opération collective, fondation de groupe, activité transindividuelle (SIMONDON, 1989, pp. 203-204).

Se a sensação é portadora de sinal de informação, alicerce para o transindividual na resolução dos problemas perceptivos, ela deveria ser imprescindível para o processo de escolha, ou dizendo mais amplamente, para a individuação. Há um sentido político e moral funcionando intensamente aí. Em outras palavras, a sensação

precisaria aparecer não apenas como componente receptor, através dos sentidos empíricos, mas como campo problemático a ser estudado, pois leva consigo algo que fará com que se sinta de forma diferente, mudará o sentido, a orientação.

TENDÊNCIAS E IO_DENCIES

Visitando a instalação do Knowbotic Research, logo se observa tratar de uma espécie de máquina, abstrata, até pela complexidade e sutilezas de seu funcionamento. Porém, tal complexidade não está somente nesse funcionamento, mas na perspectiva, no entendimento que se tem da obra, quando do ponto de vista da relação homem-máquina.

A partir do exposto até aqui sobre tendências e o *IO_Dencies*, um olhar ligeiro poderia supor duas leituras básicas, complementares e habituais, apesar de equivocadas.

A primeira seria a tentativa de identificação da arquitetura computacional criada e seus algoritmos correspondentes com o indivíduo. É como se todo o tratamento das tendências proposto pudesse ser codificado definitivamente e suas resoluções coubessem agora somente à máquina, por sua grande capacidade de processamento. Dado que o *IO_Dencies* é focado em megalópoles, como São Paulo e Tóquio, com uma massa de dados imensa, com as mais diversas tendências acontecendo a cada instante, a instalação teria a virtude de, e mesmo que simbolicamente quando levada ao limite, “dar conta” dessa complexidade explorando toda a potencialidade da máquina para os cálculos que se fizerem necessários. Ou seja, a tecnologia aparece como escrava no processo, uma vez que a característica dos indivíduos em lidar com as tendências esteja devidamente programada, extrai-se o máximo de potência possível da máquina, ela torna-se apenas um meio, transforma-se em um utensílio. Simondon chamaria essa atitude, ou falta de respeito, em relação à tecnologia, de despotismo (SIMONDON, 1989, p. 276). Análises mais sofisticadas encobririam esse despotismo em relação à tecnologia incorporando expectativas teóricas de intervenção, as mídias táticas, por exemplo. Os artistas utilizando como meio de ação equipamentos eletrônicos de ponta, com o propósito de agir em

determinado espaço urbano, algo que pode ser até válido em alguns casos, porém insuficiente.

A segunda leitura, em sentido contrário e complementar, proporia a busca de identidade entre o indivíduo com a máquina criada e seus algoritmos de funcionamento. Nesse caso, o automatismo proporcionado pela codificação das tendências, agora mais ainda em nível comunitário, social, tornaria os indivíduos reféns em relação à tecnologia criada, como servos, a alimentar a grande gama de sinais de informações que permitirão a ‘melhor’ resolução das tendências. A comunicação de indivíduo a indivíduo de certa forma ficaria vinculada à passagem por um automatismo da máquina. É como um estado de servidão, para usar novamente palavras de Simondon.

A saída mais fácil e usual dessas duas leituras é através do discurso do hibridismo, mas que na verdade, conforme tratado habitualmente, torna-se uma outra forma de manter o caráter despótico ou de servidão em detrimento do real acoplamento homem-máquina, não hierarquizado. Acredita-se que simplesmente adicionando as mais recentes coqueluches tecnológicas à obra seja suficiente para potencializar a relação homem-máquina, ou mesmo para que exista de fato essa relação de forma produtiva. Tal alternativa acaba sempre deslocando o foco para questões técnicas sobre a interface utilizada, para sua interatividade, para quão amigável e/ou imersiva ela é ou deixa de ser. Quanto mais amigável e efetiva em sua interação com o público, maior seu conceito e reconhecimento, mais híbrida é considerada, principalmente se conseguir incluir tecnologias de última geração: algoritmos genéticos, redes neurais, nanotecnologia, biotecnologia, entre outras.

O problema nessas abordagens não é, obviamente, em relação ao uso ou não de tal ou qual tecnologia para compor uma determinada obra, mas passa, outra vez, pela mania de se pensar em forma de mais e de menos. As discussões sobre percepção e sensação ficam circunscritas ao aparato tecnológico, quer despoticamente ou em estado de servidão. É como se a percepção-sensação tivesse somente o lado empírico

contemplativo, experimental da audiência, como se não existisse como problema da composição estética, o que é incrível já que se está tratando de expressão artística.

Em *O que é a Filosofia?*, Deleuze e Guattari escolhem a palavra *composição* como a melhor definição de arte (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 247). Inclusive, eles fazem um apelo a se evitar confundir composição técnica com composição estética. Na primeira, trabalho do material, em que é comum a intervenção da ciência, enquanto na segunda o trabalho é da sensação. Aliás, acrescentam que só a composição estética merece plenamente este nome de composição e que uma obra de arte nunca é feita por técnica ou pela técnica. Essas afirmações não significam, absolutamente, que o emprego da técnica deva ser descartado ou não participe da obra de arte. É que para esses autores só existe, ou deveria existir, apenas um único plano de fato em arte, o plano estético.

Há muitos problemas técnicos em arte, e a ciência pode intervir em sua solução; mas eles só se colocam em função de problemas de composição estética, que concernem aos compostos de sensações e ao plano ao qual remetem necessariamente com seus materiais (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 251).

Qualquer outro, como o plano técnico, será recoberto ou absorvido pelo plano de composição estética. É recoberto quando a *sensação se realiza no material*, como no exemplo dado por Deleuze e Guattari, de um quadro que é preparado por um fundo branco, onde se desenha o esboço, depois se colocam as cores, sombras e luzes; após esse plano de composição técnica de preparação ser bem realizado, o composto de sensações se *projetará* sobre ele, fazendo com que o plano estético venha a recobri-lo. Em outra variação e direção, é antes *o material que entra na sensação*; o fundo do quadro torna-se mais espesso, opaco e absorvente, onde o esboço é substituído por técnicas de correções em plena massa de gama escura, de uma pintura de cor sobre cor, de cor ao lado de cor, relevos de cores que precisam ser divididas, reagrupadas (Van Gogh, um dos melhores exemplos); como se a técnica *subisse* em direção ao plano de composição

estética, dando-lhe sua própria espessura (DELEUZE & GUATTARI, 1992, pp. 247-249).

O “quadro” que o KR precisa “pintar”, seu diagrama, é o das forças tendenciais que surgem a cada instante e em diversas direções, a partir das mais variadas camadas que constituem toda a urbanidade metropolitana. Todo diagrama pressupõe um problema de composição, isto é, como efetuar a diagramação. Toda máquina pressupõe um problema de funcionamento, existe certa tecnicidade envolvida. É neste ponto que entra o algoritmo em sua relação com o banco de dados, um algoritmo que potencialize esse banco de dados, deixando-o menos com características de um arquivo estático e mais como um ativo na composição do diagrama. No caso do *IO_Dencies* há, portanto, duas composições imbricadas: uma estética e outra técnica.

Resta saber: é a sensação que se realizará na composição técnica da instalação (manipulação de computadores e seus algoritmos) ou, ao contrário, é esta que se lançará sobre a sensação para em seguida ser absorvida pelo plano estético? O segundo caso parece ser a resposta mais provável para o *IO_DENCIES*. Basta observar como à medida que os problemas técnicos se resolvem mais o conteúdo estético intuitivo se apresenta.

Simondon afirmava que o conjunto técnico não pode ser compreendido senão por intuição (SIMONDON, 1969, p. 228). É que o conhecimento por intuição, como visto anteriormente, não é *a priori* nem *a posteriori*, mas contemporâneo àquele que entende, é um método genético. O plano estético também se dá dessa forma, nada é preconcebido como um programa, nem surgirá posteriormente, embora, como lembra Deleuze e Guattari, “sua tomada de consciência se faça progressivamente e surja frequentemente depois” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 252).

O homem deve experimentar a técnica, claro, o que não significa usá-la para um exibicionismo sem sentido:

La réalité technique doit être pensée, elle doit même être connue par participation à ses schèmes d'action; l'impression esthétique peut surgir, mais seulement après cette intervention de l'intuition réelle et de la

participation, non comme un fruit du simple spectacle: tout spectacle technique reste puéril et incomplet s'il n'est précédé de l'intégration à l'ensemble technique (SIMONDON, 1969, p. 229).

É como se fosse preciso uma intuição técnica para resolver um problema estético, no caso da obra do KR. Daí a sugestão do método da intuição como primeiro passo para a solução das tendências no *IO_DENCIES*. As tendências precisam ser geradas a partir de uma gama substancial de dados, de um misto de dados. Elas não acontecem *a priori* nem *a posteriori*. Assim, o caminho encontrado pelo KR foi o estabelecimento de uma arquitetura que possibilitasse que *todas* as forças envolvidas entrassem no processo de diferenciação das tendências, de forma que os falsos problemas fossem detectados e ignorados em favor dos problemas verdadeiros. E de que forma? O simples fato de se colocar o problema das tendências em função de uma não resolução final, porque as tendências se desenvolvem em forma de feixe segundo a definição bergsoniana (elas apontam para novas fases, sua solução é a criação de novas questões, novas tendências), já é relevante. O algoritmo de auto-organização do *IO_Dencies* encarrega-se, de início sozinho e depois em conjunto com o *forcefield engine*, de manter a constante invenção de novas tendências. A primeira regra do método intuitivo concerne justamente a detecção de falsos problemas e de problemas mal colocados. Se apenas algumas forças privilegiadas tivessem participação nas tendências, seria um indício de que o problema das tendências estaria sendo mal colocado, pois, conforme já salientado, trata-se de um processo transindividual.

E uma vez compreendido o caráter problemático das tendências, as tensões entre as forças podem ser trabalhadas, o misto pode ser dividido, sofrer os cortes e as intersecções necessárias, o que já concerne a percepção. Em seu exemplo do passeio, citado anteriormente, Bergson diz que num segundo momento ele é levado a um passeio maquinal pela cidade e que, em determinado instante, algo que lhe era obscuro e descontínuo torna-se claro e distinto. Há um “reconhecimento no instantâneo”, diz o filósofo, através de uma espécie de automatismo perceptivo, ocorre uma diferenciação, por cálculo diferencial; é a segunda regra do método intuitivo operando.

Curiosamente, no *IO_Dencies* é exatamente por cálculo diferencial que o algoritmo do campo de forças (*forcefield engine*) chega aos instantâneos das tendências em determinado espaço-tempo, apresentados como *bitmaps*, como visto anteriormente. Nessas figuras ainda vetoriais, um centro recebe e libera forças por todos os lados, apesar de o círculo permanecer vazio. É a partir daquele centro que é possível observar os sentidos da tendência. Nesse instantâneo aparecem os feixes, sua forma básica de desenvolvimento.

O que se poderia considerar como diferença mais latente entre o passeio bergsoniano, entre seu automatismo perceptivo e o tratamento das tendências composto pelo KR, seria o uso da máquina informática e seus algoritmos por este último. Porém, não há diferença substancial de fato. Ambos precisam lidar com as micro-percepções existentes no meio e que conformarão uma percepção, através de um processo de diferenciação e incorporando a temporalidade (a terceira regra da intuição refere-se à duração). No caso do KR ela é tratada pelas derivadas de tempo em função das localizações das forças que atuam no diagrama, além do processo de interpolação dos *bitmaps*. Pode-se sugerir, dizendo de outra forma, que há mais uma diferença de grau do que propriamente de natureza quando se acrescenta a máquina ao meio perceptivo no *IO_Dencies*.

Nesse sentido, as palavras de Simondon ajudam na formulação de sugestão:

La présence du monde n'est donc jamais éliminée par l'utilisation de la machine; mais la relation au monde peut être fractionnée, et passer par l'intermédiaire de plusieurs étages de symbolisation, à laquelle correspond une construction technique qui répartit au long du monde des repères valables selon une perception par l'intermédiaire de la machine; cette perception n'est pas beaucoup plus automatique que la perception directe par les organes sensoriels; mais elle correspond à une intégration par paliers, et spécialisée dans une certaine mesure selon chaque type d'activité. Mais le concret, même fractionné, reste concret; le rapport du fond et de la forme est inaliénable (SIMONDON, 1989, pp. 287-288).

Quando se diz que é preciso alojar-se na tendência, no instantâneo, para captar suas direções, não se pode pensar que é um processo que acontece somente do lado do algoritmo no *IO_Dencies*. A tradicional arquitetura *cliente-servidor*, conforme articulada no *IO_Dencies*, proporciona uma resolução interessante, embora ainda de difícil percepção, dada sua complexidade.

É como se houvesse dois tipos de multiplicidades: uma externa, quantitativa, contemplando as diferenças de grau, no lado *cliente*, nas ações; uma outra, interna, qualitativa, abarcando as diferenças de natureza, no lado *servidor*, nas diferenciações. Vale lembrar que toda a complexidade, onde os cálculos diferenciais são executados, está no interior da máquina, no *servidor* e depois será apresentada no exterior, no *cliente*. A comunicação entre esses dois “mundos”, interior e exterior, dá-se através dos protocolos informáticos. Ou seja, a complexidade, onde parte das tendências está sendo gerada, está no servidor, nos algoritmos, e não há acesso direto a eles.

Não obstante, quando se está diante da instalação também cálculos diferenciais estão sendo realizados pelo homem que manipula a interface, ao mesmo tempo em que suas ações são incorporadas às ações de outros que estejam ou estiveram em relação com a obra, de forma a criar novas tendências. Há uma espécie de relação entre espírito e algoritmo, um misto de analógico e digital, através das mãos, da visão e da audição, cujas portas de entrada são o mouse e o teclado. As tendências estão sendo geradas por ressonância interna tanto do lado dos algoritmos elaborados pelos artistas (o gesto humano depositado na máquina) quanto do lado da audiência, o que caracteriza uma atividade transindividual, pois há informação ocorrendo nessa relação. Assim, pode-se afirmar que o KR inventa um objeto técnico de fato, que será absorvido pelo plano estético mais amplo da manipulação das tendências, e não um utensílio próprio para o espetáculo técnico, conforme explica Simondon:

Donc, pour qu'un objet technique soit reçu comme technique et non pas seulement comme utile, pour qu'il soit jugé comme résultat d'invention, porteur d'information, et non comme ustensile, il faut que le sujet qui le reçoit possède en lui des formes techniques. Par l'intermédiaire de l'objet

technique se crée alors une relation interhumaine qui est le modèle de la transindividualité (SIMONDON, 1969, pp. 247-248).

É nesse nível transindividual que as escolhas são feitas, elas aparecem sob uma determinada perspectiva político-social, uma tendência-sujeito. Simondon, portanto, não vê obstáculos a uma relação complementar entre as intuições de integração dos conjuntos técnicos e as intuições político-sociais, uma vez que a intuição técnica “exprime le devenir en tant que base et résultat obtenu; l’intuition politico-sociale est l’insertion des tendances, expression des virtualités et des forces du devenir, dans la même réalité” (SIMONDON, 1969, p. 230), realidade transindividual.

Por isso a maneira como a tecnicidade de um aparato tecnológico é experimentada e atualizada faz diferença. Para o problema das tendências aqui abordado, o modo como o conjunto técnico (computadores e algoritmos) é concebido e construído torna-se fundamental na obra, pois se trata de lidar com as indeterminações do virtual, para que novas escolhas possam aparecer, para que outras questões venham à tona.

Não é outra coisa o que querem dizer Deleuze e Guattari (1992, p. 251) quando afirmam que “toda sensação é uma questão, mesmo que só o silêncio responda a ela”. É porque a sensação em Deleuze, conforme salientado anteriormente, é como um campo problemático constituído de um lado pelos problemas propriamente ditos, sua parte atual, e por outro lado, pelas questões, sua parte virtual, que na verdade, é um real existente no atual, a obstinação pela retirada do não-dado a partir do dado.

Essa obstinação nada mais é do que a tentativa permanente de ativar o virtual, o que só acontece por meio de um evento. A questão, que é cada vez mais difícil de responder com firmeza em virtude da vertigem promovida pela exponencial aceleração tecnocientífica atual, é se esse virtual pode ou não ser encapsulado completamente na codificação de um algoritmo. Parece haver uma tentativa em se fazer crer que sim, que é possível e desejável, porém ao custo de uma desvalorização da sensação como problema, como se a simples transferência codificada dos sentidos

analógicos através de sensores, por exemplo, fosse o suficiente. Ora, se o virtual contém esse componente analógico acoplado a um automatismo perceptivo, como no passeio bergsoniano, amplia-se a dificuldade de um encapsulamento completo desse virtual, já que o analógico sempre comporta certa margem de indeterminação. Todavia, nada impede que esse virtual seja ativado através de uma composição tecno-estética que comporte algoritmos e máquinas informáticas, conforme resume Massumi:

In general, art, verbal or nonverbal, may be considered the conscious archival manipulation of local signs toward the creative activation of virtual form. It must be borne in mind that access to the amodal archive of experience is only possible analogically. [...] Virtual form is the direct, analogical, differential, eventful experience of a ‘semblance which does not appear’, but is really felt. Being of the nature of an event, it cannot be coded. It can only be activated through codings – whether we are talking about the visual code of perspective painting, the ‘language’ of dance or the digital code enabling electronic art. In whatever medium, the art is a technique of nonlocal linkage. Its expression takes the form of a directly felt perceptual event that is relational in and of itself, whether it is explicitly ‘interactive’ or not. All art brings virtual forms of relation to expression. Relations are not made of zeroes and ones; they are qualities of experience (MASSUMI, 2003a, p. 150).

O código algorítmico visto dessa maneira no *IO_Dencies*, como participante no acesso ao virtual das tendências, vai ao encontro da mudança sugerida no início, um deslocamento de uma topologia baseada em objeto-sujeito, com suas formas e comportamentos habituais, para uma topologia de agenciamentos, de eventos, de tendências, onde estão envolvidos afetos e perceptos.

No entanto, quando esse deslocamento incorpora (ou é feito através de) dispositivos informáticos, há uma preocupação em se diminuir as imprecisões, as indeterminações, em não deixar aparecer ambiguidades nos dados que são processados, para tornar a leitura das tendências mais eficaz e nublada. Há uma necessidade de se controlar as tendências contidas nos dados (re)combinados, localizá-las, achar um território seguro para elas, fixá-las, como quem diz: dado tal contexto, essa é a melhor

tendência a ser seguida. Ora, é isso que a axiomática capitalista procura fazer o tempo todo, diminuir as intensidades das tendências que escapam e manter para si, como poder antecipatório, prospectivo, as que interessam no momento.

Em muitos casos, é isso que acontece, por exemplo, quando se propõe um automatismo por algoritmos genéticos da chamada biologia digital (ou outros, como *datamining*, redes neurais, etc.), em que a relação é ainda despótica ou de servidão. A ideia é de que o volume diário imenso de dados sobre vários processos e procedimentos nos mais variados campos de atividade humana podem e devem ser tratados, imediatamente, como ativos importantes e indispensáveis na conformação de tendências particulares. Para ações rápidas, algoritmos dessa espécie trariam a melhor solução possível dentro desse emaranhado de dados, otimizariam o processo de tomada de decisão, para usar o jargão corrente.

A resolução das tendências ficaria a cargo da máquina, e anteriormente, por quem as programou e mais ao fundo por quem “patrocinou”. A transindividualidade, a tendência-sujeito, enfim, as escolhas, se é que existiriam de fato conforme compreendidas antes estariam aí já pré-configuradas e restritas a esses participantes. Nesses algoritmos evolutivos (e outros), conhecidos como *otimizadores de problemas*, não haveria lugar para as indeterminações, ou seriam diminuídas ao máximo, pois a partir de conceitos do evolucionismo, o objetivo final é sempre obter a melhor solução, a melhor forma. É nesses princípios que as próximas gerações dos códigos computacionais estão se norteando, como diz Peter J. Bentley:

Evolutionary algorithms are computer programs that evolve solutions to problems. Tell the computer a problem, and it will evolve you a solution, whether the problem is ‘optimize a jet engine turbine blade’ or ‘compose a piece of music’. These new type of computer code (which also include swarming algorithms and chaotic systems) are self-organizing systems. They are the problems solvers, and they are tomorrow’s computer programmers (BENTLEY, 2003, p. 35).

A sensação parece passar ao largo. Claro que aqui se está circunscrevendo esse tipo de algoritmo como otimizador de problemas, neste caso, de tendências, que é o objeto proposto. E, sempre lembrando, que as tendências se desenvolvem em forma de feixes, são contrárias à estagnação, estão em tensão permanente, seria um problema mal colocado se a utilização dessa tecnologia fosse nesse sentido.

O que parece mais interessante é a liberação das tendências, é mostrar seus sentidos, compor algo que não busque uma solução cabal, mas que levante outras questões.

A inspiração do KR é nitidamente deleuze-guattariana. A filosofia destes é sempre um liberar, liberar fluxos, desterritorializar, decodificar. Daí a importância da sensação. Como dizem em *O que é a Filosofia?*: “a sensação composta, feita de perceptos e afectos, desterritorializa o sistema da opinião que reunia as percepções e afecções dominantes num meio natural, histórico e social. Mas a sensação composta se reterritorializa sobre o plano de composição...” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 253).

Um pouco da ambição do KR com seu *IO_Dencies – Questioning Urbanity* é essa:

Instead of attempting to control these tendencies from the outside by trying to determine the laws underlying them, or by assessing them otherwise, one should develop forms of agency which are based on the realization that one is oneself part of the machinic assemblage. [...] We are no longer so much concerned with the processing and handling of given data, but with strategies of dealing with imprecision and uncertainty between experiential space and data space, between technology, perception and action (KNOWBOTIC RESEARCH, 1997, p. 67).

Não há dúvida que falta muito ainda à solução do KR, embora o caminho adotado pareça mais promissor. Inclusive eles mesmos observaram as dificuldades em lidar com tais imprecisões e incertezas quando se tratou do *IO_Dencies* em uma cidade

como São Paulo, pois os artistas vinham de um *IO_Dencies* Tóquio. Enquanto o ambiente do projeto de Tóquio era baseado na cartografia urbana e suas notações, sem resistências quanto à penetração tecnológica no espaço urbano, em São Paulo a proposta era de um ambiente calcado nas percepções, experiências e conhecimentos urbanos individuais.

Porém, em São Paulo, e eis a indeterminação aparecendo, eles se confrontaram com um espaço urbano fragmentado, detonado e rompido, com poucas estratégias tecnológicas, com outras formas de agenciamento público (KNOWBOTIC RESEARCH, 1998, p. 204). O problema era, como anotou em uma espécie de diário de bordo o colaborador Andreas Broeckmann quando os artistas estiveram em São Paulo: “connecting people who are living in what many experience as a fractured, incoherent, a broken city” (BROECKMANN, 2006).

Talvez, eles não tivessem percebido ainda, como bem o fizera Laymert Garcia dos Santos, que São Paulo deixara de ser uma cidade já fazia algum tempo:

São Paulo não é mais uma cidade – constatação dura de aceitar. [...] São Paulo é a cidade que deixou de ser. Seu espírito se esvaeceu e agora tudo começa a mostrar os sinais da desagregação e da decomposição. [...] São Paulo só é metrópole do capitalismo global nas redes cibernéticas, nos restaurantes e boutiques de luxo, nas pequenas ilhas de afluência guardadas por cães, seguranças e toda uma arquitetura de campo de concentração que protege seus felizes prisioneiros. O resto é o que ninguém quer ver e todos se esforçam por ignorar. [...] São Paulo é a morte da aura da cidade (SANTOS, 2002, pp. 116-118).

Como ficam as tendências nessa situação indeterminada, nessa provocação?



Figura 64 - Jean-Marie Straub e seu gato

CODA: SITUAÇÃO IMPOSSIVEL E O GATO QUE VOLTA.

“Ah, a razão, a seriedade, o domínio sobre os afetos, todos esses privilégios e adereços do homem: como foi alto o seu preço! Quanto sangue e quanto horror há no fundo de todas as ‘coisas boas!’”

Friedrich Nietzsche

Ter uma ideia! Do que se trata realmente inventar?! Não é tarefa fácil, vulgar, é raro. Mas é um acontecimento alegre, uma festa! Todavia,

On n’a pas une idée en général. Une idée – tout comme celui qui a l’idée – elle est déjà vouée à tel ou tel domaine. C’est tantôt une idée en peinture, tantôt une idée en roman, tantôt une idée en philosophie, tantôt une idée en science. [...] Les idées, il faut les traiter comme des **potentiels déjà engagés dans tel ou tel mode d’expression et inséparables du mode d’expression**, si bien que je ne peux pas dire que j’ai une idée en général. **En fonction des techniques que je connais, je peux avoir une idée dans tel domaine**, une idée en cinéma au bien en philosophie (DELEUZE, 2003a, p. 291, ênfases nossas).

Trecho inicial da conhecida conferência de Deleuze no FEMIS, proferida em 17 de março de 1987: *Qu’est-ce que l’acte de création?* Uma festa, diz Deleuze, ele bem o sabia! Sozinho ou com Guattari, o que é já muita gente, pois cada um era muitos, fez com que aparecessem corpos sem órgãos, ritornelos, diagramas, rizomas, máquinas-desejantes, diferenças e repetições. Mesmo com a voz rouca, com a saúde debilitada, as palavras eram ditas com um sorriso nos lábios, alegria em ver os conceitos postos em funcionamento, seu domínio de expressão, cuja técnica conhecia em detalhes como poucos.

Cézanne, Francis Bacon, Straub-Huillet, Harun Farocki, Sam Taylor-Wood, Yoichiro Kawaguchi e Knowbotic Research, poderiam ter sido outros, mas não outros quaisquer. Pintura, cinema, vídeo-arte, arte digital, cada qual com sua técnica e modo de expressão próprios. Entre todas essas séries de criações, série-pintura, série-cinema,

série-vídeo, série-cibernética, Deleuze diria que o que há em conexão entre elas é a construção de blocos, blocos de espaço-tempo, única forma de relacionamento com disciplinas como a filosofia e a ciência.

A partir daí, resta adentrar-se em cada série, em cada modulação destes artistas e descobrir as questões que são colocadas pelo motivo por meio deles, como eles resolvem os problemas, uma aventura por meio do tripé informação-percepção-sensação, elo de conectividade encontrado neste trajeto. Aventura porque há sempre riscos, a linha é muito tênue entre inventar e reproduzir.

Tomemos, de início, as três aventuras da terra comentadas: Cézanne-Bacon-Straub-Huillet.

Há em comum três operações acontecendo entre todos eles, todas suscitadas por via da sensação, pelo ser do sensível a que se referia Deleuze: *i)* a memória é atuante e paralela, não está jogada para traz como cronologia da história da pintura ou do cinema, ela participa da obra inteiramente num condensado de espaço-tempo; *ii)* a pressão, o peso pela eliminação dos clichês; *iii)* modulações específicas a partir do material nos três casos, é o material quem diz, quem propõe.

E só é possível conectá-los pelo que neles atraem e diferem.

Pouco se falou da fotografia em Bacon, mas sabe-se que era fundamental. O caótico atelier de Bacon era repleto de fotografias as mais diversas espalhadas pelo chão. Elas não o interessavam enquanto arte. Bacon preferia as fotografias científicas, médicas, além de seu confesso fascínio por Muybridge. Se Cézanne ia ao motivo, condição *sine qua non*, Bacon não gostava de pintar o motivo, maiormente pessoas de sua convivência, em vivo, no natural, como vianda, preferia fazê-lo, muitas vezes, a partir de fotos, até encomendadas. Ora, Cézanne dizia que era sobre a natureza que se devia ir, lá estava a vida e o necessário para a aprendizagem. Parece uma contradição, mas, pensando melhor, porque a natureza enquanto fotografia não poderia constituir um campo problemático a ser tratado, como em Bacon? O intermediário técnico da foto não aparece em Bacon como um empecilho e sim como um modo diferente de

trabalhar suas sensações e expressá-las em seus quadros. É como se a foto fizesse parte da natureza, sem avelha necessidade de separação entre natureza e cultura, trata-se de uma tecnocultura efetivamente, dado que há uma intermediação por objeto técnico. Em outras palavras, o aparato técnico não inibe ou não cancela a relação homem-cosmos, homem-natureza, como se poderia fazer crer.

O que interessava Bacon nas fotos de Muybridge era a potência do movimento no tempo que era fixo na imagem fotográfica, no fotograma. Os Straub trabalharão com uma imagem que fará essa espécie de união específica, pois disjuntiva o tempo todo, entre o movimento e o tempo, mas em que o aspecto geológico entra em cena, na incansável busca pela cadência. É nesse sentido que Deleuze considera que os Straub tiveram, de fato, uma ideia cinematográfica:

Tel est bien chez les Straub le statut comparé de l'image sonore et de l'image visuelle: des gens parlent dans un espace vide, et, tandis que la parole monte, l'espace s'enfonce dans la terre, et ne laisse pas voir, mais fait lire ses enfouissements archéologiques, ses épaisseurs stratigraphiques, atteste les travaux qui furent nécessaires et les victimes immolées pour fertiliser un champ, les luttes qui se déroulèrent et les cadavres jetés (*"De la nuée"*, *"Fortini Cam"*). L'histoire est inséparable de la terre (DELEUZE, 1985, p. 332, *itálicos no original*).

Entre Cézanne e os Straub, a ligação entre terra e modulação é mais direta e passa pelo tratamento dessas espessuras estratográficas, mas sempre pela diferença que os une, ou seja, algo comum que os fazem se unir para cada um seguir seu caminho, maneiras diferentes de expressão da terranaturezahomem. Enquanto Cézanne faz alusão aos seus amigos a deixarem a narrativa literária de lado, pois os distanciariam da natureza, da terra, os Straub partem de textos literários para seus filmes, porém tirando destes toda a representação, suga-lhes a potência pela modulação da voz enquanto Cézanne pela cor, como se viu.

Mas antes, retornando um pouco a Cézanne-Bacon, há uma das frases do pintor de Aix-en-Provence, reportada por Gasquet, que diz que em suas pinturas da natureza o homem não aparece mas está inteiro lá (GASQUET, 1926). Em Bacon é o

contrário, embora com o mesmo fim, ou seja, o que está lá o tempo todo é o homem, enquanto carne, vianda, toda borrada, histórica, até parecendo que a natureza desapareceu, que está ausente, mas ao mesmo tempo ela está lá inteira também. Isto é, há uma linha que liga homem e natureza em ambos, sem o hífen, que no caso de Bacon é mostrada muitas vezes pelo próprio homem circunscrito em suas telas em elipses, quadrados, cilindros (sua ligação íntima com Cézanne), espaços que podem ser considerados como espaços e natureza, num traçado contínuo.

Os Straub parecem estar muito mais próximos dos dois pintores (Cézanne e Bacon) do que se pode imaginar, pois homem e terra e natureza estão o tempo todo sendo apresentados na imagem, há quase que uma mistura entre figura e fundo.

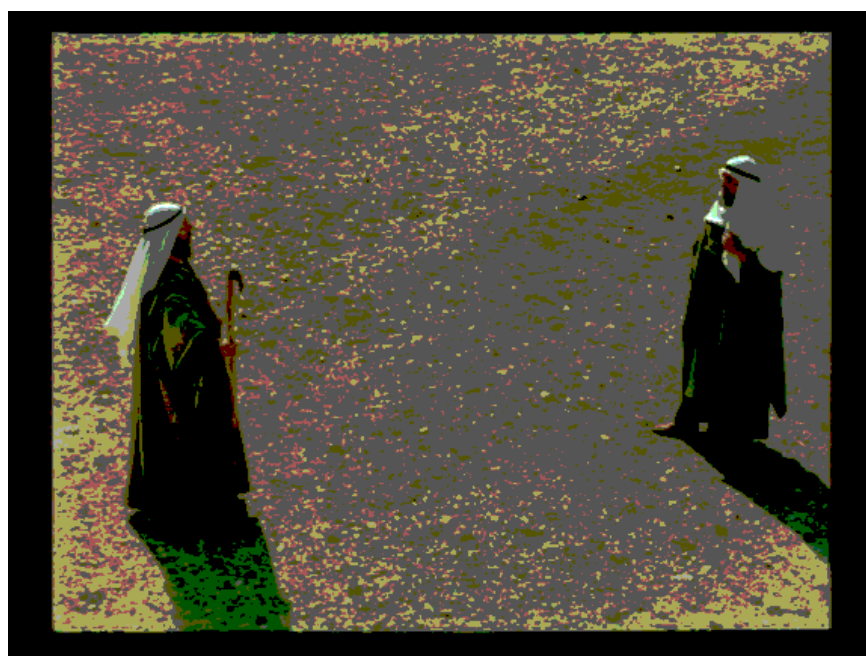


Figura 65 - Straub e Huillet - fotograma de Moisés e Arão

O encontro entre os dois irmãos, Moisés e Arão, na disposição dessa imagem que parece mais uma pintura em que a terra deserta mostra-se não se sabe se como fundo ou como figura. Sobre este encontro fraterno, Deleuze verá a seguinte implicação:

Moïse est le nouveau nomade, celui qui ne veut pas d'autre terre que la parole de Dieu toujours errante, mais Aaron veut un territoire, et le "lit"

déjà comme le but du mouvement. *Entre les deux, le désert, mais aussi bien le peuple, qui “manque encore” et pourtant déjà là.* Aaron résiste à Moïse, le peuple résiste à Moïse. Qu’est-ce que le peuple choisira, l’image visuelle ou l’image sonore, l’acte de parole ou la terre? Moïse enfonce Aaron dans la terra, mais Moïse sans Aaron n’a pas de rapport avec le peuple, avec la terre. On peut dire que Moïse et Aaron sont les deux parties de l’Idée; ces parties toutefois ne formeront plus jamais un tout, mais une disjonction de résistance, qui devrait empêcher la parole d’être despotique, et la terre d’appartenir, d’être possédée, soumise à sa dernière couche. [...]. L’une résiste à l’autre, mais dans cette *disjonction toujours récréée que l’histoire sous la terre prend une valeur esthétique émotive, et que l’acte de parole vers le soleil prend une valeur politique intense* (DELEUZE, 1985, p. 333, *italicos e negritos nossos*).

É todo o rigor na busca pela cadência, o modo como os Straub modulam politicamente que permite Deleuze estabelecer tais relações. Ouvir e ver *Moisés e Arão*, a ópera de Schönberg, após passar pelas mãos, olhos, ouvidos e máquina cinematográfica dos cineastas é uma experiência outra. É um *sprachgesang* à Schönberg sim, mas que ganha uma força inominável, pois que não se esgota ou não se restringe à interpretação dos atores cantores, mas estabelece uma conexão imediata entre a terra que faz fundo, com as vozes dos cantores e do coro, em um posicionamento de câmera extremamente sutil, que tira toda a subjetividade contida em interpretações operísticas comuns que se prendem à narrativa somente, à mera ilustração de um enredo. Nos Straub evita-se a emotividade fácil e psicologia banal de um indivíduo a todo custo. Eles também sabem muito bem que a emoção não é da ordem individual. Procuram mostrar a força da conjunção ou da disjunção entre música, *mise-en-scène* e texto, deixam aflorar a potência política do material, como a maçã de Cézanne.



Figura 66 - Coro em Moisés e Arão

Esse é resultado da sensação enquanto problema, não como produção de sentimentalidades pré-produzidas por subjetividades desenhadas pelos autores ou esculpidas na mente do receptor, mas na própria aliança entre ambos, no que não pode ser já traduzido, mas transduzido nesse encontro. Exige-se mais, do lado de quem se propõe a expressar essa possibilidade de encontro, sem dúvida, pois requer uma capacidade perceptiva e intuitiva em lidar com os aspectos técnicos de tal forma que todo clichê, que todo pré-conceito, que todo re-conhecimento sejam banidos, para que apareça a informação, em seu estado fundamental, criativo.

Mas por que diz Deleuze que a história da terra tomará um valor estético emotivo e um valor político intenso, se há um “povo que falta”, mas já está lá ao mesmo tempo? É aqui que começam as questões colocadas para as artes que lidam com tecnologias contemporâneas, maiormente as informacionais.

Vanessa Brito, num belíssimo texto intitulado *L'île déserte et le peuple qui manque* (BRITO, 2008), irá atrás da resposta. Vanessa se pergunta sobre o que é essa terra da qual fala Deleuze com insistência. Primeiro ela a nomeia a partir de *Qu'est-ce que la philosophie?*: “elle est le nom d'une ‘âme collective’ [...] Autrement dit, la terre est le nom de cette ‘véritable intériorité du temps’ qui permet aux hommes d’acquérir une statue de

géants et de toucher, à la fois, à un passé millénaire comme à un futur planétaire” (BRITO, 2008, p. 72, *itálicos nossos*).

No filme de Lafosse, *Dites-moi quelque chose*, há uma passagem pertinente. Após ver um dos filmes dos Straub, nas discussões que se seguiam, alguém da platéia faz uma observação sobre o tempo nos cineastas. “Ele não é cronológico, é algo como um tempo divino, ...”, diz a pessoa e continua procurando achar uma melhor definição, “diria que é um tempo... um tempo...” ao que Jean-Marie completa, tentando ajudar, “...elástico, diferente do *Time is Money*...”. Uma voz feminina, ao fundo, replica: “c’est comme un tableau de Cézanne!”, ao que Straub emenda mais do que depressa: “mais, c’est un grand compliment ce que j’ai entendu, continuez comme ça”, e risos na platéia (LAFOSSE, 2010). É a síntese temporal enquanto tal, funcionamento de uma memória que não está para traz, mas paralela, com sua elasticidade que vai do milenar ao futuro planetário, o recursivo em pessoa. Mojdeh Famili resume assim o cinema dos Straub, referindo-se principalmente a três filmes, *Moisés e Arão*, *Antígona* e *a Morte de Empédocles*: “leurs films, sur une terre intermédiaire entre le sensible et l’abstraction de l’intellect, donnent à voir le lien singulier entre l’homme, la terre e le ciel. Par cette voie, ils rendent possible la vision de leur étreinte: l’acte de l’union entre le corps et l’âme ou... l’esprit” (FAMILI, 1999, p. 90). Impossível circunscrever tal definição dentro de uma concepção de tempo restritiva, do tipo *Time is Money*.

Vanessa Brito, depois, perceberá que em *Francis Bacon: Logique de la sensation* já estava explícito, a partir de Bacon, que: “la terre n’est autre chose qu’une immense texture moléculaire dans laquelle les figures disparaissent ‘afin que règne une Justice qui ne sera plus que Couleur et Lumière, un espace qui ne sera plus que Sahara’” (BRITO, 2008, p. 73).

Um Sahara, um deserto imenso. A terra que se faz figura e fundo em *Moisés e Arão*, que separa e conecta ambos, é um “lieu diagrammatique où se dessine la place du peuple qui manque”, completa Brito (BRITO, 2008, p. 73). E aí vem o mais surpreendente, a conclusão da autora:

Mais ce peuple qui manque, justement, n'est *ni un public ni un peuple d'hommes*. Il ne peut être qu'un *peuple moléculaire, un peuple phosphorescent fait de grains dansants et de poussière lumineuse qui était déjà là à l'origine de l'oeuvre d'art*: le peuple atomique de l'île déserte dont **la danse se confond avec les combats mythologiques entre les éléments de la nature**. Le peuple à venir, en effet, est aussi bien celui qui était déjà là (BRITO, 2008, p. 73, *italicos e negritos* nossos).

Antes de se ater a cada detalhe dessa passagem realmente fundamental, o que se fará posteriormente, há que se atentara mais uma resposta de Jean-Marie Straub dada a um outro espectador que acabara de ver o filme *Cézanne*, cuja pergunta referia-se aos cortes dentro deste filme, para outros dois filmes, um era *A Morte de Empédocles*, deles próprios, e outro *Madame Bovary*, de Renoir. Portanto, a pergunta era: por que confrontar *Cézanne*, *Hölderlin et Flaubert*? Fixa-se aqui apenas na resposta de Jean-Marie Straub sobre *Hölderlin* e, mais especificamente, sobre *Empédocles-Cézanne*:

C'est ce qu'on appelle une cosmogonie. Pour répondre à Cézanne qui disait: "Qui peindra jamais la lumière, l'histoire de la terre et des rayons du soleil...? Qui la racontera?" on s'est dit: "Il y en a qui l'ont fait", et au lieu de choisir Lucrèce, on a choisi un prédécesseur dans l'histoire des cosmogonies. On aurait pu choisir Héraclite mais comme on avait déjà fait un film sur Empédocle on a choisi Empédocle. C'était une manière d'engager un dialogue avec Cézanne, comme dans une lettre ouverte; on lui répondait: "En voilà un qui l'a fait" (RAYMOND, 2008, p. 35).

O casal Straub atualiza uma cosmogonia, tarefa nada fácil. O título completo do filme sobre Empédocles, a partir do texto de Hölderlin é: *A morte de Empédocles ou Quando o verde da terra brilhará novamente para ti*. Diógenes Laércio, em seus comentários sobre Empédocles, dirá que a alma deste sonhava com uma diversidade de formas animais e vegetais, o que apareceria assim nos versos de Empédocles em *De la nature*:

*Car autrefois je fus jeune homme et jeune fille
Et arbuste et oiseau et muet poisson de mer.*
(Empédocles *apud* DUMONT, 1991, p. 134)

Denis Coutagne, no já citado catálogo da exposição *Sainte-Victoire-Cézanne*, fará uma trajetória invertida de Poussin aos gregos e dirá sobre Cézanne:

Indéniablement il y a une puissance cosmique dans l'œuvre de Cézanne et l'expression d'une nature en acte de naître ou de mourir, d'exister selon le mot même d'Héraclite: "La nature aime à se cacher". La montagne comme Sainte-Victoire n'existe qu'en son "oubli": tout n'est qu'émergence, exultation, mais encore agonie, dissolution, disparition. La modernité du XXe siècle pourra s'exaspérer d'une telle vision!" (p.122)

E depois:

Plus que de romanité l'œuvre de Cézanne fait profession d'hellénisme (...)
Plus qu'à Virgile ou Plutarque, nous sommes renvoyés à Héraclite ou Parménide, mais encore à l'art contemporain (p.123)

Coutagne propõe *en passant* uma ligação entre os pré-socráticos e a arte contemporânea, passando por Cézanne também. É uma cosmogonia que poderia incluir Bacon e os Straub, também, na qual montanha-terra-território seriam palavras-chave das interconexões via a complexidade da sensação. Talvez coubesse uma provocação com algumas alterações na passagem de Coutagne, pois mais do que os dois pré-socráticos citados, melhor seria Empédocles como vetor de conexão com a arte contemporânea feita com recursos tecnológicos pós virada cibernética.

Empédocles não aparece por acaso nessa cosmogonia. Laymert Garcia dos Santos lembra que os helenistas o consideravam como o último xamã da Grécia (SANTOS, 1992, p. 171), e percebe-se pela citação de Diógenes Laércio de há pouco. Em belas páginas sobre *Les Chants de Maldoror*, de Lautréamont, Laymert Garcia dos Santos fará uma ligação direta entre essa obra do poeta uruguaio que passou sua vida na França, e o canto xamânico:

O canto de Ducasse não lembra o canto xamânico. O canto de Ducasse é o canto xamânico, como o canto de Orfeu, como o canto de Empédocles, o último xamã da Grécia, segundo os helenistas, como o canto de Milarepa, o lama-poeta do budismo tibetano, o mais xamânico de todos os ramos do budismo. O canto de Ducasse é o canto do xamã

perdido na civilização moderna, exilado, sozinho, num século que se abriu com o canto de Hölderlin misturando o grego, o latim e o alemão na louca tentativa de conciliar os tempos e as presenças, *de anunciar aos homens que o elo com o mito estava se partindo ou já se partira, fazendo com que as palavras perdessem o nexo e o sentido*. O canto de Ducasse é o *canto do xamã posto numa situação impossível* (SANTOS, 1992, p. 171, sublinhado no original e itálicos nossos).

Se há uma espécie de provocação explícita à arte contemporânea, maiormente às cibernéticas, ela começa por aí, por conseguir encontrar essa situação impossível no momento da criação em conjunto com os objetos técnicos contemporâneos. E ao mesmo tempo em que impossível, inevitável, urgente, que pode requerer um momento de angústia.

Laymert dirá que esta situação impossível e absurda é próxima àquela vivida por pajés de tribos brasileiros, como Davi Yanomani, que não se cansam de dizer aos brancos sobre o apocalipse iminente, mas que ao mesmo tempo não se fazem ouvir. É compreensível esta falta de audição, pois há uma diferença fundamental, em que sensação, informação e memória participam do contexto:

Estes [os pajés] são depositários de uma tradição transmitida ininterruptamente desde os tempos imemoriais, tradição que receberam e lutam para preservar; *eles têm no ouvido, na boca e na garganta o canto aprendido desde cedo, ao qual estavam predestinados e para o qual, por isso mesmo, foram iniciados*. Ao passo que o poeta [Lautréamont], atirado em situação adversa, precisa descobrir seu caminho experimentando um canto que desconhece e não sabe de onde vem, canto que chega no escuro para um homem que já se debate em trevas, homem desequilibrado num mundo desequilibrado, e encarnando as potências sem o preparo e a proteção que a iniciação xamânica assegura e o ritual enquadra (SANTOS, 1992, p. 171, itálicos em negrito nossos).

E porque é nessa situação impossível e absurda vivida por Lautréamont que pode interessar às artes contemporâneas se colocar, mesmo que sem a preparação

iniciática xamânica, já que Empédocles fora o último xamã dos brancos? E por que evoca-se a essas alturasdo desenvolvimento tecnológico aceleradoun povo de trajetória diversa como os Yanomami, na figura de um xamã, vivo, Davi Kopenawa? É como se ainda houvesse ainda uma outra via em Empédocles, um destino diferente que Hölderlin anunciara estar se partindo pois escolhia-se outro, daí o subtítulo da obra dos Straub, *quando o verde da terra brilhará novamente para ti*, afinal já havia brilhado de alguma forma, quando tudo misturava-se, tudo se ligava com tudo em relação à terra. Empédocles escrevera assim, quando falava da articulação entre os corpos masculinos e femininos: “*Car mon mythe ne peut/ Perdre de vue son but, ni manquer à la science./ Tout d’abord il sortit de la Terre des êtres/ En un tout naturel rassemblant les deux sexes,/ Ayant part à la fois et au feu et à l’eau*” (EMPÉDOCLES apud DUMONT, 1991, p. 206, *itálicos nossos*).

Colocar-se na situação impossível e absurda é o desafio da invenção enquanto tal nos tempos atuais, é preciso senti-la,incluindo as práticas estéticas, em um mundo que já não é mais aquele de Lautréamont, é bem verdade, e talvez por isso mesmo possa requerer muitas vezes conexões mais profundas, moleculares, da sensação com a terra. Eis um gato que volta. D. H. Lawrence (1950) dizia que há um gato que volta, referindo-se à intuição, um gato que *ainda* volta. O gato tem sete vidas, diz a lenda, a sensação como problemática é o gato que volta, em diferentes facetas, pois é aquilo que é difícil capturar, como o gato que é esguio e cria sempre novas possibilidades de fuga, novas informações, novos itinerários. Nesse sentido, o gato é bem mais interessante e político que o cachorro, este mais próximo do espírito de rebanho. Não é à toa que a preocupação de Cézanne era com os ladrões de sua pequena sensação, como se disse, a de Bacon com o contorno na relação figura-fundo, e a dos Straub o rigor na luta para se conseguir a cadência que escapa, que deixa escapar. E se o mundo não é mais o de Lautréamont, mas o gato teima em voltar de maneira diferente, é porque o motor guia é outro, curiosamente, a técnica.

Simondon escreve uma frase surpreendente em seu artigo sobre os limites do progresso humano³⁵:

La technique est encore plus primitive que la religion, elle rejoint l'élaboration et la satisfaction des besoins biologiques eux-mêmes; elle peut donc intervenir comme lien formant ensemble entre des hommes de groupes différents, ou entre des hommes et le monde, en des circonstances beaucoup moins étroitement limitées que celles qui autorisent le plein usage du langage ou la pleine communication religieuse (SIMONDON, 1990, p. 10, itálicos em negritos nossos).

Distante de um possível uso depreciativo, ser primitivo assume para Simondon uma conotação positiva, pois liga diretamente o desenvolvimento técnico ao desejo e à intuição, que, conseqüentemente, leva à melhor maneira de se atingir o progresso humano. É da invenção que está falando Simondon, do processo criativo, independente da apropriação econômica, mesmo sem ignorá-la. Nesse sentido, pode existir progresso tecnológico e econômico sem que haja necessariamente progresso humano. Este para Simondon existe somente em um sistema completo das atividades e da existência, na relação entre aquilo que o homem produz (suas concretizações objetivas) e o que o homem é em relação ao mundo. Curiosamente, os chamados “povos primitivos” (aqui se usa as aspas propositadamente, dado o uso vulgar que se faz do primitivo) funcionam dessa maneira, é como praticamo que chamamos de invenção, essencialmente ligada à tecnicidade. Hoje se fala mais em inovação tecnológica do que em invenção. A questão não é tanto a mudança de nomenclatura, mas o que isso significa em termos de produção de conhecimento e de progresso humano. Na palavra inovação foi embutido todo um aparato: instituições para todos os

³⁵A primeira coisa a salientar é que Gilbert Simondon não acreditava na relação imediata entre progresso humano e progresso técnico. Simondon compara o progresso da linguagem e da religião com o progresso técnico. No passado, o progresso da linguagem poderia ser considerado um progresso humano porque a linguagem atingiu todas as possibilidades de concretização objetiva, atingindo sua saturação, e foi de encontro às técnicas, um novo tipo de desenvolvimento. É o caso da Renascença. A linguagem transformou em gramática assim como a religião em teologia. Por exemplo, A Reforma manifestou o poder do progresso da linguagem pela saturação do antigo classicismo. De fato, existem sucessões e sobreposições na história desses motores de desenvolvimento humano, mas eles não necessariamente correspondem a um progresso humano na visão de Simondon. Pode-se falar em progresso da linguagem, progresso da religião, progresso tecnológico, mas isto não significa que houve um efetivo progresso humano.

tipos e gostos, das financeiras às educacionais, imbuídas de um só espírito, empreendedor, na missão solene de promover a inovação em forma de produção de patentes e uma espécie de aposta no controle sobre os incrementos próprios para a aceleração do processo de consumo tecnológico, ao mesmo tempo em que a *invenção* tornara-se apenas uma parte do processo, desejada e sufocada. É o modo que o capital encontrou de usar o processo inventivo para gerar mais valor, sua especialidade desde sempre.

Mas a invenção em si é de outra ordem. Por exemplo³⁶, se poderia dizer que um xavante inventa, não inova. Inventar o avião, não inovar uma turbina necessariamente. Talvez por isso não queira defender sua propriedade de inventor, porque não é sua propriedade, isso lhe é bem claro há tempos, nunca precisou de nenhuma propriedade capitalizada, não está habituado a terra demarcada. É mais desejo de criação, de fabricação, de intoxicação. Um hacker sabe dessas coisas também.

Na invenção o sangue ferve, a sensação funciona. E há calafrios também. Alegria e dor, muitas vezes, na relação com o que se projeta, relação intestinal. E controlar essas alternâncias de sensações e de temperatura não é fácil, pelo menos não do ponto de vista do capital. É preciso uma maquinaria maior, mais poderosa: um excelente médico, muito bem pago evidentemente, que use aparelhos especiais de monitoramento, para que nada escape se prolifere, pelo menos por um tempo. Mas, se for um vírus novo surgindo deste estado febril, ah, que eu seja o primeiro a registrá-lo com auxílio de alguma agência de fomento, diz o doutor, muito bem pago sim senhor. E se possível e necessário, cria-se um ambiente propício para a reprodução de novos vírus e bactérias, injetamos dinheiro e conhecimento, e desenvolvemos máquinas novas, e o governo ajuda, certeza. Mas, o que deve ser escondido são os princípios desse estado febril.

³⁶Trata-se de um fato relatado em sala de aula pelo prof. Dr. Laymert Garcia dos Santos. Quando perguntado a um xavante sobre o avião esse teria dito: Ah sim, nossos ancestrais já inventaram o avião, apenas não o construíram, não o concretizaram.

É, no fundo, a invenção o que interessa, mas a maneira de captá-la é isolar o vírus e colocá-lo em um enorme laboratório-labirinto institucional qualquer, despolitizá-la à última gota, em um local produtor de inovação, sim, com fins mercadológicos, um ambiente para inovação, estável, não para invenção, meta-estável.

No entanto, a situação impossível se manifesta, tanto paradoxal quanto absurda, por saber que a técnica contemporânea permite uma relação mais primitiva, mais intensa do homem com o mundo, como descreveu Simondon, mas que concomitantemente, encontra-se o tempo todo sendo cerceada por uma máquina de captação dessa invenção, naquilo que lhe é mais íntimo, nas reconfigurações positivas do tripé sensação-informação-percepção, que se dão cada vez mais em nível infra-molecular.

E se as artes que tematizam ou utilizam-se de tecnologias contemporâneas para se expressarem, inevitavelmente entrarão ou encontrarão o problema da tecnicidade no processo inventivo, que cada vez deixa de ser somente técnico e torna-se técnico-estético. Simondon, que já havia se deparado com esse problema na filosofia, propõe uma genealogia da tecnicidade na terceira parte do seu *MEOT* (SIMONDON, 1969). E mesmo antes de começar, o filósofo faz uma ressalva atualíssima:

Ce ne sont pas seulement les objets techniques qui doivent être connus au niveau de ce qu'ils sont actuellement, mais la technicité de ces objets en tant que mode de *relation de l'homme au monde parmi d'autres modes comme le mode religieux e le mode esthétique. Prise seule, la technicité tend à devenir dominatrice et à donner une réponse à tous les problèmes, comme le fait de nos jours à travers le système de la cybernétique*. En fait, pour être justement connue, selon son essence, et droitement intégrée à la culture, la technicité doit être connue dans sa relation aux autres modes d'êtres au monde de l'homme (SIMONDON, 1969, p. 152, *itálicos nossos*).

A tecnicidade para Simondon participa da criação de mundos, de devires. Se a vida é tendência que conforma sistemas problemáticos, a tecnicidade funciona como resolução provisória de problemas de incompatibilidade, mas não como determinante,

não como realidade isolada, mas como parceira da sensação. O devir não deve se confundir com atualização de virtualidades ou com conflitos entre realidades atuais, mas sim ser entendido como uma operação sobre um sistema que possui potenciais incompatíveis em sua realidade ou, usando as palavras do próprio Simondon, o devir é a série de individuações sucessivas de um sistema (SIMONDON, 1969, p. 155).

Se foi dito que Empédocles, como último xamã grego, vivia ainda em um mundo onde tudo se ligava à tudo em relação à terra, a ponto dele afirmar: “Ainsi donc les premiers parmi tous les grands arbres, /Les oliviers portent des œufs” (EMPEDÓCLES *apud* DUMONT, 1991, p. 212) é porque tratava-se de um modo de estar no mundo que o permitia, um modo de pensamento outro, em que dizer que as oliveiras carregavam ovos não seria entendido como metáfora, por causa da similaridade entre a forma do ovo e da oliva, mas provavelmente estaria mais ligado ao esquema de funcionamento do ovo e da oliva na relação homem-natureza. Simondon acredita que este é um estado primitivo e original da relação do homem com o mundo, o que não significa atrasado, desorganizado ou algo pior, mas um estado do qual nascerá a tecnicidade. Definirá Simondon:

On peu nommer cette première phase *phase magique*, en prenant ce mot au sens le plus général, et en considérant **le mode magique d’existence comme celui qui est pré-technique e pré-religieux**, immédiatement au-dessus d’une relation qui serait simplement celle du vivant à son milieu. [...] **celle qui fait surgir la distinction entre figure et fond dans l’univers**. La technicité apparaît comme structure résolvant une incompatibilité: elle spécialise les fonctions figurales, pendant que les religions spécialisent de leur côté les fonctions de fond: l’univers magique originel, riche en potentiels, se structure en se dédoublant (SIMONDON, 1969, p. 156, *itálicos no original, negritos nossos*).

Houve, portanto, gênese por mudança de fase, por defasagem, não sem consequências. Dá para entender o que nessa passagem do mundo pré-socrático para o socrático platônico, na qual troca-se a pergunta sobre o *quem?* Para o *que é?*, que tanto perturbava Nietzsche desde o *Nascimento da Tragédia*: era o socratismo estético “tudo

deve ser inteligível para ser belo”. Nietzsche colocaria o problema assim: “enquanto em todas as pessoas produtivas, o instinto é justamente a força afirmativo-criativa, e a consciência se conduz de maneira crítica e dissuasora, em Sócrates é o instinto que se converte em crítico, a consciência em criador – uma verdadeira monstruosidade *per defectum!* (NIETZSCHE, 1992, p. 86). Era o princípio da imposição da inteligência, da consciência, da razão, sobre o instinto, sobre o inconsciente, no ato de criação que, curiosamente, coincide com a modificação feita por Eurípedes no coro da tragédia grega, um povo que faltava, mas estava lá toda vez, foi para o palco, entrou em cena, via reconhecimento, ele passou a se ver em cena, a identificar-se. Eurípedes foi um dos primeiros a tornar o povo que falta em um público, o espectador sobe ao palco definitivamente, mesmo se sentado em confortáveis poltronas na platéia.

Como poeta, Eurípedes sentia-se [...] muito acima da massa, mas não acima de dois de seus espectadores [Platão e Sócrates]: à massa ele a trouxe à cena, a esses dois espectadores ele respeitava como os únicos juízes e mestres de toda a sua arte aptos a emitir sentença: seguindo suas instruções e admoestações, transportou o mundo todo de sentimentos, paixões e experiências, que até então se apresentava no banco dos espectadores como coro invisível em toda representação festiva, para a alma de seus heróis cênicos (NIETZSCHE, 1992, pp. 76-77).

Todavia, valorizar uma nostalgia pela defasagem do mundo mágico, a quebra do elo do homem com o mito, almejar um retorno inconcebível, não adiantaria de nada, não é o caso, a defasagem já ocorrera efetivamente na maior parte do globo. Resta entender as consequências e as linhas de atuação que ainda interessam.

Para Simondon, a técnica é resultado direto dessa defasagem do modo mágico, daí sua primitividade, e ela se especializará nas funções figurais, enquanto do outro lado da divisão estará a religião, relacionada às questões do fundo. Simondon segue detalhando os modos de pensamento e de ser no mundo, como mostra o esquema de Gilbert Hottois (1993, p. 73):

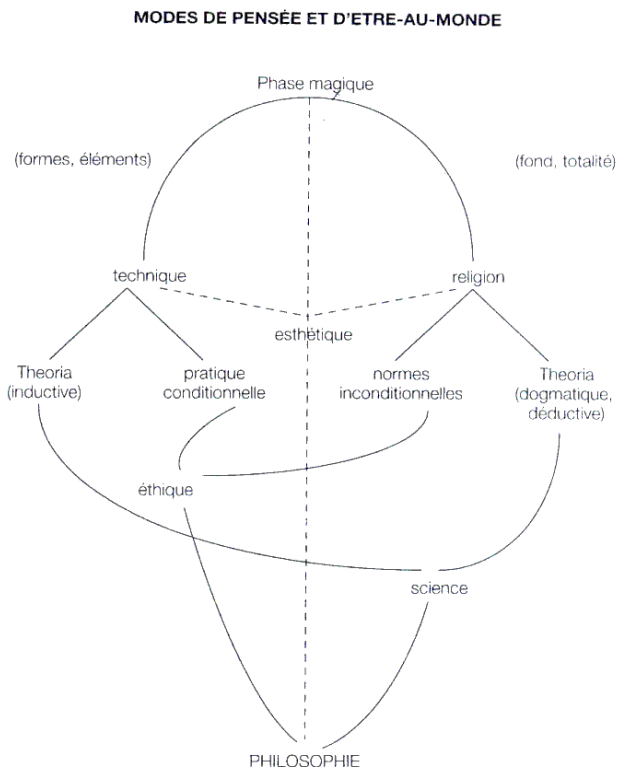


Figura 67 - Modos de pensamento e de ser no mundo (HOTTOIS, 1993)

Apesar dos desdobramentos realmente instigantes e originais que compõem o esquema de Simondon, o que mais interessa aqui é que o pensamento estético para ele será como uma mediação entre a técnica e a religião, ambos mais primitivas que a ética e a ciência. O pensamento estético situa-se em um ponto neutro, portanto, mas que não significa inativo, ao contrário. E, antes, é preciso reforçar que a técnica e a religião não são formas degradadas do mundo mágico, mas sim desdobramentos do complexo primitivo, da relação original entre figura e fundo. Técnica e religião são contemporâneas, formam um par herdado da magia, do sacrado, no modo de entender de Simondon (1969). É de certa forma desconfortante, assim, considerar que o mágico não se pode comparar ao religioso, o que pareceria mais 'lógico', mas sim que ele é comparável ao técnico. E se o pensamento estético opera no intervalo entre a objetivação técnica e a subjetivação religiosa, ela não é, ou pelo menos não faria sentido ser, nem propriamente objeto e nem propriamente sujeito, como sublinhava Simondon.

Levando algo do religioso e do técnico ao mesmo tempo consigo, o pensamento estético não é nem só um como nem só o outro. Simondon dirá que a obra de arte se comportará como uma tendência que apontará para a manutenção da totalidade mágica:

Mais, pour que les œuvres d'art soient possibles, il faut qu'elles soient rendues possibles par une tendance fondamentale de l'être humain, et par la capacité d'éprouver certaines circonstances réelles et vitales l'impression esthétique. L'œuvre d'art faisant partie d'une civilisation utilise l'impression esthétique et satisfait, parfois artificiellement et de manière illusoire, la tendance de l'homme à rechercher, lorsqu'il exerce certain type de pensée, le complément par rapport à la totalité. *Il serait insuffisant de dire que l'œuvre d'art manifeste la nostalgie de la pensée magique; en fait, l'œuvre d'art donne l'équivalent de la pensée magique [...] selon une relation analogique* structurale e qualitative... (SIMONDON, 1969, p. 180, itálicos em negritos nossos).

Não se trata, portanto, de um desejo em reviver o mundo de Empédocles ou querer tornar-se um Yanomami, para ascender ao mundo mágico novamente de forma idílica, mas de encontrar um ponto notável, marcante, da realidade vivida, “um nó da realidade experimentada” por intermédio do ato estético. Esse ponto notável, segundo Simondon, é alcançado quando tal ato constitui uma rede da vida humana inserida no mundo, uma maneira de se criar um *análogo* da fase mágica do universo. Ora, haveria uma linha tênue então entre objeto estético e objeto técnico. E quando se cria um análogo ao mundo mágico, pode-se pensar que o objeto técnico é também estético, ou vice-versa.

Encontrar este *point remarquable* é colocar-se na situação impossível, é agir inventando devires outros, é experimentar um pouco do eterno, sem misticismos vulgares. A participação da tecnicidade e da sensação nesse processo é fundamental, principalmente em se tratando das artes atuais que se utilizam de objetos técnicos os mais diversos. À bem da verdade, a técnica é ainda mais primitiva que a religião, apesar da contemporaneidade de ambas, devido ao papel da tecnicidade.

Se Deleuze dizia que inventar, ter uma ideia, está embrionariamente ligado a um modo de expressão, assim como Cézanne e Bacon conheciam toda a tecnicidade envolvida (o que não significa habilidade estilística, bem entendido) da pintura, os Straub as do cinema e Sam Taylor-Wood as da vídeo-arte e da fotografia, parece coerente que as artes que lidam com aparelhos cibernéticos entendam bem as que lhe concerne. O grande mistério e dificuldade é não enclausurar a tecnicidade do objeto técnico como simples qualidade de uso. Por exemplo: utiliza-se um ambiente de programação VRML e acrescentam-se alguns sensores e se diz imediatamente que há um espaço imersivo e interativo, supõe-se que se encontrou um ponto notável, marcante, que se está em uma situação impossível se alcançou a invenção, apenas pela demonstração das capacidades técnicas ali envolvidas, ou seja, continua-se no mundo da contemplação e do fetiche. É uma simplificação pouco produtiva e menos ainda política. Para além da tecnicidade, ou em trabalho conjunto a ela, há a sensação em funcionamento, na captação e elaboração do *análogo*. Por isso foi dito que Kawaguchi construiu uma códificação paradoxal ao permitir que o analógico atravessasse sua computação, a qual não ficou restrita à entrada e saída de dados e alguns *feed-backs* óbvios que funcionam por tradução, analogia por identificação, mas ao contrário, tratava-se de transdução, de transcodificação. É já um bom início, assim como o caso do grupo Knowbotic Research ao construir seu diagrama de tendências em relação ao urbano.

A tecnicidade exige um grau de imaginação técnica no nível dos esquemas, dos elementos, para que haja invenção:

L'invention [...] suppose chez l'inventeur la connaissance intuitive de la technicité des éléments; l'invention s'accomplit à ce niveau intermédiaire entre le concret et l'abstrait qui est le niveau des schèmes, [...] faisant partie d'une systématique et d'une dynamique imaginatives (SIMONDON, 1969, p. 73).

E sobre a imaginação, dirá Simondon:

L'imagination n'est pas seulement faculté d'inventer ou de susciter des représentations en dehors de la sensation; elle est aussi capacité de percevoir dans les objets certaines qualités qui ne sont pas pratiques, qui ne sont ni directement sensorielles ni entièrement géométriques, qui ne se rapport ni à la pure matière ni à la pure forme, mais qui sont à ce niveau intermédiaire des schèmes. Nous pouvons considérer l'imagination technique comme définie par une sensibilité particulière à la technicité des éléments; *c'est cette sensibilité à la technicité particulière qui permet la découverte des assemblages possibles. [...] l'individu technique doit donc être imaginé* (SIMONDON, 1969, pp. 73-74, *itálicos nossos*).

Entre 1965 e 1996, Simondon ministrará um curso na Sorbonne, intitulado exatamente: *Imagination et Invention*, publicado integralmente em 2008. A relação entre imagem mental e invenção iniciada em *MEOT*, servirá de para a elaboração de uma teoria. No preâmbulo deste curso, Simondon estabelece um interessante ciclo das imagens que se relaciona à invenção, o devir das imagens em quatro fases, a saber:

À sa naissance, l'image est un faisceau de tendances motrices, anticipation à long terme de l'expérience de l'objet; au cours de l'interaction entre l'organisme et le milieu, elle devient système d'accueil des signaux incidents et permet l'activité perceptivo-motrice de s'exercer selon un mode progressif. Enfin, lorsque le sujet est à nouveau séparé de l'objet, l'image, enrichie des apports cognitifs et intégrant la résonance affective-émotive de l'expérience, devient symbole [que tende à saturação e pode fazer surgir a invenção]. Après l'invention, quatrième phase du devenir des images, le cycle recommence... (SIMONDON, 2008, p. 4, *itálicos nossos*).

A imagem surge, então, como feixe de tendências e exige uma habilidade de captação, de escolha e de antecipação. Em seguida, por meio da interatividade entre organismo e meio, cria-se um ambiente informacional, de recepção de sinais, transdutivo, pois progressivo, *de proche en proche*. A invenção surgirá posteriormente, fruto das ressonâncias afectivo-emotivas da experiência na resolução de problemas. O ciclo é recursivo no tripé informação-sensação-percepção.

E Simondon faz uma advertência fundamental, o erro comum de acreditar que a imaginação é da ordem do indivíduo, de um sujeito. Se a imagem aparece como um feixe de tendências, ela não se restringe ao sujeito que a produz, pois sendo assim tende-se “à excludre l’hypothèse d’une extériorité primitive des images par rapport o sujet” (SIMONDON, 2008, p. 7). A imagem já está povoada e invadirá o sujeito como uma aparição e Simondon diz que ela pode ser mais forte do que ele [o sujeito], chegando ao ponto de ser capaz mudar o seu destino por um aviso ou uma interdição (SIMONDON, 2008, p.8). Mais ainda, a imagem em relação à invenção não é da ordem do real vulgar e cotidiano, mas possui uma carga de presságio. Portanto, a imagem no momento da invenção, para Simondon, é algo que está no meio do caminho entre o sujeito e o objeto, entre o objetivo e o subjetivo, faz parte de um coletivo. Simondon dirá que pelas imagens a vida mental contém algo de social, já que existem agrupamentos, estáveis e moventes, de imagens em devir (p. 9). A imagem está entre o concreto e o abstrato, tem um estatuto de semi-organismo, dirá Simondon, e está em uma relação intensa entre passado e futuro, uma imagem povoada que aparece como presságio, como antecipação. É quando a imagem se torna urgente, a partir de uma emoção criadora, que há uma ligação vital e busca-se a solução de uma problemática:

Dans les situations d’urgence et d’inquiétude, ou plus généralement d’émotion, les images prennent tout leur relief vital et amènent la décision; ces images ne sont pas de perceptions, elles ne correspondent pas au concret pur, car, pour choisir, il faut être à une certaine distance du réel, ne pas se trouver engagé; le semi-concret de l’image comporte des aspects d’anticipation (projets, vision de l’avenir), des contenus cognitifs [...], enfin des contenus affectifs et émotifs; l’image est un échantillon de vie (SIMONDON, 2008, p. 10).

Nesse momento, quanto mais próximo à terra, ao relevo vital, à topologia, a imagem tende à alucinação, devido à conjunção entre passado, presente e futuro que torna urgente uma solução. A sensação participará aí de forma fundamental, quebrando as habituais conotações negativas da alucinação, pois reduzem a imagem, igualam-na à alucinação. Tendência à alucinação da imagem é diferente da igualdade entre ambas.

Simondon chamará essa sensação de complexa e antagonista à imagem, no sentido dela tentar destruir o efeito da alucinação e possibilitar a invenção. A sensação exercita a prudência para que a imagem virtual quando entra em estado alucinado não se perca, ela exercerá o papel de moduladora para que se permita ou não a concretização da invenção.

Essa alucinação, própria do aspecto de exterioridade da imagem em relação ao sujeito ou, em outras palavras, da individuação coletiva, do transindividual se manifestando na construção das escolhas no momento da invenção, da criação de blocos espaço-tempo, aparece como fantasmas, como espectros:

Toute image forte est en quelque mesure douée d'un pouvoir fantomatique, car elle peut se surimposer au monde de la représentation objective et de la situation présente, comme le fantôme est dit passer au travers des murailles (SIMONDON, 2008, p. 8) .

É uma imagem que atravessa, que passa. A relação entre imaginação e invenção não é, portanto, simples produção de imagens subjetivas ou de suas reproduções, mas de como elas se concretizam ou não em objetos, do sentido que elas assumem, dos modos de existência que lhes são concebidos

Les objets-images – œuvres d'art, vêtements, machines – entrent en obsolescence et deviennent des souvenirs larvaires, fantômes du passé qui s'amenuisent avec les vestiges des civilisations disparues. L'analyse esthétique et l'analyse technique vont dans le sens de l'invention, car elles opèrent une redécouverte du sens de ces objets-images en les percevant comme organismes, et en suscitant à nouveau leur plénitude imaginaire de réalité inventée et produite (SIMONDON, 2008, p. 14).

Neste ponto é possível retomar a citação de Vanessa Brito, quando descrevia a terra e o povo que falta. Relembrando: ela descrevera a terra uma imensa textura molecular, como interioridade do tempo e o povo que falta como um povo molecular, fosforescente feito de grãos dançantes e de poeira luminosa que já estavam lá, no início da obra de arte; e acrescenta que a dança se confunde com os combates mitológicos entre os elementos da natureza.

Em 2010 é publicado um rico livro, fruto de 30 anos de amizade, entre o antropólogo Bruce Albert e o xamã yanomami Davi Kopenawa. Primeiro trata-se, pelo próprio título, do anúncio da situação impossível que Laymert Garcia dos Santos advertira quando se falava de Lautréamont, que aparece nas palavras de Kopenawa reportadas a Bruce Albert, as quais os brancos se negam ouvir:

Je voudrais que les Blancs cessent de penser que notre forêt est morte et posée là sans raison. Je voudrais leur faire écouter la voix des *xapiri* qui y jouent sans relâche en dansant sur leurs miroirs resplendissants. [...] Je ne possède pas comme eux [les Blancs] de vieux livres où se trouve tracé le dessin des dits de mes ancêtres. Les paroles de *xapiri* sont fixées dans ma pensée, au plus profond de moi. Ce sont les paroles d'*Omama*. Elles sont très anciennes, pourtant, les chamans les renouvellent sans cesse (KOPENAWA & ALBERT, 2010, p. 39).

Quando Bruce Albert, em uma nota, tenta explicar o que são os *xapiri*, que na língua dos brancos nomearíamos-*se* espíritos, ele o fará da seguinte maneira, que não por acaso ressoará com o texto de Vanessa Brito:

Tout existant dispose d'une "image" (*utupë*) du temps des origines; images que les chamans peuvent "appeler", "faire descendre", e "faire danser" à titre d'"esprit auxiliaire" (*xapiri a*). Ces êtres-images ("esprits") primordiaux sont décrits sous forme d'humanoïdes minuscules ornés de parures et de peintures corporelles extrêmement lumineuses et colorées (KOPENAWA & ALBERT, 2010, p. 678).



Figura 68 – *Xapiri* descendo e dançando, por Orlando Nakeuxima Manihi-theri, realizado circa 1976.

Na primeira leitura desse livro realmente ímpar, o que mais chamou a atenção foi a questão da imagem, da sua reincidência e de sua diferença para o que entendemos como imagem.

Devenir Autre é o título da primeira parte do livro, que se inicia com Davi Kopenawa descrevendo como adquiriu seu(s) nome(s). O primeiro nome bíblico que precisou adotar à contragosto, foi dado por missionários brancos. Seu nome final Kopenawa, esse sim um nome Yanomami, foi-lhe atribuído de forma diferente, à maneira de seu povo. Trata-se da primeira vez que ele viu dançar *Arowë*, um grande

guerreiro dos primeiros tempos na cosmologia yanomami. Os *xapiri* deram esse nome Kopenawa, quando ele estava só na floresta, por causa da raiva que estava nele para afrontar os brancos ao ver seu povo sendo desimado pelo contato. A cabeça decaptada de *Aronë* derramou sangue nas folhas secas da floresta, foi quando formigas e vespas adquiriram fortes ferruadas por causa do contato com esse sangue guerreiro:

J'ai vu descendre à moi les esprits des guêpes *kepena*. [...] Les guêpes sont très nombreuses dans la forêt et leurs images le sont tout autant. C'est pourquoi nous les faisons descendre comme esprits *xapiri* afin d'attaquer les être maléfiques ou de flécher les esprits guerriers des chamans lointains. J'ai pris le nom Kopenawa parce qu'il est proche de celui de ces esprits guêpe nourris par le sang du grand guerrier *Aronë* dont j'ai vu les images avec la poudre de *yãkoana* (KOPENAWA & ALBERT, 2010, pp. 46-47).

Ou seja, além da beleza e da diferença de como receber um nome, via sua ligação com a natureza e os espíritos, a imagem está presente enquanto ser na descrição, é imagem-vida. Mais especificamente, não é a representação da vespa, mas imagem-vespa enquanto ontológica e que precisa da tecnologia *yãkoana* para ser acessada, para usar a linguagem atual.

Outra passagem muito interessante:

Les Blancs se disent intelligents. Nous ne le sommes pas moins. Nos pensées se déploient dans toutes les directions et nos paroles sont anciennes et nombreuses. Ce sont celles de nos ancêtres. Pourtant, nous n'avons pas, comme les Blancs, besoin de *peux d'images* pour les empêcher de s'enfuir. Nous n'avons pas à les dessiner, comme ils le font avec les leurs. Elles ne disparaîtront pas pour autant car elles demeurent fixées à l'intérieur de nous. Ainsi notre mémoire est-elle longue et forte (KOPENAWA & ALBERT, 2010, p. 50).

Mais do que a força e a firmeza contidas na fala do xamã, há uma associação da memória à imagem, apontando a diferença de registro dessa memória, enquanto uma

imagem é gravada exteriormente (livro, *peux d'image*³⁷) a outra se grava interiormente, passa pelo corpo, uma espécie de gravação cósmica que servirá para o futuro.

E para finalizar esta série de citações diretas sobre a imagem no povo yanomami, um trecho que Kopenawa justifica o porquê de enviar suas palavras para tão longe (a publicação inicial do livro se deu na França, vale lembrar), uma ação política evidentemente, mesmo sabendo que não é a mesma coisa registrá-las em *peux d'images*. Trata-se de uma diferença de natureza na produção de conhecimento, que no caso dos xamãs, é adquirido por sonho e pela utilização da *yãkoana*:

En y prêtant l'oreille, les Blancs cesseront peut-être de croire que nous sommes stupides. Peut-être comprendront-ils que c'est leur propre esprit qui est embrouillé et assombri car ils n'écoutent dans la ville que les bruits de leurs avions, de leurs voitures, de leurs radio, de leurs télévisions et de leurs machines. Ainsi leur pensée est-elle le plus souvent obstruée et pleine de fumée. Ils dorment sans rêves, comme les haches abandonnées sur le sol d'une maison. Pendant ce temps, dans le silence de la forêt, nous, chamans, nous buvons la poudre des arbres *yãkoana hi* qui est la nourriture des *xapiri*. Ils emportent alors notre image dans le temps du rêve. C'est pourquoi nous sommes capables d'entendre leurs chants et de contempler leurs danses de présentation durant notre sommeil. C'est là notre école pour vraiment connaître les choses (KOPENAWA & ALBERT, 2010, pp. 51-52).

Portanto, não se trata apenas de ver a imagem, mas de ouvi-la também! Há, então, uma cegueira porque acompanhada de uma surdez, que nos impede de ver. Sinestesia negativa via as criações tecnológicas do mundo ocidental moderno, e positiva no caso da tecnologia desenvolvida a partir do recurso obtido na árvore *yãkoana hi*. Ora, os efeitos colaterais do desenvolvimento tecnológico acelerado baseado na economia (pois ele chama precisamente os brancos de o povo da mercadoria, sem ter lido Marx e sem intenção pejorativa, um diagnóstico apenas), produzem uma cegueira pela surdez; a

³⁷Segundo Bruce Albert, os yanomani nomeiam *peux d'images* os documentos escritos dos brancos (jornais, revistas, livros, etc), desenhos feitos sobre uma “pele de papel”. Mais detalhes (KOPENAWA & ALBERT, 2010, p. 678)

imaginação do sonho estaria perdida em meio ao barulho de nossos aparelhos, não se pode nem mais ouvir o silêncio (como queria John Cage). Portanto, o próprio conhecimento é prejudicado, pois os sentidos não são utilizados em uma relação positiva com a tecnologia.

Mas é preciso ir além nesta questão da imagem. A imagem xamânica do mundo yanomami é crucial por sua peculiaridade porque, segundo Bruce Albert, há uma diferença até mesmo em relação a outros povos indígenas, já que é uma imagem que não depende de um suporte, que passa pelo corpo, que não se traduz em esculturas, máscaras ou objetos (SENRA, 2011). É uma imagem paradoxal, pois não concretizada em objetos-imagens, materializadas e, no entanto, são frequentemente “baixadas” pelos xamãs “para curar, para controlar a ecologia, e assim por diante” (SENRA, 2011, p.56). E, realmente, em determinado ponto do livro *La Chute du Ciel*, Kopenawa contará que para curar um doente, o que será “tratado” é a imagem, é preciso fazer os *xapiri* descerem e dançarem para a imagem recuperar-se e resolver a causa maléfica (KOPENAWA & ALBERT, 2010). Eis uma situação impensável no mundo dos brancos, uma imagem que é a própria vida, que está longe de ser simulacro ou representação. A imagem é uma vida que não é individual, mas está inteiramente povoada, cosmológicamente.

Debruçar-se sem a prepotência habitual do mundo dos brancos sobre a dificuldade do entendimento dessa imagem coloca questões instigantes para as artes que lidam com as tecnologias contemporâneas, podendo, inclusive abrir caminhos promissores. Se a técnica é mais primitiva e permite alcançar o *analogon* do mundo mágico, por intermédio do experimento estético ou de uma tecno-estética, parece que foi preciso um desenvolvimento tecnológico aceleradíssimo para se chegar próximo daquilo a que os xamãs yanomani, que vivem o mundo mágico, desenvolveram por outras vias. Não se trata, em absoluto, de desdenhar o desenvolvimento da tecnologia ocidental, mas tampouco de não se fazer o mesmo com o que é diferente a ela. Quando se sugere uma aproximação apenas é devido a impossibilidade de retorno ao mundo mágico enquanto tal após a defasagem vista anteriormente. A opção, a bifurcação entre

religião e técnica para esses povos indígenas não parece suscitar interesse, preferem manter tudo ligado como seus ancestrais propuseram, o que não significa que ficaram estacionados no tempo. A invenção entre eles prevaleceu, sofisticando-se, e a tecnicidade não se transformou em determinante, mas sim em favor à manutenção da fase mágica.

É como no exemplo que dá Simondon, de quando um objeto técnico criado, ao passar de uma cultura à outra, pode transitar pela sacralidade, pela tecnicidade e pela arte, sem atritos:

Les avions-cargos contemporains sont adorés par les indigènes de Fort Moresby (“*cargo-cult*”), qui construisent dans leurs villages des aires d’atterrissage et une tour de contrôle sommaire pour les inviter à se poser parmi eux; or, ce déplacement de catégorie est possible parce que les indigènes attribuent à leurs ancêtres la création de ces avions, et considèrent les Blancs comme simples voleurs et détenteurs, non comme les constructeurs véritables des avions. Le passage de la technicité à la sacralité, sans aucune modification de l’objet, est rendu possible par le rejet dans le passé de l’origine de l’objet, non pas dans un passé historique, mais dans le passé absolu des sources originelles ancestrales et mythiques. La catégorie du sacré est celle du passé absolu et originel, c’est-à-dire impliquant et portant l’existence actuelle du sujet individuel et collectif (SIMONDON, 2008, p. 183, *itálicos no original*).

Entretanto, o que torna os yanomami interessantes, retomando, é que a imagem tão imbricada à vida, ou ela mesma no limite, não precisa ter sido construída efetivamente, nem ter passado por algum suporte, suporte-tela, suporte-fotografia, suporte-papel, suporte-avião, suporte-cinema, ou qualquer outro que não o corpo. Toda uma relação com as imagens virtuais computacionais como a entendemos podem surgir daí, desde sofisticados simuladores de realidade virtual até os mais complexos algoritmos, porém parecem sempre insuficientes. É o que desconcerta desde o início, mas também o que fascina.

Desconcerta e fascina até mesmo pesquisadores experientes que se propuseram a tentar entender as relações possíveis dessa imagem com o mundo ocidental moderno, sem a prepotência antes assinalada, em forma de experimento³⁸. Nas *Conversações em Watorikí*, parte da primeira etapa desse experimento, estavam presentes o sociólogo Laymert Garcia dos Santos, o antropólogo Bruce Albert, o filósofo David Lapoujade, a estudiosa do cinema Stella Senra e Rafael Alves da Silva (SENRA, 2011). Essa primeira etapa consistia de um encontro entre 37 xamãs do território Yanomami, em Roraima, na aldeia Watorikí, onde se deram as *conversações*, longe do barulho dos carros, das televisões, dos aviões, etc. Stella Senra, neste texto, relata as discussões e disponibiliza o diálogo entre os participantes. Não se pretende percorrer toda a discussão aqui, mas apenas pontuar alguns aspectos que parecem mais intrigantes na empreitada desses pesquisadores.

Bruce Albert coloca o principal problema, o da tradução, logo de início. A palavra yanomami *utupë* traduzida para “imagem” apenas parece simplificar muito e levar à ideia da atualização de uma representação, já que no transe xamânico há muitas vezes performances corporais em que aparecem espíritos animais, inclusive com seus movimentos característicos, cantos e onomatopéias. Laymert Garcia dos Santos chama essa passagem da imagem pelo corpo do xamã de *dispositivo audiovisual*, e compara tal operação ao “chuvisco” de um televisor, quando se tenta ajustar a imagem: os xamãs se posicionam de uma determinada maneira, fazem descer as imagens em seu corpo para encontrar uma resolução desses pontos e linhas caóticos (“o chuvisco”), emergindo na tela sucessivas figurações (SENRA, 2011, p. 57). Por outro lado, o termo “imagem” pressupõe, completa Albert, uma cosmologia pré-existente à passagem dessas figurações pelo corpo dos xamãs. Davi Lapoujade evocará Deleuze quanto às multiplicidades em relação à intensidade, para pensar a infinidade de espíritos que se apresentam nessas imagens, “são multiplicidades”, “multiplicidades moleculares”, ao

³⁸Trata-se do experimento “Dispositivos da visão”, elaborado por Laymert Garcia dos Santos, Rafael Alves da Silva e Francisco Caminati, promovido pelo Laboratório de Cultura e Tecnologia em Rede do Instituto Século 21 (i21), em parceria com a Associação Hutukara Yanomami e o Instituto Socioambiental. Mais detalhes ver (SENRA, 2011)

que Bruce Albert complementa: “a descrição dos espíritos, é sempre essa noção de luz, de cor extremamente violenta e, bem... essa multiplicidade de espíritos em todas as direções; eles se desdobram, multiplicam-se...” (p. 71). E são espíritos-imagens que retornam, repetem-se, “mil antas”, por exemplo. E, depois, o antropólogo se indaga: “Se pode ser esse aglomerado de multiplicidades, intensidades, brilho, etc, e se eles associam isso a nossas imagens (?) então, esse efeito de tradução..., o que isso pode desconstruir, produzir como questionamento sobre o que nós chamamos uma imagem? Esse é o ponto” (p. 72).

Mas ainda não é bem o ponto. O que desconcerta e que interessa os pesquisadores nessas conversações é o fato dos xamãs yanomami ao verem as imagens fotográficas, filmes, etc, eles dizem entrar no mesmo registro de *utupë*, no entanto, o que os pesquisadores vêem são as performances e ouvem os relatos dos próprios xamãs em transe, uma relação dissonante entre imagem e linguagem, que Lapoujade dirá ser o que interessava a Deleuze em suas pesquisas sobre a arte. Mais do que isso, é como se estes pesquisadores estivessem diante daquele AMARELO-Mefisto.BMP, imagem com apenas alguns *bits* alterados, apresentado anteriormente no texto sobre a imagem informática, que a olhos nus (mesmo com *zoom* de 800%) continua sendo um amarelo, mas que na verdade, possui a mensagem de Mefistófeles em segredo que só a máquina pode perceber. A tecnologia que possuem é incapaz de fazer saber do que realmente se trata tal imagem em função das cosmologias diferentes. Todavia, eles sentem sua força e, de todo modo, essa dificuldade deve ser assumida e só colocá-la sobre a mesa, como diz Laymert, já traz a riqueza da questão, reconhecendo a não possibilidade de resolução imediata.

Assim, a questão deixa de ser querer entender realmente o que significam essas imagens em sua essência e se resume à pergunta de Bruce Albert: “como construir uma noção de imagem que englobaria a deles e a nossa? Pois eles nos indicam que as duas têm alguma relação, não sou eu quem diz, são eles” (SENRA, 2011, p. 72). Esse *quem* de que fala Bruce Albert não deve passar despercebido. O antropólogo certamente se refere aos xamãs yanomami, mas pelo que se percebe são os próprios *xapiri* pela

boca deles. Ora, nesse momento da conversa, aparece algo inusitado, pois os próprios pesquisadores entram em relação com os *xapiri*, mesmo que indiretamente, sem a *yãkoana*, mas por intermédio do arsenal expressivo de que conhecem, a filosofia, as artes, a etnografia, etc., afinal, esta é a única forma, a via da tecnicidade. Parecem que estão a dialogar com os xamãs, mas na realidade precisam se confrontar com os próprios espíritos deles para alcançar alguma positividade na relação. É a potência do mito em ação, o mito enquanto máquina como falava o dramaturgo Heiner Müller, outro especialista em situações impossíveis e absurdas: “Le mythe est un agrégat, une machine sur laquelle on peut toujours brancher d’autres machines différentes. Il transmet l’énergie, jusqu’au moment où l’augmentation de la vitesse fait voler en éclats le cadre culturel” (MÜLLER, 2011, p. 123). Mas a conexão entre as diferentes máquinas passa por colocar a questão de forma precisa para um determinado problema. É porque primeiro, no construir esse conceito comum de imagem, que englobe as duas, coloca-se uma falsa questão, a da síntese, a de uma possível conexão pelo que há de comum. Todavia, logo em seguida, percebe-se que não, não se trata de síntese, pelo menos não por identificação, “mas é algo que permite pensar que ambos são pensáveis em um registro comum, como eles nos propõem”, diz Albert, uma frase ambígua aparentemente (p. 73), mas que significa achar o comum para disparar em direções diferentes. Laymert complementar: “seria possível que fosse uma dimensão que nós perdemos e da qual... , eles sabem muito mais do que nós, e veem a relação, enquanto nós não...” (p. 73), ao que Bruce Albert responde: “Não sei. Em todo caso, o interesse na relação com eles é essa experimentação”, e depois complementa percebendo que trata-se de um jogo tal experimento e, de certa, forma, as regras já haviam sido ditadas pelos xamãs, ou pelos *xapiri* que os ensinaram antes mesmo do encontro em *Watoriké*:

Os Yanomami nos propõem um jogo. Se quisermos jogar com eles e ganhar algo, fazer uma experimentação, o que eles nos dizem é: “o que vocês chamam de ‘imagem’, nós chamamos de *utupë*, e depois colocamos tudo isso dentro...”: o campo semântico de *utupë* é algo que mistura “lebres, sapos, maçãs e coelhos, ao menos para nós”. Eles nos dizem que essa duas coisas têm relação, logo parecem pensáveis em um mesmo

registro. Eles nos propõem uma experimentação na qual nós buscaríamos rever nossa categoria de imagem para fazer o mesmo que eles: englobar lebres, os sapos, os pumas, etc., e a nossa imagem. [...] o interesse é jogar os mal-entendidos (SENRA, 2011, p. 73).

É um jogo no fundo político que os xamãs souberam bem como colocar os pontos-chave para eles. Em que essa experimentação entre cosmologias diferentes contribuirá para a causa Yanomami? Qual a relação com nosso território e com a terra floresta? E se não houvesse a amizade e a simpatia de longa data com os pesquisadores, em relação de respeito mútuo, seria este jogo proposto em tal profundidade?

As conversações em *Watoriki*, curiosamente, terminarão por associar a imagem à topologia, a partir de uma discussão sobre as múltiplas perspectivas nos desenhos yanomami. David Lapoujade:

Pois essa coexistência de perspectivas como que “ajusta” – já que os faz coexistirem –, “arranja” os planos uns nos outros: o plano perceptivo com o plano cosmológico e com o plano intensivo e com o plano... não representativo, mas figurativo, ou seja, da visão mais precisamente, nos estados xamânicos. Se há algo que a arte ocidental jamais soube fazer, apesar de toda sua audácia, é esse tipo de coisa. [...] Interessa, antes de tudo, esse encaixe no limite da topologia (pois são espaços incompatíveis) que é, me parece, o mais espantoso, o mais inovador e aquele que está mais em ruptura com a arte ocidental, comparado ao que dizíamos sobre o atual e o virtual, etc. – que são conceitos genéticos ou geradores de toda realidade, e não distinguem a originalidade, a potência inovadora da “imagem” dos Yanomami (SENRA, 2011, p. 76, *itálicos nossos*).

Bruce Albert concordará que tudo, toda cosmologia e toda a territorialidade Yanomami encaixa-se em múltiplos pontos de vistas em seus desenhos, uma grande multiplicidade de perspectivas são expressas, incluindo o tempo, portanto, as figuras são vistas sob todos os ângulos, em vários tempos diversos, presente passado futuro, “tudo está imbricado, encaixado em uma multiplicidade de perspectivas espaciais e

temporais” (SENRA, 2011, p. 77). Em outras palavras, blocos de espaço-tempo, mas dentro da fase mágica. E Lapoujade emenda: “isso é realmente a topologia. Então, significa que nunca há uma imagem... Há sempre várias imagens. Nunca uma imagem... Deveria chamar multi-imagem...” (p. 77).

Desse ponto em diante, restava avançar no experimento criando os dispositivos tecno-estéticos a que se propuseram. Descartou-se desde o início a possibilidade de reprodução das imagens yanomami tal qual e projetou-se uma maneira de tentar atingir a fase mágica por intermédio desse (des)encontro. As conversações em Watorikî fazem parte do processo de invenção, não são necessariamente a concretização em um objeto-imagem, um filme, por exemplo. Se assim fosse, estar-se-ia ainda mantendo a tecnicidade como determinante, correndo o risco de o experimento transformar-se em um espetáculo técnico pueril, para lembrar Simondon. Nas conversações as modulações já estavam trabalhando, a sensação em sua complexidade já estava operando na captação das tendências que se apresentavam no encontro entre cosmologias distintas, algo já estava em formação. Ora, o que são essas conversações em Watorikî senão colocar-se na situação impossível e absurda de Lautréamont, algo mais do que nunca fundamental às artes que se utilizam dos dispositivos técnicos atuais? Pôr-se na situação impossível é, para lembrar Deleuze, inserir-se no limite do sentir e do pensar, propor-se a urgência de pensar o que não pode ser pensado e sentir o que não pode ser sentido. E a situação impossível, quando atingida, é sempre um ponto de vista político que está em vias de nascer, que não é individual, como já se disse, mas é uma operação transindividual movida pelos afectos e perceptos. Se os Yanomami propuseram um jogo em que a técnica estaria envolvida é porque sabiam que o caráter ontológico estava em jogo de alguma forma. Trata-se sempre de deixar que o gato volte e se manifeste, no cruzamento potencial entre pensamento técnico e o pensamento ontológico, reticulando a relação sensação-informação de maneira a escapar de tendências pré-programadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Da Alma*. Translated by Carlos Humberto Gomes. Lisboa: Edições 70, 2001.
- . *Aristóteles*, Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2004.
- . *Arte Poética*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2006.
- BADT, Kurt. *The Art of Cézanne*. New York: Hacker Art Books, 1985.
- BALZAC, Honoré. *La Comédie Humaine*. Vol. X. Paris: Gallimard, 1979.
- BENTLEY, Peter J. "The Meaning of Code." In *Code - the Language of Our Time*, edited by ARS ELECTRONICA 2003. Linz: The Ars Electronica Center Linz, 2003.
- BERGSON, Henri. *Oeuvres*. 5 ed. Paris: PUF, 1991.
- . *Matéria E Memória: Ensaio Sobre a Relação Do Corpo Com O Espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERNARD, Émile. "Paul Cézanne." In *Conversations Avec Cézanne*. Paris: Editions Macula, 1978.
- BOTELHO, João. "Se Isto Não É O Cinema, Que Raio Então É O Cinema? Perguntou Jean-Marie Straub." edited by Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema. Lisboa, 1998.
- BRION-GUERRY, Liliane. *Cézanne Et L'expression De L'espace*. Paris 1950.
- BRITO, Vanessa. "L'île Déserte Et Le Peuple Qui Manque." In *Deleuze Et Les Images*, edited by Cahiers du Cinéma et Institut National de l'Audiovisuel. Paris, 2008.
- BROECKMANN, Andreas. "Sao Paulo Travelogue." <http://www.krcf.org/krcfhome/>.
- CÉZANNE, Paul. *Correspondance*. Paris: Éditions Grasset et Fasquelle, 1978.
- CHAUÍ, Marilena. *Introdução À História Da Filosofia: Dos Pré-Socráticos a Aristóteles*. 2 ed. Vol. 1. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- CHIPP, Herschel Browning. *Teorias Da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COMBES, Muriel. *Simondon: Individu Et Collectivité*. Paris: PUF, 1999.
- COSTA, Pedro. "Où Gît Votre Sourire Enfoui?" In *Le geste cinématographique: avec Danièle Huillet et Jean-Marie Straub - Volume 5*. France: Editions Montparnasse, 2001.

- . "6 Bagatelles." In *Le geste cinématographique: avec Danièle Huillet et Jean-Marie Straub - Volume 5*. France: Editions Montparnasse, 2001.
- COUTAGNE, Denis, and Bruno ELY. *Sainte-Victoire Cézanne 1990*. Aix-en-Provence: Musée Granet, 1990.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. London: MIT Press, 1990.
- . *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*. London: MIT Press, 1999.
- DAGEN, Philippe Dagen. *Cézanne*. Paris: Flammarion, 1995.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade Do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELANDA, Manuel. "The Machinic Phylum." In *Technomorphica*, edited by V_2 Organization. Rotterdam, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Différence Et Répétition*. Paris: PUF, 1968.
- . *Logique De La Sensation*. 2 vols. Paris: Editions de la Différence, 1981.
- . *Cinéma 2: L'image-Temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- . *Foucault*. Translated by Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- . *A Dobra: Leibniz E O Barroco*. Translated by Luiz B. L. Orlandi. 2 ed. Campinas: Papyrus, 1991.
- . *Conversações*. Translated by Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- . *Bergsonismo*. Translated by Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.
- . *Proust E Os Signos*. Translated by Antonio Piquet e Roberto Machado. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- . *Deux Régimes De Fous: Textes Et Entretiens 1975-1995*. David Lapoujade ed. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- . *Desert Islands and Other Texts*. Translated by Michael Taormina. Los Angeles: Semiotext(e), 2004.
- DELEUZE, Gilles, and Félix GUATTARI. *L'anti-Oedipe: Capitalisme Et Schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
- . *Mille Plateaux: Capitalisme Et Schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

- . *O Que É a Filosofia?* Translated by Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 1 ed. Vol. 0. São Paulo, SP: Editora 34, 1992.
- DOMINGUES, Daiana. "I'mito: Zapping Mobile Zone." http://artecno.ucs.br/proj_artisticos/instalacoes/inst_imito.htm.
- DOMINGUES, Daiana, and Eliseo REATEGUI. "I'mito: Zapping Zone." In *Catálogo Direções No Novo Espaço - Histórias Da Arte E Do Espaço - 5ª Bienal Do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005.
- DORAN, P.M. *Conversations Avec Cézanne*. Paris: Editions Macula, 1978.
- DUMONT, Jean-Paul. *Les Écoles Présocratiques*. Paris: Gallimard, 1991.
- FAMILI, MOJDEH. "La Terre Des Origines." In *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet: Conversations En Archipel*, edited by Anne-Marie Faux (dir.). Paris: Mazzota / Cinémathèque Française, 1999.
- FAROCKI, Harun. "Como Se Pode Ver." 1986.
- . "Imagens Do Mundo E Inscrição Da Guerra." 1988.
- . "Reconhecer E Perseguir." 2003.
- FAUCONNIER, Bernard. *Cézanne*. Translated by Renée Eve Levié. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- FAURE, Elie. *A Arte Moderna*. Translated by Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FITOUSSI, Jean-Charles. "Sicilia! Si Gira." In *Le geste cinématographique: avec Danièle Huillet et Jean-Marie Straub - Volume 5*. France: Editions Montparnasse, 2001.
- FOUCAULT, Michael. *Vigiar E Punir: Nascimento Da Prisão*. Translated by Raquel Ramalhe. 25 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FRY, Roger Eliot. *Cézanne: A Study of His Development*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- GARGETT, Adrian. "Representation // Recognitions // Questions: The Art of Sam Taylor-Wood." *Get Underground* (2004).
- GASQUET, Joachim. *Cézanne*. Paris: Les Éditions Bernheim-Jeune, 1926.
- GOWING, Lawrence. *Cézanne: La Logique Des Sensations Organisées*. Paris: Éditions Macula, 1992.
- GRAND, Gilles. "Modele, Non... Moduler." *Cahiers du Cinéma*, no. Octobre (2006): 88-89.

- GUATTARI, Félix. *As Três Ecologias*. Translated by Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990.
- . *Caosmose: Um Novo Paradigma Estético*. Translated by Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 1 ed. Vol. 0. São Paulo, SP: Editora 34, 1992.
- HARAWAY, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books, 1991.
- HOTTOIS, Gilbert. *Simondon Et La Philosophie De La "Culture Technique"*. Bruxelles: De Boeck-Wesmael, 1993.
- HUILLET, Danièle, and Jean-Marie STRAUB. *Chronique D'anna Magdalena Bach*. Toulouse: Éditions Ombres, 1996.
- JEAN, Raymond. "L'<<Object>> Sainte-Victoire." In *Sainte-Victoire-Cézanne-1990*, edited by Musée Granet. Aix-en-Provence, 1990.
- JOHNSON, Steven. *Cultura Da Interface: Como O Computador Transforma Nossa Maneira De Criar E Comunicar*. Translated by Maria Luísa X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual Na Arte E Na Pintura Em Particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KAWAGUCHI, Yoichiro. "A Morphological Study of Nature." *Computer Graphics* 16, no. 3 (1982).
- . "Organic Surface Generation with the Morphogenesis Model." In *Ars Electronica* 86, 197-203. Austria, 1986.
- . "Eggy." www.aec.at/en/index.asp.
- . "The Fantastic Self-Organization in Cyberspace." *Computer Graphics*, no. February (1997).
- . "Growth Model: Voyage through a Planetary Universe." www.terra.com.br/bienaldomercosul/ciberporto/obras/yoichiro.htm.
- KECHICKIAN, Anita. "Sauver L'objet Technique: Entretien Avec Gilbert Simondon." *Esprit*, no. 4 (1983): 147-52.
- KLEE, Paul. *Théorie De L'art Moderne*. Paris: Denoël, 1985.
- KNOWBOTIC RESEARCH. "The Urban as Field of Action." In *Technomorphica*, edited by Joke BROUWER. Rotterdam: V2_Organisatie, 1997.
- . "Io_Dencies - Questioning Urbanity." In *The Art of the Accident*, edited by Andreas Broeckmann, Brouwer, Joke (eds.). Rotterdam: NAI

- Publishers/V2_Organisatie, 1998.
- KOPENAWA, Davi, and Bruce ALBERT. *La Chute Du Ciel: Paroles D'un Chaman Yanomami*. Paris: Plon, 2010.
- KURZWEIL, Ray. "Ser Humano Versão 2.0." *Folha de São Paulo*, 23/03/2003 2003.
- LAFOSSE, Philippe. *L'étrange Cas De Madame Huillet Et Monsieur Straub: Comédie Policière Avec Danièle Huillet, Jean-Marie Straub Et Le Public*. Paris: Ombres / A Propos, 2007.
- . "Dites-Moi Quelque Chose." In *Le geste cinématographique: avec Danièle Huillet et Jean-Marie Straub - Volume 5*. France: Editions Montparnasse, 2010.
- LAWRENCE, David Herbert. "Introduction to His Paintings." In *Selected Essays*, edited by Penguin Books. Victoria - Australia, 1950.
- LORAN, Erle. *Cézanne's Composition: Analysis of His Horm with Diagrams and Photographs of His Motifs*. Los Angeles: University of California Press, 1963.
- MALDINEY, Henri. *Regard Parole Espace* Lausanne: Editions l'Age d'Homme, 1973.
- MANOVICH, Lev. "The Labor of Perception: Eletronic Art in Post-Industrial Society." Paper presented at the ISEA (International Symposium on Electronic Art), Helsinki, 1994.
- MARTINS, Hermínio. "O Princípio Da Plenitude Artística, a Ciberciência E a Condição Pós-Histórica Da Arte." *A experiência do lugar* (1998).
- MASSUMI, Brian. *Parables for the Virtual: Movements, Affect, Sensation*. USA: Duke University Press, 2002.
- . "Brian Massumi: Entrevistado Por Maria Teresa Cruz." *Interact* #8 (2003).
- . "The Archive of Experience." In *Information Is Alive*, edited by Joke et alli BROWER. Rotterdam: V2_Publishing/NAI, 2003.
- McLUHAN, Marshal. *Os Meios De Comunicação Como Extensões Do Homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sens Et Non-Sens*. Paris: Les Éditions NAGEL, 1966.
- . *Fenomenologia Da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- . *O Olho E O Espírito: Seguido De a Linguagem Indiretas E as Vozes Do Silêncio E a Dúvida De Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MIELI, Silvio R. "Disparação: A Informação Na Fronteira Entre Arte E Tecnologia." UNICAMP, 1992.

MÜLLER, Heiner. *Anatomie Titus Fall of Rome: Un Commentaire De Shakespeare Suivi De Shakespeare Une Différence*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011.

NICCOL, Andrew. "Gattaca: A Experiência Genética." EUA, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratrusta*. Translated by Alex Martins. São Paulo: Martin Claret, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Filosofia Na Idade Trágica Dos Gregos*. Lisboa: Edições 70, 1987.

———. *O Nascimento Da Tragédia*. Translated by J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

———. *Humano, Demasiado Humano: Um Livro Para Espíritos Livres*. Translated by Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

———. "Os Filósofos Trágicos." In *Pré-Socráticos*. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

PLATÃO. *A República*. Translated by Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000.

———. *Teeteto - Crátilo*. Translated by Carlos Alberto Nunes. 3 ed. Belém: EDUFPA, 2001.

———. *O Banquete: Apologia De Sócrates*. Translated by Carlos Alberto Nunes. 2 ed. Belém: EDUFPA, 2001.

PLEYNET, Marcelin. *Cézanne*. Paris: Gallimard, 2010.

PRÉ-SOCRÁTICOS. *Pré-Socráticos, Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

PROUST, Marcel. *No Caminho De Swann*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

RAYMOND, Jean-Louis. *Rencontres Avec Jean-Marie Straub Et Danièle Huillet*. Paris: Beaux-arts de Paris / École Supérieure des Beaux-arts du Mans, 2008.

REFF, Theodore. "Painting and Theory in the Final Decade." In *Cézanne: The Late Work*, edited by The Museum of Modern Art. New York, 1977.

———. "Cézanne Et La Perspective: Quelques Remarques À La Lumière Des Documents Nouveaux." *Revue d'Art*, no. 86 (1989).

REWALD, John. *Cézanne*. Paris: Flammarion, 1986.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas Sobre Cezanne*. Buenos Aires: Editorial y Libreria Goncourt, 1978.

RIVIÈRE, R.P., and J. F. SCHNERB. "L'atelier De Cézanne." In *Conversations Avec Cézanne*, edited by P.M. DORAN, 85-91. Paris: Macula, 1978.

- ROCHA, Glauber. *Revolução Do Cinema Novo / Glauber Rocha*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- RUBIN, William. *Cézanne: The Late Work*. New York: The Museum of Modern Art, 1977.
- RUSH, Michael. *New Media in Late 20th-Century Art*. London: Thames & Hudson, 1999.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. "Às Voltas Com Lauréamont." UNICAMP, 1992.
- . "O Homem E a Máquina." *Imagens 3* (1994).
- . "São Paulo Não É Mais Uma Cidade." In *Cidade E Cultura*, edited by Vera M. PALLAMIN. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- . *Politizar as Novas Tecnologias: O Impacto Sócio-Técnico Da Informação Digital E Genética*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze: L'empirisme Transcendantal*. Paris: PUF, 2009.
- SCHAPIRO, Meyer. *Paul Cézanne*. New York: Harry N. Abrams, 1952.
- SENRA, Stella. "Conversações Em Watoriki: Das Passagens De Imagens Às Imagens De Passagem: Captando O Audiovisual Do Xamanismo." *Cadernos de Subjetividade* 13, no. outubro 2011 (2011): 55-77.
- . "Sicília." São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil CCBB/SP, 2012.
- SHANNON, Claude E. e WEAVER, Warren. *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1949.
- SILVA, Mateus Araújo. "Glauber Rocha E Os Straub: Diálogo De Exilados " In *Straub-Huillet*, edited by Ernesto & TADDEI GOUGAIN, Fernanda [et al.]. São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2012.
- SIMONDON, Gilbert. *L'individu Et Sa Genèse Physico-Biologique: L'individuation À La Lumière Des Notions De Forme Et D'information*. Paris: Press Universitaires de France, 1964.
- . "Initiation À La Psychologie Moderne." *Bulletin de Psychologie* (1966): 288-98.
- . *Du Mode D'existence Des Objets Techniques*. Paris: Aubier - Montaigne, 1969.
- . *L'individuation Psychique Et Collective: À La Lumière Des Notion De Forme, Information, Potentiel Et Métastabilité*. Paris: Aubier, 1989.
- . "Les Limites Du Progrès Humain." *Cahiers Philosophiques* Centre National de Documentation Pédagogique, no. 42 (1990): 7-14.
- . "Sobre a Tecno-Estética: Carta a Jacques Derrida." In *Tecnociência E Cultura*,

- edited by H. R. ARAÚJO. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.
- . *L'individuation À La Lumière Des Notions De Forme Et D'information*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon 2005.
- . *Cours Sur La Perception (1964-1965)*. Chatou - France: Les Éditions de La Transparence, 2006.
- . *Imagination Et Invention (1965-1966)*. Chatou: Les Éditions de La Transparence, 2008.
- SOKUROV, ALEXANDRE. "Elégie De La Traversée." France: Berege, 2001.
- SPINELLI, Marcelo. "Sam Taylor-Wood in Conversation with Marcelo Spinelli for the British Art Show Iv." <http://homestudio.thing.net/revue/content/taylorwood3.htm>.
- STENGERS, Isabelle. "Pour Une Mise a L'aventure De La Transduction." In *Simondon*, 137-59. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2002.
- . "Résister À Simondon?" *Multitudes* 18 (2004): 55-62.
- SYLVESTER, David. *Entrevistas Com Francis Bacon: A Brutalidade Dos Fatos*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1995.
- TAYLOR-WOOD, Sam. "Sam Taylor-Wood: Notes for Students, Relating to the Haywardgallery's Exhibition Sam Taylor-Wood." <http://www.haywardeducation.org.uk/assets/teachpacks/HG-taylorwoodpdf.pdf>.
- TEOFRASTO. "Da Sensação." In *Pré-Socráticos*. São Paulo: Nova Cultural, 2005.
- VENTURI, Lionello. *Cézanne: Son Art - Son Oeuvre*. II vols. Vol. I. San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts, 1989.
- VERDI, Richard. *Cézanne*. London: Thames and Hudson, 1992.
- VIRILIO, Paul. *A Bomba Informática*. Translated by Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
- VITALI, Laura. "Straub-Huillet Et Pavese "Ces Rencontres Avec Eux"." In *Le geste cinématographique: avec Danièle Huillet et Jean-Marie Straub - Volume 5*. France: Editions Montparnasse, 2005.
- VITTORINI, Elio. *Conversa Na Sicília*. Translated by Valêncio Xavier Maria Helena Arrigucci. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- VOLLARD, Ambroise. *Paul Cézanne*. Paris: Vollard, 1914.
- WIENER, Norbert. *Cibernética E Sociedade: O Uso Humano De Seres Humanos*. Translated by José Paulo Paes. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1968.

- . *Cibernética. Ou Controle E Comunicação No Animal E Na Máquina*. Translated by Gita K Ghinzberg. São Paulo: Editora Polígono, 1970.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais Da História Da Arte: O Problema Da Evolução Dos Estilos Na Arte Mais Recente*. Translated by João Azenha Júnior. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- . *Renascença E Barroco: Estudo Sobre a Essência Do Estilo Barroco E Sua Origem Na Itália*. Translated by Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ZAHM, Olivier. "Félix Guattari Et L'art Contemporain." *Chimères*, no. 23 (1992).
- ZERVOS, Christian. "Conversation Avec Picasso." *Cahiers d'Art* X (1935): 173-78.
- ZOLA, Émile. *L'oeuvre*. Paris: POCKET, 1998.



UNIVERSITÉ DE PARIS 1 – PANTHÉON SORBONNE

ECOLE DOCTORALE DE PHILOSOPHIE DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS 1
EN COTUTELLE AVEC

L'UNIVERSITÉ DE CAMPINAS (UNICAMP), BRÉSIL

THESE DE DOCTORAT EN PHILOSOPHIE

De la sensation absente à la sensation comme puissance

Thème et variations sur le rapport art-technologie

Emerson FREIRE

Sous la codirection de

Laymert Garcia dos SANTOS (UNICAMP)

Danièle COHN (Paris 1)

PARIS

2012

Doctorant rattaché au
Centre d'Esthétique de Philosophie de l'Art (CEPA)
Laboratoire de Philosophie Contemporaines (PHICO – EA 3562)

JURY

Laymert Garcia dos SANTOS	– Université de Campinas (UNICAMP)
Danièle COHN	– Université de Paris 1 – Panthéon Sorbonne
David LAPOUJADE	– Université de Paris 1 – Panthéon Sorbonne
Peter Pál PELBART	– Université Catholique Pontificale (PUC/SP)
Pedro Peixoto FERREIRA	– Université de Campinas (UNICAMP)

Date de la soutenance : le 20 Octobre 2012

PRESENTATION ET REMERCIEMENTS

Cette thèse a été réalisée en cotutelle entre l'Université de Paris 1 – Panthéon Sorbonne et l'Université de Campinas (UNICAMP), Brésil. Supportée financièrement par le gouvernement brésilien par l'intermédiaire de la Coordination de Perfectionnement des Personnes du Niveau Supérieur (CAPES), le programme intitulé « bourse à l'étranger » nous a offert la possibilité de passer 12 mois à Paris pour réaliser des recherches empiriques et théoriques. Aussi financée pour le gouvernement de l'Etat de Sao Paulo, à travers le Centre d'Etat pour l'Éducation Technologique Paula Souza (CEETPS), pendant l'été des recherches à Paris, en 2010.

Nous présentons, ici, à l'adresse des lecteurs francophones, deux versions de la thèse: une version résumée en français et l'autre la version originale en portugais comme elle a été déposée à l'université brésilienne. La version française a pour objectif de présenter les principaux raisonnements qui ont été développés pendant notre recherche. La version française contient les mentions de toutes les illustrations présentes dans la version originale en portugais. Afin d'éviter toute confusion avec la numérotation des pages, nous avons utilisés des chiffres romains pour la version française alors que la version en portugais a été présentée sous les chiffres arabes cardinaux. Le sommaire qui fait suite à cette présentation cite la page, en chiffres cardinaux, où l'item se trouve être présenté dans la version en portugais, suivi, par des nombres romains, de sa localisation dans la version en français. Les références bibliographiques sont tout indiquées à la fin de la version en portugais.

Ce travail est très redevable à tous ceux qui m'ont aidé pendant ces années de thèse. Dans la version en portugais on détaille plus les remerciements.

Mais, tout d'abord, je tiens à remercier tout ma gratitude à mes deux directeurs de thèse : Mme Danièle Cohn, pour m'accepter la codirection, pour la disponibilité et la sympathie avec lesquelles m'a très gentiment accueilli à l'Université de Paris 1 ; et à M. Laymert Garcia dos Santos, mon directeur de thèse brésilien à l'Université de Campinas (UNICAMP), pour ses commentaires précieux et conseils précis, pour sa générosité et pour m'avoir fait confiance pendant la thèse.

Mes remerciements vont aussi à M. Lapoujade, pour avoir facilité la possibilité de mon stage auprès de la CAPES e du CEETPS, et pour toute sa gentillesse avant, pendant et après mon séjour à Paris.

Je remercie également M. Régis Michel, pour avoir initié mon séjour de recherche à Paris près du CEETPS, pour permettre un accès privilégié au Musée du Louvre et pour les discussions stimulantes autour de l'art.

FREIRE, Emerson. De la sensation absente à la sensation comme puissance : thème et variations sur le rapport art-technologie. Thèse de Doctorat en Philosophie, 2012.

RESUMÉ

Cette thèse part du présupposé que le rapport art-technologie est porteur de potentialités qu'il vaut la peine d'explorer. Présenter ce rapport sous forme de dichotomie, à propos, principalement, des formes d'expressions contemporaines, basées sur l'information numérique, semble toutefois peu prometteur, bien qu'il s'agisse d'une pratique commune. Valoriser une œuvre d'art selon l'usage qu'elle fait de dispositifs techniques dans sa composition, selon le matériel ou le logiciel utilisé, ne fait qu'appauvrir la discussion. Un autre présupposé fondamental est que la sensation comme champ problématique est capitale pour que se produise une rencontre positive entre art et technologie. On considère pourtant, d'habitude, que la traduction des sens en dispositifs numériques, créant des environnements interactifs ou immersifs centrés sur la seule qualité représentative de l'appareillage, suffisent pour prendre en compte la complexité de la sensation. Une conséquence en est la réduction du concept d'information, dans les technologies actuelles, à un simple échange de signaux, ainsi que le préconisait déjà la cybernétique à ses débuts. On ne développe ainsi que la partie empirique de la sensation, laissant de côté une autre partie importante, celle que le philosophe français Gilles Deleuze a appelé *sentendum*, soit ce qui permet de créer de nouveaux affects et percepts, des devenirs autres. Nous croyons que c'est dans l'articulation entre sensation et information que se trouve le potentiel permettant des pratiques qui soient à la hauteur des défis posés par le développement de la technoscience contemporaine, pratiques qui non seulement comprennent, mais dépassent le monde de l'art.

Mots-clés : Art, technologie, sensation, information, perception, individuation.

Titre en anglais: **From the absent sensation to the sensation as potency: theme and variations on art-technology.**

ABSTRACT

One of the basic assumptions of this thesis is to consider that actually there are potentialities to be explored in the relation between art and technology. However, presenting this relationship in the form of dichotomy mainly in contemporary expressions based on digital information, seems unpromising, although it is common practice. Valuing an artistic work at greater or lesser use of technical devices in its composition, by which software or hardware were used, only impoverishes the discussion. Another key assumption is that the sensation as a problematic field is central to promote a positive encounter between art-technology to be possible to occur. However, it is usual to considering that the translation of our senses in digital devices, creating immersive or interactive environments centered only on the representative quality of the devices are sufficient to encompass the complexity of the sensation. One consequence is the reduction of the concept of information of current technologies to mere exchange of signals, as it has already been advocated early by cybernetics theory. Thus, it is only developed the empirical part of the sensation, leaving out other important part, which is the one that the French philosopher Gilles Deleuze called *sentiendum*, that is, what allows us to create new affections and perceptions, other becomings. It is the link between sensation and information that it is believed to be the potential for practices wishing to adjust to the challenges placed by the development of contemporary technoscience; practices that not only include but go beyond the world of the art.

Keywords: art, technology, sensation, information, perception, individuation.

SOMMAIRE

(Traduit de la version en portugais)

23 Prélude aux (non)rencontres	xiii
27 Brontosaurus	xv
39 l'Mito – Zapping Zone	xix
43 Intermezzo: entre “Mitos” et Brontosaurus	xxiii
 57 SENSATION	 xxix
59 La sensation comme problème	xxxix
73 Un tableau noir plein d'équations	xxxix
77 La sensation comme problème par-delà la phénoménologie	xxxiii
83 Sensations confuses, angoisse et individuation	xxxix
99 L'angoisse comme traversée	xlix
131 Sainte-Victoire, ou comment fonctionne un motif	lvii
149 Ce que peut une modulation: comment visiter le Louvre avec Cézanne	lxiii
 175 INFORMATION	 lxxiii
177 L'information comme résolution de problèmes	lxxv
201 Une petite généalogie de la relation information-sensation-perception	lxxxi
207 Pour sauver l'information	lxxxv
219 Sur l'image informatique à partir de Harun Farocki.	xc
 237 INFORMATION ET SENSATION	 cv
239 Kawaguchi – Plongées numériques	cvii
245 Récursivité : codage-emakimono-renga	cix
253 Da Capo! Un code paradoxal	cxiii
 263 IO_DENCIES et TENDANCES	 cxxi
271 IO_DENCIES	cxxv
279 TENDANCES...	cxxix
295 TENDANCES et IO_DENCIES	cxix
 309 Coda : situation impossible et le chat qui revient	 cxlvii

PRELUDE AUX (NON)RENCONTRES.

Lors de mon premier contact avec *Brontosaurus* (1995), de l'artiste britannique Sam Taylor-Wood, je me suis senti, pour être franc, brutalisé. Je suis retourné au moins deux fois à l'Institut Tomie Ohtake pour revoir l'œuvre. La sensation s'est intensifiée, au point qu'aujourd'hui, lorsque j'écoute l'Adagio pour cordes de Samuel Barber, la vidéo me vient immédiatement à l'esprit. C'est ainsi que j'ai compris pourquoi Deleuze souligne qu'il y a toujours la violence d'un signe dans ce qui nous fait penser.

Première gêne : pourquoi un homme nu dansant sur une musique techno dans le coin d'une chambre, au ralenti, alors qu'on entendait l'Adagio pour cordes de Samuel Barber, m'énervait jusqu'à la nausée et en même temps me procurait du plaisir dans les moments où je voyais de la grâce et de l'harmonie dans ses mouvements ?¹

J'ai commencé à remarquer que, par des voies complètement impensables pour moi jusque-là, cette vidéo condensait mes préoccupations par rapport à l'art et à la technologie. Quelque chose se passait là, et ce n'était pas simplement une communication de l'œuvre à moi, mais une relation, quelque chose qui venait de ce travail et qui, d'une certaine manière, se liait à moi, une rencontre inattendue.

J'en suis venu à me demander comme cela se produisait...

Deuxième (non)rencontre.

Un an plus tard, en 2004, au vernissage de l'exposition *Émotion artificielle 2.0 : divergences technologiques*, tenue à l'Institut ItaúCultural, j'ai pu observer l'artiste Daiana Domingues présenter sa cyberinstallation intitulée *I'Mito : zapping zone*, développée en partenariat avec le groupe Artecno UCS. La violence, à nouveau, s'est emparée de moi,

¹ Figure 1 - *Brontosaurus*. Disponible à la page 24 de la version en portugais.

mais elle avait changé de signe, de positive elle était devenue négative. C'est ainsi que j'ai compris pourquoi Simondon soulignait que la relation à la technologie ne devrait pas passer par le spectacle, impératif pour un couplage homme-machine positif.

Deuxième malaise : pourquoi la même agitation que celle de *Brontosaurus* ne s'est pas faite sentir avec *I'Mito Zapping Zone*, alors que les technologies utilisées étaient aussi diversifiées et auraient permis des connexions intéressantes, de sorte que le mythe surgisse de façon minimale ? Ce qui a le plus attiré mon attention a été l'insistance de l'artiste à montrer un moniteur qui affichait des codes de programmation basés sur des algorithmes génétiques en exécution, et répéter qu'ils étaient responsables de la connexion des images, qu'elle appelait hybride, car elle était composée à partir de deux autres. De par ma formation en informatique et mon expérience professionnelle de programmeur, je savais qu'il était parfaitement indifférent que la jonction de ces images soit ou non faite par des algorithmes génétiques. Il y avait là une disproportion entre la technologie choisie et sa fonction présente, une dépréciation du potentiel de ce type d'algorithmes à des fins simplement métaphoriques ou symboliques.

J'ai commencé à remarquer que, par des voies pour moi complètement impensables jusque-là, cette cyberinstallation cristallisait, elle aussi, mes préoccupations par rapport à l'art et à la technologie. Quelque chose s'y passait qui n'encourageait pas à une relation effective, quelque chose venant de ce travail énervait, produisait une rencontre inattendue, au sens négatif.

J'en suis venu, à nouveau, à me demander comment cela se produisait.

BRONTOSAURUS

Photographie, film et installations vidéo sont les moyens habituellement utilisés par Sam Taylor-Wood pour réaliser son œuvre, dont la force productive consiste à composer des mosaïques de sensation, son univers problématique par excellence. Comme le dit l'artiste elle-même:

I am trying to gather a complete series of human feelings, even if reflected in more than one person. The same room is the setting for eroticism, rage, pensiveness, creativity, repulsion, anxiety, joy, anguish, pleasure (GARGETT, 2004, n.p.).

Dans *Brontosaurus*, son idée initiale s'est transformée de façon inattendue et s'est réfléchiée dans l'objet esthétique créé. Sam Taylor-Wood demande à un ami de simplement danser nu, dans le coin d'une chambre, sans arrêt, car il n'y aurait aucun montage ; ce sont là les seules directives fournies au danseur. On le filme, avec une seule caméra fixe, durant une demi-heure environ. La musique est extrêmement rapide, de la techno *jungle*. Le fait de danser sans vêtements est plus inconfortable et fatigant que s'il était vêtu, dit le danseur, car les mouvements sont vraiment très rapides. En bon danseur qu'il est, il résout ce problème de fatigue à l'aide d'une curieuse ressource technique durant l'enregistrement même. Pour éviter l'épuisement, lorsqu'il se sentait fatigué, le danseur remplaçait les gestes libres de la danse appropriée au rythme qu'il entendait par des gestes de la danse classique, des poses de ballet qui lui permettaient, d'une certaine manière, de « se reposer »². Ce qui surprend, dit Taylor-Wood, c'est qu'il ne savait pas ce qu'elle prétendait faire de l'enregistrement ensuite. Mais c'est à partir de cette attitude durant la performance de son ami qu'elle a commencé à voir plus clairement, en esprit, l'aspect général de l'œuvre. Le passage graduel des gestes de la danse techno au ballet classique et vice-versa, au début facétieuse, mais de toute façon bien exécutée, était une modulation non programmée qui cadrerait parfaitement avec l'idée de l'artiste de passer la vidéo au ralenti. Assez pour faire une différence :

² Figure 2 - Brontosaurus. Disponible à la page 28.

Originally it was quite funny, because obviously you were immediately drawn to staring at how his dick moves and just looking at that and thinking, that's hysterical. And when it is in slow motion it has a very different feeling about it; it has an almost romanticized feeling about it, it becomes almost like an eulogy. Like somebody has died and this is their tribute on TV... But, essentially, it's just someone dancing around in her bedroom having a good time. It's just using very simple tools to change the feeling (SPINELLI, 2005, n.p.).

Bien sûr, en théorie, c'est simple, mais cela demande une grande maîtrise de l'objet technique, conjuguée à l'intuition, pour trouver le point d'insertion exact, pour ajuster l'enregistrement vidéo de telle manière qu'il n'y ait pas de mouvement brusque et qui en même temps permette la substitution de la bande son. Le ralenti est une technique banale à la télévision ou au cinéma, jusque-là il n'y a aucune nouveauté. On accompagne en général le ralenti de musiques considérées comme mélancoliques, afin d'augmenter l'effet dramatique.

Quelle est alors la différence ? Pourquoi la manipulation de la vidéo et du son par l'artiste est-elle différente d'une manipulation technique commune ? Si *Brontosaurus* présente un drame, celui de la sensation de déphasage qui caractérise la condition humaine actuelle, en quoi diffère-t-il des drames télévisés ? Comment, dans *Brontosaurus*, l'Adagio pour cordes de Barber s'éloigne-t-il de son usage à la mort de Kennedy ou dans *Platoon* ? Sam Taylor-Wood dit ceci de la musique:

It took months. I didn't quite know what I was doing when I was filming it, but I knew I wanted to make something that had this powerful element of life. Of course, the filming was hysterically funny. Then I found a five-minute section and slowed it right down and looked at the movements he was making and tried to find a piece of music that highlighted the classicism of those movements, but at the same time the jarring, weird ludicrousness of what he was doing. I watched it with loads of different pieces of music; everything from The Rolling Stones to the Beastie Boys to Wagner. As soon as I saw the film together with that piece of music, it came slap-bang together and became something completely different to what it had started out as. It became a eulogy, a

death dance, and at the same time a dance of life (TAYLOR-WOOD, 2005, n.p.).

Or, pourquoi, après des mois d'essais, aucune autre musique ne produisait l'effet recherché par l'artiste ? Qu'est-ce qu'il y a dans l'adagio de Barber qui se entre intimement en rapport avec la vidéo passée au ralenti, avec la danse et la musique techno inaudible, mais présente tout au long ?

En premier lieu, ce n'est pas par hasard que ces musiques-là ont été choisies, la techno et ce morceau pour cordes. Alors que la techno donne un ton contemporain, l'adagio tente de sauver ce qu'il peut des virtualités d'une musique tonale qui, de Bach à Stockhausen, résiste encore, malgré Wagner et Schönberg. Il n'y a pourtant pas de nostalgie de la tonalité chez Barber. Souvent considéré, de façon polémique, comme un néoromantique, Barber avait recherché le potentiel présent chez les compositeurs romantiques, et qui subsiste encore : la sensation comme problème compositionnel et qui était aussi une sensation de perte de rythme, de rupture, vécue par les romantiques, plus clairement perçue chez Beethoven et Schuman dans la musique, chez Goya dans la peinture. Beaucoup plus, donc, qu'une volonté de retour à des émotions dites subjectives et exacerbée, comme chez les auteurs mineurs du romantisme, Barber représente différemment, dans ses compositions, cette sensation comme problème.

L'adagio pour cordes est un exemple riche. Bien qu'on le voie constamment banalisé, entendu à des occasions funèbres, il n'est pas question de mort, de négation, dans cette musique. Au contraire, si on l'écoute attentivement, et qu'on observe comment Barber a manipulé les codes musicaux dans la partition, on s'aperçoit qu'il s'agit, constamment, d'une espèce de lutte pour la vie³. Le thème principal revient infatigablement, varié, avide de surmonter toutes les forces qui le poussent vers un final mélancolique. Il est difficile d'imaginer que Sam Taylor-Wood, même indifférente à la codification musicale, puisse choisir, par exemple, un autre bel adagio comme celui d'Albinoni.

³ Figure 3 – Adagio pour cordes, Samuel Barber. Disponible à la page 35.

L'adagio d'Albinoni a une structure thématique descendante. Différemment de celui de Barber, construit sur une séquence de notes qui montent lentement du début à la fin, par degré conjoints ou tierces, généralement, l'adagio d'Albinoni, après une brève introduction à l'orgue, présente le thème principal chanté par les violons, mais l'ascension se fait par intervalle plus grands, des sixtes ou des octaves, par exemple. Et même qu'on atteigne des régions plus aiguës, par ce moyen mélodique, il y a toujours une tendance descendante dans le motif principal.⁴

Dans l'absolu, cela ne signifie pas que de la musique écrite de cette manière produira toujours un effet déterminé, et que pour cette raison, l'adagio d'Albinoni ne trouverait pas sa place dans *Brontosaurus*. On ne veut que dire que la codification musicale et ses différentes variations influent sur la relation intuitive de l'artiste avec l'appareillage technique utilisé dans l'œuvre. D'autres musiques, sans doute, pourraient s'adapter parfaitement à la vidéo. Cependant, la sensation produite ne serait pas la même, parce que le « matériel génétique », pour ainsi dire, ce qui fait la genèse de la relation musique-vidéo-danse serait sur une autre fréquence, dans une autre combinaison, s'articulant et produisant d'autres affects.

Le problème de la sensation pour Taylor-Wood, cette danse à la fois de vie et de mort, paraît bien « résolu » au travers des accords et de la mélodie de Barber, sans qu'elle ait eu besoin de se soucier de la technique musicale utilisée par ce compositeur. Cette solution n'est pas apparue au travers d'une lecture explicite de la partition, mais au travers de ce qu'en elle la musique a fait sentir de forme différente, qui la transportait ailleurs, pour un sentir autre qui la forçait à penser. C'est comme si elle était en contact direct avec l'information contenue dans la recombinaison des codes musicaux par la sensation.

⁴ Figure 5 – Adagio pour orchestre à cordes et orgue en sol mineur, Tomaso Albinoni. Disponible à la page 37.

I' MITO – ZAPPING ZONE

L'œuvre *I'Mito – Zapping Zone* s'est transformée en *I'Mito – Zapping **Mobile** Zone* durant sa trajectoire d'exposition et de développement. Présentée une première fois en 2004, à la Biennale du Mercosul, *Mobile* y a été ajouté, car on met alors à disposition quelques « téléphones mobiles (51)81434605, pour l'envoi de SMS, avec des réponses du réseau mondial d'ordinateurs, à partir d'une base de données en intelligence artificielle », comme le révèle le site de l'œuvre⁵. Le *Mobile* apparaît comme une question de mise à jour technique.

En 2004 les mythes de l'installation étaient : Marilyn Monroe, Cléopâtre, la princesse Diana, Jeanne d'Arc, Frida Kahlo, Madonna, Isadora Duncan, Evita, Mère Teresa, Carmen Miranda, John Kennedy, Ayrton Senna, Pelé, Charles Chaplin, Che Guevara, Gandhi, Albert Einstein, Elvis Presley, John Lennon, Van Gogh. Dans la version 2006, présenté à Berlin, sont ajoutés: Brothers Grimm, Franz Beckenbauer, Marlene Dietrich, Michael Schumacher. Mythes allemandes: aussi une question de mise à jour, maintenant esthétiques.

Sur le site de la cyberinstallation, il est possible d'accéder à une petite vidéo où Diana Domingues montre le fonctionnement de l'œuvre. Nous transcrivons ci-dessous les paroles de cette vidéo, signalant entre parenthèses les images correspondant aux cadres disposés ici (figure 6 - p. ex. (A) – image A)⁶ :

Le mythe n'est rien de plus que la valorisation, par la société, de quelques personnes, de quelques personnalités... Voici des objets du monde réel (C), où nous cherchons ces identités. Donc, si vous regardez ici sur cette table qui semble un autel (C), et ce tabernacle (E, F), qui serait un lecteur de code barre, la personne va offrir une identité... [s'adressant à un jeune dans l'exposition] Vous devez choisir... ici, il y a Madonna (B), Che Guevara... [on en choisit deux, par exemple] Chaplin et Che Guevara (E),

⁵ La plupart des informations et des images ont été prises à partir du site disponible à l'adresse: http://artecno.ucs.br/proj_artisticos/instalacoes/inst_imito.htm. Consulté le 19/06/2012.

⁶ Figure 6 – I'Mito Zapping Zone. Disponible à la page 39.

une chose bien... oui... [les objets passent par le lecteur de code barre]. Le système va immédiatement rechercher l'image de ces deux et un système de recherche sur Internet, à partir d'une base de donnée d'intelligence artificielle, nous rapporte ce qui se dit sur eux sur Internet... Sur cet écran (G) on a une autre relation, qui n'est plus avec un objet physique, mais un objet modélisé... et les deux objets vont se mélanger par programmation évolutive (I) et générer un objet hybride (G, H) (DOMINGUES, 2012).

Tout le décor de l'œuvre évoque la culture *pop*, dès les néons de l'entrée (D). Selon l'auteur, il s'agit d'une esthétique *pop* recouverte d'objets, une esthétique de l'excès (C) (DOMINGUES & REATEGUI, 2005). Ailleurs, l'artiste souligne que « les visiteurs prennent et *offrent* deux objets, comme pour commencer leur *rituel d'identification* » (DOMINGUES & REATEGUI, 2005, c'est nous qui soulignons). Dans la version avec les portables, de façon plus détaillée, il s'agit d'envoyer des messages aux mythes, ce qui se traduit par l'écriture de ces messages sur les faces des images de ces mythes sur l'écran. Diana et Reategui (2005) croient que, de par la relation de ces messages à Internet, il se forme une « mémoire globale de la planète, en un système interactif ouvert, auto-organisé, faisant apparaître des faits et des valeurs de la personnalité des mythes ».

Un autre aspect de la programmation évolutive nous intéresse ici, qui permettra d'établir plus tard quelques contrepoints :

Interagissant avec une liste de mots sur un écran tactile, un système évolutif est actionné, qui représente chaque mythe par une séquence de chromosomes, en une contamination de « gènes » ou « mèmes », unités d'information, catégorisées à partir d'adjectifs, de noms, de verbes et de lieux. De nouveaux individus emmagasinés dans le système seront utilisés pour générer des populations futures. L'évolution de la population est contrôlée par un algorithme génétique doté d'une fonction de *fitness*, dont le calcul cru est visualisé sur trois moniteurs, ajoutant, entre le réel et la virtualité des images, l'abstraction du code écrit. En états émergents, la salle, espace de mémoire, permet que chaque visiteur expérimente la circulation entre le réel et le virtuel, allant de la

matérialité et de la physicalité des objets à la virtualité des images générées artificiellement, aux codes, aux mots, aux chiffres, aux sons, créant sa propre relation aux valeurs des mythes. Le visiteur fait partie du tout et ses interactions produisent une zone de zapping de la culture des mythes (DOMINGUES & RAETEGUI, 2005, n.p.).

Toute la problématique est ici exposée. L'observation soigneuse du site de la cyberinstallation se poursuit sur le même ton, celui d'une infatigable description des qualités et des fonctionnalités techniques de l'œuvre au service de l'identification du mythe, ou au mythe. Un mythe conçu comme synonyme de célébrité *pop*, un mythe-célébrité.

Un embrouillamini de mots est invoqué en faveur de l'interactivité : poétique de l'excès, évolution génétique programmée par *fitness*, tabernacle, autel, virtuel, réel, offre, code, artificiel, gènes, information. Et le visiteur qui, par le biais du contact physique, sent les objets par le toucher, par l'écran tactile, par l'audition des sons des musiques d'ambiances qui renvoient aux mythes-célébrités, par la vision du *morphing* des mythes sur les écrans, ferait partie de l'œuvre, de façon interactive. Une relation entre les sens empiriques, les appareils techniques et la mémoire, codifiée dans la machine et dans le visiteur, à la recherche de points de reconnaissance dans la représentation du mythe-célébrité.

INTERMEZZO: ENTRE “MITOS” ET BRONTOSAURUS

Le sociologue portugais Herminio Martins admet que le monde de l’art est toujours davantage le monde du cyberart, bien qu’il souligne que cette expression peut avoir deux acceptions différentes :

Au sens faible du terme, cyberart désigne la tentative d’explorer les ressources des cybermachines à des fins esthétiques – objectif des arts aussi légitime que n’importe quel autre. Il y a aussi cyberart au sens fort, en tant que projet d’identifier, de façon absolue, la cybernétique de l’art comme le versant esthétique de la technoscience cybernétisée, comme, pour ainsi dire, l’immanence esthétique de la technoscience cybernétique. (MARTINS, 1998, p. 67).

Cette technoscience cybernétisée ou cyberscience, à laquelle se réfère Herminio Martins, tend à recourir à des modèles informatisés et à des théories sur les processus vivants, pour rendre possible « la traduction du monde dans les termes d’un problème de codage », comme dit Donna Haraway (1991). Ainsi dotée d’un langage commun (un métacode, codes qui discutent sur les codes), la technoscience vaincrait toute résistance au contrôle instrumental et soumettrait l’hétérogénéité au démontage, au montage, à l’investissement et à l’échange.

Tout ce processus atteint la production esthétique, qui se trouve toujours plus intégrée à la production de marchandises, comme à la technoscience. Quand on utilise les technologies contemporaines dans la pratique artistique, les relations de l’humain à la technique transcendent les limites de l’esthétique à partir de processus vécus au travers des machines techno-scientifiques, pouvant en étendre les effets, jusqu’aux niveaux socio-politiques. Le rapport entre pensée technique et pensée esthétique s’établit donc sur un axe de confluence et de divergence entre ces deux modes d’être au monde. La manière dont s’articule ce rapport, dont ses composantes sont orientées dans l’expression, donne forme aux prises de position socio-politiques les plus diverses.

Par exemple, à la différence de *Brontosaurus*, dans *I'Mito: zapping zone*, la technique fonctionne de façon à conditionner le visiteur à chercher ce que représente le mythe-célébrité avec lequel il tente de s'identifier par les « offres » faites à l'autel. La technique sert les sens et n'entre pas dans une relation avec eux, comme c'est le cas avec *Brontosaurus*. La sensation, chez Sam Taylor-Wood, apparaît par différence audiovisuelle, par l'indétermination entre la musique et la danse, elle est le thème central, l'axe problématique de l'œuvre. La proposition de Diana Domingues cherche à incorporer les sens des visiteurs à travers la bonne représentation du mythe-célébrité, au moyen d'une célébration de la technologie, comptant sur l'immanence esthétique de la technoscience cybernétique. Alors que dans l'une l'appareillage technique est pratiquement invisible, bien que fondamental par sa relation avec l'intuition de Sam Taylor-Wood, dans la cyberinstallation de Diana Rodrigues il est indispensable que soient mises en évidence les dernières tendances technologiques comme mérite en soi de l'œuvre. Cette sorte de pratique devient, semble-t-il, acceptable et toujours plus commune dans les arts qui ont affaire à des appareillages à principes cybernétiques. S'y ajoute l'encouragement à une numérisation progressive et accélérée des sens (traduction en codes binaires de l'auditif, du visuel, du tactile, du gustatif et de l'olfactif), dans l'idée d'atteindre le domaine émotionnel-sensoriel. Il faut garder à l'esprit que le problème de la numérisation réside dans la normalisation qu'elle favorise et non dans l'usage de la technologie numérique en soi.

Si, d'un côté, dans *Brontosaurus* tout se passe dans l'espace ouvert et indéterminé de la relation, avec la sensation comme événement problématique, de l'autre, des œuvres cybernétiques comme *I'Mito: zapping zone* présupposent, d'une certaine manière, que le contact entre le public et l'œuvre, le contact avec des ordinateurs et des capteurs en tout genre est suffisant pour atteindre la sensation. Pour cela, le Mythe devient j'Imite. Ce n'est pas qu'un jeu de mot. Il ne fait qu'imiter les célébrités, dans le pire sens du mot imitation, soit celui d'un cliché avec tous ses stéréotypes déjà programmés, du vernissage à la critique spécialisée. Si les potentialités de la relation entre art et technologie existent, elles se trouvent dans l'affirmation de la

sensation en tant que champ problématique et non dans son absence. On considère ici comme absence ce traitement partiel de la sensation, ne considérant que sa partie empirique, binarisée. Champ problématique est ici pris dans son sens deleuzien, c'est-à-dire qu'il est formé par des problèmes, son côté actuel, et des questions, son côté virtuel. Partant de là, au lieu de se soucier de l'essence de ce qui a été senti, il vaut mieux rechercher les circonstances dans lesquelles les expériences sensibles se sont produites et suivre leurs flux, vers où elles mènent. Davantage que de ne s'attacher qu'aux sens empiriques (vision, toucher, audition, odorat et goût), constituant le problème actuel, il faut poursuivre ce qu'ils font penser en nous, leurs questions. Il manque donc ce que Deleuze a appelé, dans *Différence et répétition*, le *sentendum* (ou l'être *du* sensible), « ce qui sensibilise l'âme, la rend 'perplexe', c'est-à-dire la force à poser un problème » (DELEUZE, 1968). C'est ce qui force à penser, en somme, c'est le mouvement du *sentendum* au *cogitandum*, fruit d'une rencontre intensive.

Guattari, interrogé sur le rôle de l'art contemporain est catégorique:

...la pratique artistique a à la fois un impact dans le domaine du sensible, dans le domaine des percepts et des affects, et en même temps une prise directe sur la production d'univers de valeurs, d'univers de référence et foyers de subjectivation. [...] Au même titre que les machines sociales, les machines technologiques d'information ou de communication, les machines esthétiques sont productives de mutation de la subjectivité, par extraction de percepts et d'affects déterritorialisés, d'affects mutants (ZAHM, 1992, n.p.).

Il y a connexion de travers entre sensation et information si celle-ci n'est comprise que dans le sens de la théorie cybernétique, de la théorie de l'information. On penche d'un côté, le côté de l'identification et de la représentation au moyen de l'échange de signaux de communication et on élimine les affects mutants, nomades, on trahit la différence.

Dans *Différence et répétition*, Deleuze écrit que l'illusion de la représentation prend quatre formes interpénétrées qui finissent par trahir la différence. La première,

celle de la pensée, subordonne la différence à l'identité du concept ; la seconde, celle du sensible, renvoie à la subordination de la différence à la ressemblance ; la troisième, celle de l'Idée, renvoie au négatif, subordonnant la différence à la limitation et au jeu de l'opposition, excluant les positivités pleines et différenciées des Idées-problèmes ; la quatrième, celle de l'être, subordonne la différence à l'analogie du jugement. C'est dans ces domaines que Deleuze combat l'illusion de la représentation. La seconde forme de trahison de la différence imposée par la représentation, puisqu'elle traite du sensible réduit à la ressemblance, nous aiderait à penser la sensation dans des œuvres comme *I'Mito : zapping zone*. Lorsque la numérisation des sens empiriques n'est prise que par ressemblance, c'est-à-dire que l'on ne cherche que l'imitation des organes sensoriels en les codifiant par les interfaces les plus diverses, on trahit la différence.

L'interactivité, telle qu'elle est présentée dans *I'Mito: zapping zone* se définit par l'ordre du possible, car tout est préalablement codifié, peu sujet à modulations, quoiqu'on dise que l'image générée est hybride et qu'il s'agit d'une poétique de l'excès, du fait qu'il y a d'innombrables objets dans une salle. Il est difficile d'imaginer un excès livré tout programmé dans des étagères dûment étiquetées. Le mythe de l'excès, Dionisos, ne montre pas le bout de son nez. Offrant un casque de Ayrton Senna, on obtient... l'image et la ressemblance de... Ayrton Senna... Avec quel mythe-célébrité est-ce que je m'identifie le plus ? Lorsque est actionné l'autel de Madonna, on n'entend pas un dithyrambe, mais *Papa don't Preach!* Le *Brontosaurus* de Sam Taylor-Wood, pour sa part est de l'ordre du virtuel, les codifications sont changeantes, l'indéterminé et la différence sont pris en compte dans la conception de l'œuvre, et amènent à penser en un autre sens.

Pour Simondon, un spectre continu lie l'esthétique à la technique:

L'esthétique, ce n'est pas seulement ni premièrement la sensation du "consommateur" d'œuvre d'art. C'est aussi, plus originellement encore, le faisceau sensoriel, plus ou moins riche, de l'artiste lui-même : un certain contact avec matière en train de devenir ouvrée. On éprouve une

affection esthétique en faisant une soudure, en enfonçant un tirefond
(SIMONDON, 1998, p. 257).

Ce n'est ni la contemplation ni la consommation. Pour Simondon, sur ce spectre continu la sensibilité fonctionne comme indice du devenir, alors que la sensation y fonctionne comme indice de gradient, de modulation. S'agissant d'expressions artistiques qui thématisent ou se prévalent des technologies contemporaines, plus spécifiquement ici, de technologies cybernétiques, il semble impératif de mieux comprendre le rôle de la sensation dans l'invention, ce qui passe par une transvalorisation de la notion d'information, fondée sur le processus d'individuation.

Sensation et information : un thème et ses variations. Il s'agit là d'une aventure. Il revient à Cézanne, celui qui poussa la sensation comme champ problématique dans la peinture presque à la limite, de l'ouvrir.

SENSATION

LA SENSATION COMME PROBLEME

UN TABLEAU NOIR PLEIN D'EQUATIONS

Il y a un passage connu, narré par Ambroise Vollard dans son livre sur Cézanne. Après d'innombrables séances d'un travail lent et pénible, le marchand raconte :

Dans mon portrait, il y a, sur la main, deux petits points où la toile n'est pas couverte. Je le fis remarquer à Cézanne: "Si ma séance de ce tantôt au Louvre est bonne, me répondit-il, peut-être demain trouverai-je le ton juste pour boucher ces blancs. Comprenez un peu, M. Vollard, si je mettais là quelque chose au hasard, je serais forcé de reprendre tout mon tableau en partant de cet endroit!" Et cette perspective n'était pas sans me faire frémir (VOLLARD, 1914, p. 95).

Mais tout porte à croire que la séance au Louvre de cet après-midi-là n'a pas été parmi les meilleures. Les petits points de toile pure restent dans le portrait de Vollard⁷. Toutefois, la réponse de l'artiste est révélatrice et fonctionne comme synthèse introductrice à de nombreuses facettes de la vie et de l'œuvre de Cézanne.

Étant donné la perspective suggérée de repartir de ce point, c'est-à-dire de recommencer toutes les séances, idée qui faisait frémir Vollard, on peut observer la nécessité de nombreux contacts avec le motif. Le plus curieux, ici, est l'affirmation tranquille selon laquelle remplir tous ces petits points (pixels ?) nus au hasard le forcerait à recommencer tout le tableau à partir de là. Or, en premier lieu, cela implique que le portrait ne s'appuyait pas sur quelque caractéristique du portraituré, le but n'était pas seulement de représenter un personnage, de donner un relevé psychologique du marchand qui posait pour lui. Il s'agissait d'un problème de composition, de répartition de couleurs et de leur synchronie, et recommencer à partir de là signifiait l'existence

⁷ Figure 11 – M. Ambroise Vollard. Disponible à la page 73.

d'une logique dans cette structuration et cette distribution des couleurs dans le tableau, une cohérence dans la composition de la *sensation colorante*, comme il disait. Peindre, pour Cézanne, était quelque chose de problématique, donc une recherche où la sensation est le motif principal. Il n'y avait là aucune intention de raconter ou de représenter la nature, mais bien de capter ses intensités, ses vibrations.

C'est comme si Cézanne était toujours devant un tableau noir, comme le rappellent Rivière et Schnerb (1978, p. 90), sur lequel un géomètre cherche la solution d'un problème. C'est donc une toile noire, déjà pleine d'équations. Quand telle solution n'était pas satisfaisante, soit parce qu'elle tombait dans la narration littéraire, soit parce qu'elle se rapprochait de l'imitation de quelque maître, même aux premiers coups de pinceau, le tableau était abandonné.

L'équation la plus difficile qui se posait constamment sur son tableau noir, Cézanne la décrivait de la manière suivante dans l'une de ses lettres : "donner l'image de ce que nous voyons, en oubliant tout ce qui apparut avant nous" (CÉZANNE, 1978, p. 394).

LA SENSATION COMME PROBLEME PAR-DELA LA PHENOMENOLOGIE

C'est toutefois par des phrases comme celle-ci qu'on cherche fréquemment à rapprocher Cézanne et la phénoménologie de Husserl ou de Hegel. Même dans l'essai bien connu de Merleau-Ponty sur le peintre qui, à vrai dire, va au-delà, c'est encore comme si Cézanne, avec cet « oubli » avait l'*intention* d'atteindre à l'*essence* de la vision, déplaçant le problème de la complexité de la sensation vers le sentir, subjuguant la perception. Merleau-Ponty dira :

L'incertitude et la solitude de Cézanne ne s'expliquent pas, pour l'essentiel, par sa constitution nerveuse, mais par l'intention de son œuvre. L'hérédité avait pu lui donner des sensations riches, des émotions prenantes, un vague sentiment d'angoisse ou de mystère qui désorganisaient sa vie volontaire et le coupaient des hommes ; mais ces dons ne font une œuvre que par l'acte d'expression (...) Les difficultés de Cézanne sont celles de la première parole. Il s'est cru impuissant parce qu'il n'était pas omnipotent, parce qu'il n'était pas Dieu et qu'il voulait pourtant peindre le monde, le convertir entièrement en spectacle, faire *voir* comment il nous *touche* (...) Un peintre comme Cézanne, un artiste, un philosophe, doivent non seulement créer et exprimer une idée, mais encore réveiller les expériences qui l'enracineront dans les autres consciences (MERLEAU-PONTY, 1966, p. 33, souligné dans l'original).

C'est dire que persiste le besoin d'un sujet de la perception privilégié par rapport à un objet pour que le phénomène soit dûment traité, ou portraiture, et il reviendra au peintre d'épurer les sens et apporter l'original de la vision pour *toucher*, ou faire *voir*, ceux qui contempleront son œuvre.

Un point curieux de l'essai de Merleau-Ponty, intitulé *Le doute de Cézanne*, c'est que lorsque le philosophe se trouve devant l'une des questions pour lui également fondamentale dans l'œuvre-vie de Cézanne, celle de la liberté, c'est-à-dire la question de savoir si le peintre avait ou non le choix, il recourt à Freud et à son analyse à propos de Léonard de Vinci, sur la relation familiale, recherchant ou suggérant des similitudes

entre de Vinci et Cézanne. « Il [de Vinci] laissait ses œuvres inachevées, comme son père l'avait abandonné » (MERLEAU-PONTY, 1966, p. 41). Évidemment, on sait que Cézanne laissait aussi beaucoup de ses œuvres inachevées, ou même les détruisait, que sa relation avec son père était conflictuelle.

Merleau-Ponty cherche à comprendre l'énigme de Léonard que Freud avait analysé, le fameux vautour qui apparaît dans le manteau de la vierge de *Sainte Anne la vierge et l'enfant* et la confirmation de de Vinci que l'un de ses premiers souvenirs d'enfance était vraiment un vautour. Le vautour se fait présent comme symbole de l'allaitement, de la maternité. À ce sujet, Merleau-Ponty serait d'accord :

Ses quatre premières années, Léonard les a donc passées avec sa mère, la paysanne abandonnée, il a été un enfant sans père et il a appris le monde dans la seule compagnie de cette grande maman malheureuse qui paraissait l'avoir miraculeusement crée. (...) on ne s'avancera pas beaucoup en disant que Léonard n'aima qu'une seule femme, sa mère, et que cet amour ne laissa place qu'à des tendresses platoniques pour les jeunes garçons qui l'entouraient (MERLEAU-PONTY, 1966, p. 39).

Le pouvoir créatif de Léonard serait ainsi justifié, celui d'un éternel enfant dont la liberté et la curiosité investigatrice sans précédents, fruit de l'absence d'autorité paternelle, a permis des vols plus haut, c'est-à-dire un esprit libre aussi en fonction de son histoire personnelle, œdipienne. Toutefois, reste ici la tentative d'expliquer la création par le manque, la sexualité par l'absence comme moteur de l'avenir créatif.

Toute cette inquiétude de Merleau-Ponty, maintenant par rapport à Cézanne, est apparue en premier ainsi dans son essai :

Le sens que Cézanne dans ses tableaux donnera aux choses et aux visages se proposait à lui dans le monde même qui lui apparaissait, Cézanne l'a seulement délivré, ce sont les choses mêmes et les visages mêmes tels qu'il les voyait qui demandaient à être peints ainsi, et Cézanne a seulement dit ce qu'ils voulaient dire. Mais alors où est la liberté ? (MERLEAU-PONTY, 1966, p. 35).

Cézanne déconcerte le philosophe, qui veut le comprendre dans les matrices de la phénoménologie, mais fini par proposer comme réponse finale un appel à la psychanalyse, à l'*intuition psychanalytique* freudienne, bien que soulignant les déficiences de l'explication. Ce type de démarche produit souvent un certain malaise, même pour certains artistes. Dans une note de bas de page de son livre sur le peintre irlandais Francis Bacon, Deleuze ne manque pas de rappeler que Bacon semblait hostile à ces intuitions ou suggestions psychanalytiques pour l'analyse de ses tableaux. Lorsque l'historien de l'art David Sylvester, dans ses interviews avec Francis Bacon, suggère à celui-ci, à propos de la série de peinture sur le Pape, qu'alors « le pape, c'est le père », Deleuze note la réponse polie du peintre : "Je ne suis pas tout à fait sûr de comprendre ce que vous dites..." (DELEUZE, 1981, p. 30).

Le livre mentionné sur Francis Bacon est fondamental pour la compréhension de la complexité de la sensation. Bien que le peintre irlandais soit dans le titre de l'ouvrage, Cézanne y joue aussi un rôle important, par le fil qui unit les deux peintres : peindre la sensation (DELEUZE, 1981).

Francis Bacon : Logique de la Sensation, de 1981, apparaît presque comme une apothéose du chapitre 5 de *Différence et répétition*, intitulé *Synthèse asymétrique du sensible*, le plus cézannien, si l'on peut dire (beaucoup plus par les résonances possibles que de façon explicite), alors que *Francis Bacon : Logique de la Sensation* est plus baconien, celui-ci explicitement. Il y a cependant un entrelacement, un dédoublement entre les deux textes qu'il est intéressant de noter et d'explorer. Dans *Francis Bacon : Logique de la Sensation*, Deleuze réaffirmera la sensation comme synthèse et soulignera la nécessité de se demander d'où vient son caractère synthétique "par lequel chaque sensation matérielle a plusieurs niveaux, plusieurs ordres ou domaines. Qu'est-ce que ces niveaux, et qu'est-ce qui fait leur unité sentante et sentie?" (DELEUZE, 1981, p. 29). Il analyse quatre réponses possibles concernant la provenance du caractère synthétique de la sensation :

i) il ne serait pas dans l'objet représenté, dans la chose figurée, ce qui pour Deleuze est évident, car la Figure s'oppose à la figuration. C'est pourquoi on ne veut plus du monde de la représentation, empire du « sensationnel » qu'il convient de destituer ;

ii) de façon complémentaire, il ne devrait pas confondre les niveaux de sensations avec une ambivalence du sentiment. Il s'agit de réfuter l'hypothèse psychanalytique de l'ambivalence, le pape comme papa, ou le vautour comme le maternel et le manque du père, dans le cas de Léonard ;

iii) la troisième hypothèse, la plus intéressante dira Deleuze, est l'hypothèse motrice, c'est-à-dire les niveaux de sensation comme arrêts ou instantanés de mouvement. Mais le plus grand problème serait que "elle n'est pas ce qu'on croit, et dépend de moins en moins de ce qui est représenté" (DELEUZE, 1981, p. 29) ;

iv) il y aurait une autre hypothèse, plus « phénoménologique », les guillemets sont de Deleuze. Il s'agit de rapporter les niveaux de sensation au domaine du sensible, aux organes des sens. Il faut reconnaître ce versant, et Deleuze le fait, qui à chaque niveau, à chaque domaine, aurait quelque chose d'indépendant du représenté qui serait le « pathique » (le non représentatif) *de la* sensation. Deleuze, ici, permet que soit reprise la discussion antérieure du texte de Merleau-Ponty, lorsqu'il dit :

Il appartiendrait donc au peintre *faire voir* une sorte d'unité originelle des sens, et de faire apparaître visuellement une Figure multisensible. Mais cette opération n'est pas possible que si la sensation de tel ou tel domaine (ici la sensation visuelle) est directement en prise sur une puissance vitale qui déborde tous les domaines et les traverse (DELEUZE, 1981, p. 31, souligné dans l'original).

De nouveau, l'artiste *fait voir* par son expérience personnelle de se mettre en rapport avec un fond, mais qui n'est valable que lorsqu'elle accède à une *puissance vitale* qui déborde les divers domaines et les traverse. Le caractère synthétique de la sensation, dans cette quatrième hypothèse analysée par Deleuze consisterait à comprendre et à nommer cette puissance vitale. Dans le livre de Maldiney (1973), Deleuze recueille une

réponse à cette hypothèse : c'est le rythme. Intelligemment, l'élément musical entre en scène, considéré comme supérieur à la vue et à l'audition, car il apportera l'idée de pulsation, de vibration, intimement liée à la sensation.

Maldiney expose ainsi sa thèse : « L'art est la vérité du sensible parce que le rythme est la vérité de l'αποθησις [= sensation] » (MALDINEY, 1973, p. 153). C'est une manière de sortir du rationnel, du cérébral, d'établir une « logique des sens », comme le rappellera Deleuze. C'est l'établissement d'une relation Moi-Monde au moyen du sentir pathique, qui cherche à s'éloigner de la relation fatiguée sujet-objet grâce au rôle du rythme dans la genèse de la forme. Mais, pour Deleuze, ce Moi est encore calqué sur un corps vécu, sur l'intentionnalité de cet organisme dans son rapport à un fond.

C'est toutefois ce corps vécu, cet organisme déjà individué qui doit être dépassé pour parvenir effectivement au vital dans toute sa puissance. Il réfute donc toutes les hypothèses. Pour le lecteur accoutumé à Deleuze, dépasser le corps vécu renverra toujours à un corps sans organes, au-delà de l'organisme, un corps intensif. Le vital, dans ce cas, est aussi dans le rapport Figure-Fond, mais en tant qu'agencement, dans le captage de forces qui traversent l'intensif. Il y a ici un écho au chapitre 5 de *Différence et répétition*, dans lequel est traité plus en détail l'intensif dans son rapport à la synthèse du sensible.

Deleuze va chercher dans la peinture de Bacon la manifestation du corps sans organes, le rapprochant du peintre de Artaud. "Pas de bouche, Pas de langue. Pas de dents. Pas de larynx. Pas d'oesophage. Pas de ventre. Pas d'anus", c'est la peinture de Bacon en personne. Pure vibration d'un œuf, un état du corps. C'est à ce point que la sensation qui traverse le corps se manifeste le plus profondément, dans son caractère problématique. Il s'agit constamment de résolution d'équations différentielles, dans le corps sans organes, au-delà de l'organisme. Et même lorsque l'on atteint à la chair au travers de l'organisme, quand l'excès rompt avec l'activité organique, la sensation « est portée sur l'onde nerveuse ou l'émotion vitale » (DELEUZE, 1981, p. 31).

C'est pour cela que Deleuze ne croit pas que ce qui importe dans l'art soit la reproduction des formes, mais plutôt le captage de forces. Et la force est en rapport intime avec la sensation. Et s'il y a un génie de Cézanne (et de Bacon également), Deleuze soulignera que c'est exactement celui-là, peindre les forces de l'intensif :

Et n'est-ce pas le génie de Cézanne, avoir subordonné tous les moyens de la peinture à cette tâche: rendre visibles la force de plissement des montagnes, la force de germination de la pomme, la force thermique d'un paysage... etc? (DELEUZE, 1981, p. 39).

Les question inévitables qui se présentent sont : d'où viennent ces forces, ou qui sont ces forces, comment opèrent-elles effectivement ? En quoi consiste et comment se manifeste cette émotion vitale et, plus encore, qui est cette Puissance presque insupportable, déjà mentionnée, qui permet de dépasser les quatre hypothèses formulées sur le caractère synthétique de la sensation ? Et, pourquoi pas, quel est le niveau politique impliqué dans tout ce processus ?

Si Deleuze suit la voie de Francis Bacon, fustigeant ces questions scabreuses, on a choisi ici de rester encore un peu chez Cézanne. Non par caprice, mais parce que Cézanne apporte d'autres expériences, qu'il semble fondamental de traiter avant, comme par exemple, celle de l'angoisse.

SENSATIONS CONFUSES, ANGOISSE ET INDIVIDUATION

D. H. Lawrence considérait Cézanne comme, sinon la seule, du moins la plus intéressante figure de l'art moderne, non tant par ses réalisations que pour sa terrible lutte :

After a fight tooth-and-nail for forty years, he did succeed in knowing an apple, fully; and, not quite fully, a jug or two. That was all he achieved. It seems little, and he died embittered. But it is the first step that counts, and Cezanne's apple is a great deal, more than Plato's Idea. (...) still he gave us a chance (LAWRENCE, 1950, p. 328).

La lutte de Cézanne et son angoisse sont présentées comme un processus qui durerait toute sa vie. Mais il y a des moments distincts. Il y a réellement un moment d'angoisse profonde, d'une guerre suffocante, passible d'un échec total, mais qui trouvera une résolution satisfaisante en lui, ce qui ne signifie pas une fin, mais un début, "still he gave us a chance". Sa bataille continuera jusqu'aux derniers jours de sa vie, mais de manière différente, c'est un autre moment.

L'angoisse, pour Simondon, mérite un traitement à part dans le processus de l'individuation. Pour la comprendre, il faut d'abord faire une incursion parmi les notions d'individuation collective, d'information et d'intensité, et la manière dont elles sont imbriquées les unes dans les autres, concomitantes à la sensation.

Pour Simondon, l'être vivant est problématique dans sa conformation, car son processus d'individuation est constant, le devenir fait partie de l'être vivant, ou en constitue une dimension. Cela parce qu'il se produit une première individuation, physique et vitale, dont le résultat n'est pas un être individué, doté d'une forme définitive, car il reste en lui une réalité que Simondon appelle pré-individuelle. L'individu n'est donc pas un être complet, il n'y a pas identité entre les deux, l'être et l'individu. L'être pré-individuel est l'être sans phases, alors que l'être individué est un être « phasé » (SIMONDON, 2005, p. 320). Simondon explicitera que cette réalité pré-individuelle est porteuse d'information, de problèmes qui ne peuvent se résoudre au

long de la vie que sur le plan collectif, continuation du processus d'individuation déjà mentionné :

Cette relation entre les individus et à travers les individus [transindividuel] exprime le fait que les individus s'amplifient en réalité plus vaste par l'intermédiaire de quelque chose qui, en eux, est tension problématique, information: cette réalité peut être nommée charge pré-individuelle dans l'individu (SIMONDON, 2005, p. 219).

Le dialogue, la relation au monde, se produira sur le plan collectif comme résolution de problèmes constitués à partir de cette charge de réalité pré-individuelle, le principe du transindividuel, comme le définissait Simondon. Si l'information est directement liée au processus d'individuation, c'est parce qu'elle est comprise par Simondon comme intensité, au-delà des structures de la bonne forme. C'est un abandon de la forme-individu et de la forme-société, en faveur d'une être-(in)-formation qui se résout dans le collectif, lequel d'ailleurs n'est bien sûr pas non plus une collection d'individus.

On comprend donc l'irritation de Lawrence à propos de ce qu'on a fait de Cézanne :

And I find myself equally mystified by the cant phrases like Significant Form and Pure Form. They are just mysterious to me as the Cross and the Blood of the Lamb. They are just the magic jargon of invocation, nothing else. (...) Significant Form! Significant Form! - and it will come. It sounds to me like a form of masturbation, an attempt to make the body react to some cerebral formula. (...) We, dear reader, you and I, we were born corpses, and we are corpses. I doubt if there is even one of us who has ever known so much as an apple, a whole apple. All we know is shadows, even of apples. (...) We are not solid. We don't live in the flesh. Our instincts and intuitions are dead (...) And the touch of anything solid hurts us. (...) So that Cézanne's apple hurts. It made people shout with pain. And it was not till his followers had turned him again into an abstraction that he was ever accepted. The critics stepped forth and abstracted his good apple into Significant Form, and henceforth Cézanne

was saved. Saved for democracy. Put safely in the tomb again, and the stone rolled back. The resurrection was postponed once more (LAWRENCE, 1950, pp. 326-329).

Sauver Cézanne par la bonne Forme Signifiante était la manière la plus vile de le vider, lui justement qui nous avait donné une chance. La pomme de Cézanne est réelle, est provoque la douleur dans la chair, atteint le système nerveux par son intensité. C'est pour cela qu'il faut un apprentissage constant de la sensation, de comment faire avec l'intensif, appréhender ce qui annonce ou informe le pré-individuel, attraper ce qui vient de la relation Figure-Fond elle-même, du processus de figuration, qui finit toujours par être étouffé par la vieille bonne forme. Une synthèse, derrière l'apparente simplicité, se trouve dans la phrase suivante, de Cézanne au père de Joachim Gasquet, l'ami Henri Gasquet :

Quand je descendrai à Aix, j'irai t'embrasser. Pour l'heure, je continue à chercher l'expression de ces sensations confuses que nous apportons en naissant (CÉZANNE, 1978, p. 339).

Ce sont ces sensations confuses, qu'on porte depuis la naissance, qui sont le support de l'information, car elles affectent de manière intensive. Voilà une belle et concise définition du pré-individuel simondonien ! Ce n'est qu'ici qu'il est possible de comprendre l'être *du* sensible, car l'intensif est, par définition, producteur de différences, et si les sensations sont confuses, c'est parce qu'elles sont disparates.

Une autre phrase de Cézanne adressée à son fils quelques jours avant sa mort :

Enfin, je te dirai que je deviens, comme peintre, plus lucide devant la nature, mais que chez moi, la réalisation de mes sensations est toujours très pénible. Je ne puis arriver à l'intensité qui se développe à mes sens, je n'ai pas cette magnifique richesse de coloration qui anime la nature. Ici, au bord de la rivière, les motifs se multiplient, le même sujet vu sous un angle différent offre un sujet d'étude du plus puissant intérêt, et si varié que je crois que je pourrais m'occuper pendant des mois sans changer de

place en m'inclinant tantôt plus à droit, tantôt plus à gauche (CÉZANNE, 1978, p. 405).

Et si on insiste ici sur l'intensité, c'est pour sa relation à l'invention, comme synthèse asymétrique du sensible, pour reprendre Deleuze et le chapitre « cézannien » de *Différence et répétition*. Outre la citation précédente de Cézanne, une autre affirmation importante du peintre, faite à Émile Bernard et plusieurs fois répétée est que « la nature, pour nous hommes, est plus en profondeur qu'en surface » (CÉZANNE, 1978, p. 376). Une autre simplicité apparente, mais qu'il faudra des années au peintre pour atteindre.

Intensité et profondeur. Une grande partie du chapitre V de *Différence et Répétition* concerne exactement les implications de ces deux séries dans la production de la synthèse du sensible, par conséquent dans la production de la différence. Deleuze dira de l'intensité que c'est une tautologie que de parler de différence d'intensité, car elle est déjà elle-même une forme de différence comme raison du sensible :

Toute intensité est différentielle, différence en elle-même. Toute intensité est E-E', où E renvoie lui-même à e-e', et e à ε-ε', etc: chaque intensité est déjà un couplage (...), et révèle ainsi le contenu proprement qualitatif de la quantité. Nous appelons *disparité*, cet état de la différence infiniment dédoublée, résonnant à l'infini (DELEUZE, 1968, p. 287, souligné dans l'original).

Toute ressemblance avec la phrase de Cézanne sur l'intensité qui atteint ses sens, et sur la façon dont incliner la tête vers la gauche ou vers la droite pourrait l'occuper pendant des mois, ne sera pas une simple coïncidence.

Au sujet de la profondeur ou *spatium*, une projection du profond, un fond sans fond, si l'on peut dire, Deleuze dira quelque chose de très intéressant :

La profondeur est comme la célèbre ligne géologique du N.-E. S.-O., celle qui vient du cœur des choses, en diagonale, et qui répartit les volcans, pour réunir une sensibilité qui bouillonne à une pensée qui "tonne en son cratère" (DELEUZE, 1968, p. 296).

Il suffit de rappeler, comme l'a fait Gowing (1992), que depuis 1900 le flux des couleurs de la palette de Cézanne sera toujours plus porté, différemment d'avant, vers l'étendue et la profondeur de la nature. Le peintre a montré que la profondeur est impliquée dans l'étendue d'une intensité liée, d'ailleurs, à la sensation géologique, au tonnerre du cratère : "Regardez cette Sainte-Victoire. Quel élan, quel soif impérieuse du soleil, et quelle mélancolie, le soir, quand toute cette pesanteur retombe... Ces blocs étaient du feu. Il y a du feu encore en eux", a dit Cézanne au jeune Gasquet (1926, p. 135). Deleuze serait probablement d'accord avec ce pseudo-dialogue:

Il apparaît aussi que la profondeur et les distances, dans cet état d'implication, sont fondamentalement liées à l'intensité de la sensation: c'est la puissance de dégradation de l'intensité senti qui donne une perception de la profondeur (DELEUZE, 1968, p. 297).

Et le philosophe complète avec quelque chose de surprenant :

L'intensité est à la fois l'insensible et ce qui ne peut être que senti. (...) La profondeur est à la fois l'imperceptible et ce qui ne peut être que perçu (DELEUZE, 1968, p. 297).

Or, il s'agit là d'une étrange alliance entre intensité et profondeur, car elle provoque toujours la limite des facultés, dira Deleuze. Alors que l'intensité pose une limite à la sensibilité, la profondeur indique une limite à la perception. Le problème, un devenir-fou auquel on n'échappe pas, pour utiliser les paroles mêmes de Deleuze, c'est que l'insensible, ce qui ne peut être senti empiriquement, est ce qui ne peut être que senti, en un exercice transcendant. Ce n'est pas pour rien que Deleuze utilise le terme, apparemment paradoxal, d'empirisme transcendantal⁸.

C'est l'intensité, la différence dans l'intensité, qui constitue la limite propre de la sensibilité. Aussi a-t-elle le caractère paradoxal de cette limite: elle est l'insensible, ce qui ne peut pas être senti, parce qu'elle est toujours recouverte par une qualité qui l'aliène ou qui la "contrarie", distribuée dans une étendue qui la renverse et qui l'annule. Mais d'une

⁸ Voir SAUVAGNARGUES (DELEUZE, 1968, p. 182).

autre manière, elle est ce qui ne peut être que senti, ce qui définit l'exercice transcendant de la sensibilité, puisqu'elle donne à sentir, et par là éveille la mémoire et force la pensée. Saisir l'intensité indépendamment de l'étendue ou avant la qualité dans lesquelles elle se développe, tel est l'objet d'une distorsion des sens (DELEUZE, 1968, p. 305).

Pour cette raison, les sensations que l'on porte depuis la naissance et qui sont confuses exigent une organisation, dotée d'une certaine logique. C'est tout le choc de la peinture pour Cézanne, chercher à établir une logique des sensations colorantes, à partir de la disparation, fuyant le ressemblant, la reconnaissance, le cliché. Il n'abdique pas de la pensée, mais la subordonne à l'intensif, ou donne à celui-ci la priorité.

Il faut encore ajouter un détail, le mouvement de l'affirmation de l'intensité est, pour Deleuze, de haut en bas :

Tout est vol de l'aigle, tout est surplomb, suspens et descente. Tout va de haut en bas, et, par ce mouvement affirme le plus bas - synthèse asymétrique. Haut et bas ne sont d'ailleurs que de manières de dire. Il s'agit de la profondeur, et du bas-fond qui lui appartient essentiellement (DELEUZE, 1968, p. 302).

Il y a ici une autre résonance directe de ce chapitre de *Différence et Répétition* avec le livre sur Francis Bacon, quand Deleuze affirme que le mouvement de la sensation est toujours en chute.

C'est en observant les triptyques de Francis Bacon que Deleuze souligne cette caractéristique de la sensation, celle de chute, directement liée à l'intensif : "la chair descend des os, le corps descend des bras ou des cuisses dressés" (DELEUZE, 1981, p. 54). Il s'agit du rythme qui apparaît de nouveau, mais à un autre degré, comme différentiateur des niveaux d'intensité, qui déterminera le caractère actif ou passif de la force captée. Deleuze dira que l'actif, étrangement, c'est ce qui est en chute, mais une chute qui ne doit pas être confondue avec une simple descente dans l'espace. Comme le dit le philosophe :

Quelle que soit la sensation, sa réalité intensive est celle d'une descente plus ou moins "grande", et non pas d'une montée. La sensation est

inséparable de la chute qui constitue son mouvement le plus intérieur ou son "clinamen". Cette idée de chute n'implique aucun contexte de misère, d'échec ou de souffrance, bien qu'un tel contexte puisse l'illustrer plus facilement (DELEUZE, 1981, p. 54).

Toutefois, il faut donner un avertissement, pour ne pas dévier vers le monde d'équivalences du sensationnel, encore :

Mais de même que la violence d'une sensation ne se confond pas avec la violence d'une scène représentée, la chute de plus en plus profonde dans une sensation ne se confond pas avec une chute représentée dans l'espace, sauf par commodité et par humour. La chute est ce qu'il y a de plus vivant dans la sensation, ce dans quoi la sensation s'éprouve comme vivante. Si bien que la chute intensive peut coïncider avec une descente spatiale, mais aussi avec une montée. Elle peut coïncider avec une diastole, une dilatation ou une dissipation, mais également avec une contraction ou une systole. Elle peut coïncider avec une diminution, mais également avec une augmentation. Bref, est chute tout ce qui se développe (DELEUZE, 1981, p. 55).

D'où il est justifié de parler d'un vertige de la sensation, de la sensation confuse. Lorsque l'on « perd pied », qu'on ne sent plus un appui solide, l'implication immédiate est le mouvement de chute, le manque du sol cause la gêne et déclenche de nouvelles questions vitales en direction de la terre ou à sa recherche. C'est alors que se produit la synthèse asymétrique aux limites de l'information.

On pourrait comprendre ici quelque chose comme une chute vers l'intérieur de soi, mais ce n'est pas ça, il ne s'agit pas d'introspection. Revenir à la réalité, au contraire, c'est sentir le pré-individuel en voie de se résoudre dans le collectif, c'est-à-dire comment l'autre affecte et est affecté par émotion vitale qui est partagée dehors et dedans, et en ces termes c'est bien un échange d'information qui se produit, au moment de l'effacement du soi, le soi dont le sol se dérobe. Haut et bas, montée ou chute, comme disait Deleuze, sont des manières de parler, rien d'autre. La question ou la différence est dans le bas-fond qui toujours remonte, ce n'est qu'avec des yeux d'aigle

que l'on arrive à voir sous une nouvelle perspective ; c'est pour cela qu'il en coûte de distordre les sens, comme l'ont fait Cézanne, Bacon et autres.

On a toujours beaucoup commenté la vue aérienne chez Cézanne, le changement par rapport à la perspective classique, début des déformations qui préparait le terrain pour ce qui pourrait venir⁹. Cézanne lui-même suggérait une perspective atmosphérique :

L'atmosphère forme le fond immuable sur l'écran duquel viennent se décomposer toutes les oppositions de couleurs, tous les accidents de lumière. (...) Elle constitue l'enveloppe du tableau en contribuant à sa synthèse et à son harmonie générale. (...) La nature est en profondeur. Entre le peintre et son modèle s'interpose un plan, l'atmosphère. Le corps vus dans l'espace sont tous convexes (DORAN, 1978, p. 16).

L'atmosphère fonctionne ici comme l'intensif, source qui se développe, se déploie, entre le peintre et son motif et qui permet la déformation du corps, un corps convexe. C'est toute une problématique qui surgit, c'est toute une différence d'actualisation de l'intensif qui caractérise l'individuation collective.

C'est dans l'intensif, que Simondon associe directement à la notion d'information, que les sensations confuses agissent, où se trouve l'intérêt d'une pensée qui cherche à comprendre la création, l'invention. Reste à savoir alors quelle est la participation de l'individu :

L'individu se trouve donc accolé à une moitié pré-individuelle, qui n'est pas l'impersonnel en lui, mais plutôt le réservoir de ses singularités [cité à partir Simondon, par Deleuze]. Sous tous ces aspects, nous croyons que l'individuation est essentiellement intensive, et le champ pré-individuel, idéal-virtuel, ou fait de rapports différentiels. L'individuation, c'est qui répond à la question *Qui?*, comme l'Idée répondait aux questions *combien?* *comment?* *Qui?* c'est toujours une intensité... (DELEUZE, 1968, p. 317).

⁹ Détails sur ces questions on suggère ici les études de: Théodore Reff (2009), Erle Loran (1977, 1989), Liliane Brion-Guerry (1963, 1950).

Lorsque Deleuze se réfère au champ pré-individuel comme idéal-virtuel et différencie les questions auxquelles répond l'Idée de celle auxquelles répond l'individuation, il évoque le chapitre précédent de *Différence et Répétition*, intitulé *Synthèse idéale de la différence*. C'est toujours l'opérateur ET, une philosophie du ET chez Deleuze, non du *versus* ou du OU. C'est dans la relation entre ces synthèses, *Synthèse idéale de la différence* ET *Synthèse asymétrique du sensible* que se trouve le processus créatif dans toute sa puissance. Alors que l'une répond à la question des circonstances (quand, comment, dans quel cas), l'autre creuse la question généalogique par excellence (qui ?). La question du *qui* est fondamentale, en premier lieu parce qu'elle considère tout comme des ensembles de force et ensuite parce qu'elle permet de voir le flux de ces forces, leurs tendances, vers où elles pointent.

La création ou l'invention n'est jamais, selon cette conception, un acte de l'individu isolé, même s'il est seul au sommet de quelque montagne. Ce n'est pourtant pas non plus l'impersonnel. *Qui* invente, alors ? C'est là une question à laquelle les discussions actuelles sur la propriété intellectuelle, par exemple, devraient être plus attentive, ou, du moins, fournir des réponses plus sérieuses. Deleuze continue :

Les qualités et les étendues, les formes et les matières, les espèces et les parties ne sont pas premières; elles sont emprisonnées dans les individus comme dans des cristaux. Et c'est le monde entier, comme dans une boule de cristal, qui se lit dans la profondeur mouvante des différences individuanes ou différence d'intensité. Toutes les différences sont portées par l'individu, mais elles ne sont pas pour autant individuelles (DELEUZE, 1968, p. 318).

Une troisième des phrases-synthèses de Cézanne peut être invoquée à ce point. Il s'agit d'un passage du livre de Gasquet, lorsque le peintre d'Aix-en-Provence est en train de peindre le visage du père de l'écrivain :

Vous sentez, vous, que chaque coup de pinceau que je donne c'est un peu de mon sang mêlé à un peu de sang de votre père, dans le soleil, dans la lumière, dans la couleur, et qu'il y a un échange mystérieux qui va

de son âme qu'il ignore à mon œil qui le recrée, et où il se reconnaîtra... si j'étais un peintre, un grand peintre!... Chaque touche doit correspondre, là, sur ma toile, à une respiration du monde, de la clarté, là-bas, sur ses favoris, sur sa joue. Nous devons vivre d'accord, mon modèle, mes couleurs et moi, nuancer ensemble la même minute qui passe (GASQUET, 1926, p. 194).

Tout est dit ici, d'une autre façon. Mais c'est déjà l'autre moment, il faut revenir à la période de l'angoisse pour comprendre tout le processus et dépeindre un Cézanne joyeux...

L'ANGOISSE COMME TRAVERSEE

D'après Simondon, dans l'angoisse la solution des problèmes, qui sont perceptivo-affectifs, est posée sur le dos du sujet lui-même. Simondon dira qu'il sent sur lui sa propre division en pré-individuel et être individué (SIMONDON, 2005). Dit plus simplement, l'angoisse est l'avidité de vouloir tout résoudre en soi-même, sans passer par le collectif. Ne pas la confondre avec l'égoïsme ou n'importe quelle sorte d'introspection, comme on l'a souligné. Ce serait simplifier et dépolitiser le problème, comme de nombreux analystes de Cézanne l'ont déjà fait au nom de la Forme Signifiante, comme l'avait noté Lawrence.

L'angoisse peut être comprise comme une émotion sans action ou un sentiment sans perception, comme dit Simondon, car on est à la limite du sentir et du penser, et c'est tout un monde de problèmes pour peu d'« espace » de résolution, un corps seulement, mais sans lequel rien ne se produit. "L'angoisse ne peut être identifiée ni à un sentiment ni à une émotion seulement; comme sentiment, l'angoisse indique la possibilité d'un détachement entre la nature associée à l'être individué et cet être individué... [Le sujet] porte en lui-même son existence, il est lourd de son existence comme s'il devait se porter lui-même" (SIMONDON, 2005, p. 255). Pour cette raison, l'angoisse est une charge très lourde, quelque chose de plus fort que ce que l'on peut supporter. Sentir sur ses reins tout le poids d'une existence qui n'est pas que la sienne est difficile. Ce n'est pas par hasard que le premier discours de Zarathoustra, après le préambule, parle de trois transformation de l'esprit : d'abord en chameau, ensuite en lion et enfin en enfant (NIETZSCHE, 2006). Simondon, pour sa part, évoquera Homère pour montrer la dimension de ce poids : il s'agit du « fardeau de la terre » (SIMONDON, 2005, p. 255). Toujours la terre... et ce n'est pas peu de chose que de supporter le fardeau de la terre, les pattes du chameau tendent à se plier, c'est inévitable ; mais, lorsqu'il est fort, il en veut plus. Toutefois il y a toujours une limite, et le lion, celui qui *vent*, doit surgir d'urgence, même que ce soit dans la solitude du désert, pour ensuite devenir un enfant.

C'est sans doute de métamorphose que l'on est en train de parler, seule issue possible dans le cas de l'angoisse. Se métamorphoser n'est pas une tâche banale, automatisée comme un *morphing* informatique. Cela exige la négation de l'être individué, avec toutes ses conséquences.

Comme dit Simondon :

Si l'épreuve d'angoisse pouvait être supportée et vécue assez, elle conduirait à une nouvelle individuation à l'intérieur de l'être même, à une véritable métamorphose; l'angoisse comporte déjà le pressentiment de cette nouvelle naissance de l'être individué à partir du chaos qui s'étend (SIMONDON, 2005, p. 256).

Et il ajoute :

Mais pour que cette nouvelle naissance soit possible, il faut que la dissolution des anciennes structures et la réduction en potentiel des anciennes fonctions soit complète, ce qui est une acceptation de l'anéantissement de l'être individué (SIMONDON, 2005, p. 256).

C'est un très grand risque que de suivre le chemin contraire à l'affection et à la sensation dans le collectif. Toute la première phase de Cézanne est ici exposée. Chaque coup de pinceau est un risque. Si la matinée au Louvre était satisfaisante, il serait possible de remplir les points en blanc du tableau de M. Vollard, sinon rien.

Muriel Combes parle même de « l'expérimentation d'un invivable », expérience impossible mais réelle, « expérience du réel pré-individuel » (COMBES, 1999, pp. 57-58). Malgré le risque ou même la cruauté, il n'y a rien de nécessairement triste là-dedans, principalement dans le fait d'abandonner l'individualité. Une fois que le poids, le fardeau, de la terre a été senti dans toute sa violence et a fait ployer les jambes, en une position qui rend possible la métamorphose en lion, dans le désert solitaire, on peut se réjouir et rugir à pleine gorge un « je veux ! » contre un « tu dois ! », ce grand dragon, enseignait Zarathoustra. Mais le lion n'est pas capable de créer de nouvelles valeurs, ainsi parla Zarathoustra. Se débarrasser du Tu dois !, du grand dragon, c'est savoir détecter dans le fardeau de la terre les puissances de la création, ce qu'il y a

d'information dans l'intensité que l'on supporte sur le corps, et c'est en même temps comprendre que ce Je veux ! n'est déjà plus un Je individualisé, mais qu'il contient ces puissances de la terre.

Les questions auxquelles on n'échappe pas et que Zarathoustra pose sont : pourquoi faut-il encore une troisième métamorphose ? Pourquoi le rugissement du lion doit-il être remplacé par l'enfant ? Lui-même répond :

Conquérir le droit de créer des valeurs nouvelles – c'est la plus terrible conquête pour un esprit patient et respectueux. En vérité, c'est là un acte féroce, pour lui, et le fait d'une bête de proie. [...] Mais, dites-moi, mes frères, que peut faire l'enfant que le lion ne pouvait faire ? Pourquoi faut-il que le lion ravisseur devienne enfant ? L'enfant est innocence et oubli, un renouveau et un jeu, une roue qui roule sur elle-même, un premier mouvement, une sainte affirmation (NIETZSCHE, 2006, p. 38).

Il y a donc un devenir-enfant dans l'angoisse de la création, qui est en soi un motif de joie. L'oubli, l'une des tâches principales et des plus sublimes de la mémoire, constant chez les enfants, permettra le *oui* d'une nouvelle individuation. Chaque mot du premier discours de Zarathoustra, celui des trois transformations, s'applique à la période souvent caractérisée par le mot angoisse chez Cézanne, en fin de compte « he still gave us a chance ». Par le truchement de cette jonction contemporaine Simondon-Zarathoustra, on s'aperçoit que l'angoisse perd son caractère négatif, répressif, dépressif, passif, propre au grand dragon de l'individualité, et devient positive, libre, joyeuse, active, pour une naissance, il y a un enfant qui revient, à midi ou à minuit, peu importe, qui relie tout à tout, qui met en marche le désir sans frein, qui dit *oui*.

On peut cependant augmenter un peu le zoom de l'objectif pour observer de plus près comment s'est opérée cette métamorphose chez Cézanne. D'abord il lutte contre toute, je répète *toute* l'histoire de l'art (pas seulement l'histoire chronologique jusqu'à son époque, car l'avenir aussi est déjà impliqué). Il se produit ensuite un saut, une série différente qui surgit dans les tableaux du peintre à un certain moment, après qu'il se soit détaché du romantisme et de l'impressionnisme. On passe de la tourmente

à la joie : "Du noir au bleu, de la tentative à l'œuvre parfaite, du tourment à la joie! Tel est le sens que l'impressionnisme a eu pour Cézanne" (VENTURI, 1989, p. 34).

Reste encore à savoir comment la joie de l'enfant se manifestera effectivement. Venturi part d'abord du tableau *Scène Fantastique* (V 243)¹⁰ et va vers une série de baigneurs et baigneuses (V 269, 273, 274, 276)¹¹ :

Les résidus romantiques subsistant encore dans le No. 243 ont complètement disparu dans quelques scènes de baigneurs de la période impressionniste. La plus parfaite est certainement celle que Cézanne a peinte pour le docteur Gachet (269). La parfaite adaptation des corps à l'effet de lumière et d'ombre, l'unité de style grâce à laquelle les arbres feuillus, les corps et l'eau sont peints de la même façon, le parfait équilibre de la composition tant en surface qu'en profondeur, font de ce tableau un chef-d'œuvre (VENTURI, 1989, p. 37).

Venturi distinguera cependant ce numéro 269 (*Trois baigneuses* du Dr. Gachet) des trois numéros 273, 274 et 276 (*Les baigneurs au repos*), d'une manière cruciale qui élucide ce qui se passe :

Mais, ici, il y a quelque chose de plus. Les baigneuses du docteur Gachet constituaient une scène naturelle. Et ceci n'est pas une scène naturelle. D'autre part la scène imaginaire no. 243 n'a pas du sujet, mais elle pourrait en avoir un. Les baigneuses du docteur Gachet restent dans les limites de l'idéal impressionniste. *La scène des baigneurs sort de l'impressionnisme. Est-elle un chef-d'œuvre comme on le croit communément? (...) Je veux dire qu'il me semble que cette scène, extrêmement importante pour l'histoire de l'art de Cézanne, garde un reste d'artifice, est un peu trop accentuée, comme c'est le propre des programmes. Sa beauté ne consiste pas en elle-même, mais dans ce qu'elle annonce et qui est fondamental pour tout l'art moderne: la fin du sujet, la naissance du motif* (VENTURI, 1989, p. 38, c'est nous qui soulignons).

¹⁰ Figure 16 – Scène Fantastique (V243). Disponible à la page 121.

¹¹ Figure 17 – Trois Baigneuses (V269). Disponible à la page 121.

Il est difficile d'imaginer une joie plus grande que cette réalisation pour un artiste. On voit que ce qu'affrontait Cézanne, ce n'était pas rien, le fardeau de la terre était vraiment très lourd. Il y fallait d'abord un processus de destruction des vieilles structures et de l'individuel.

Peu avant, il disait: "Il était facile de peindre un paysage sans 'sujet'; il était difficile d'imaginer une scène humaine sans sujet. (...) Ce ne sont plus des nus peints au milieu des arbres; chaque figure a sa fonction en tant qu'accent dans une composition spatiale" (VENTURI, 1989, pp. 37-38). Il suffit de se rappeler un tableau de la fameuse série des *Grandes baigneuses* (V 719)¹², dans lequel non seulement les corps se déforment, de façon convexe, mais même le visage de la baigneuse à gauche, assise au premier plan, est simplement ignoré, il n'a pas de fonction dans l'harmonie du tout, en une espèce de fusion avec le paysage, une scène qui ne raconte plus une histoire, un fait religieux, un passage littéraire, qui n'est plus prisonnière d'un sujet, qui s'est libérée, a pris forme à partir d'un motif.

Et ce qui est plus intéressant est de savoir ce qui a offert une issue à Cézanne :

L'ampleur d'horizon de la Provence a suggéré à Cézanne d'exprimer la vastité de l'espace non seulement par le paysage, mais par la situation de ses personnages. Il n'y a pas de sujet, pas plus qu'il n'y avait de sujet dans les baigneuses du docteur Gachet (VENTURI, 1989, p. 38).

Une phrase de Lawrence complèterait parfaitement cette observation de Venturi :

Cézanne failed in his earlier pictures because he was trying with his mental consciousness to do something which his living Provençal body didn't want to do, or couldn't do (LAWRENCE, 1950, p. 332).

Or il faut prendre au sérieux les mots de Venturi et de Lawrence : la terre elle-même en tant que puissance a suggéré ce choix au peintre, le laps de liberté de son

¹² Figure 18 – Les Grandes Baigneuses (V719). Disponible à la page 122.

destin, sa sortie de l'angoisse en gardant un rapport avec la force du motif ; destin dont le côté tragique, l'exigence inexorable, apparaîtrait dans les derniers jours de son existence, l'insuffisance de ses forces physiques pour continuer à profiter de cette joie, de la joie de savoir qu'il peut aller plus loin. De telle sorte que dans ses dernières œuvres, Cézanne continuait d'inventer, de créer de nouvelles perspectives, d'indiquer de nouvelles tendances, d'être un vecteur-tendance, de profiter de son devenir-enfant.

À partir de là, du moment où disparaît le thème et surgit sur scène le motif avec toute sa force, Cézanne commence à expérimenter le transindividuel, sa relation la plus intime et la plus heureuse avec la terre, principalement avec sa Sainte-Victoire, c'est le motif qui opère dans la relation au collectif.

Revenant à Simondon, donc, le transindividuel est comme l'inverse de l'angoisse, parce que c'est justement le processus par lequel se résolvent les questions venant du pré-individuel, non en soi même, mais dans le collectif, ce qui n'empêche pas la solitude, au contraire. Il y a comme deux types d'existence de la solitude pour Simondon, l'une vécue dans l'angoisse et l'autre à l'épreuve du transindividuel. Muriel Combes, soulignera, en une lecture très fine, ce qui fait la différence d'un cas à l'autre, lorsque Simondon emploie le mot *traversée*:

La traversée de la solitude dont Simondon fait la condition paradoxale de la rencontre du transindividuel, ne peut pas résonner avec l'autre expérience solitaire déjà évoquée, celle de l'angoisse. (...) L'expérience de l'angoisse commence avec l'autoaffection du sujet par sa part préindividuel et s'achève - il vaudrait mieux dire s'in-achève - dans une dissolution catastrophique des structures individuelles: elle se déroule tout entière dans l'élément d'une solitude qui n'est que l'absence de tout autre sujet. L'épreuve du transindividuel, au contraire, *traverse* la solitude comme un milieu dense, peuplé de relations (COMBES, 1999, p. 64, souligné dans l'original).

Pour Simondon, par exemple, la traversée est quelque chose qui précède tout le religieux, ou mieux, toute religion. Après avoir traversé la solitude, on découvrira

au-delà d'elle la réalité transindividuelle, comme une révélation. Voici un avertissement délicat à la sociologie:

Cette réalité est indépendante, croyons-nous, de tout contexte religieux, ou plutôt, elle est antérieure à tout contexte religieux et c'est elle qui est la base commune de toutes les forces religieuses, quand elle se traduit en religion. La source de toutes les religions n'est pas, comme certaines pensées sociologiques ont voulu le montrer, la société, mais le transindividuel (SIMONDON, 2005, p. 280).

Et pour cela même Simondon considérera comme le meilleur exemple de cette traversée le Zarathoustra de Nietzsche, opposé au Christ de Pascal. Mais il faut un événement, une rencontre exceptionnelle :

L'exemple du Zarathoustra de Nietzsche est précieux, car il nous montre que l'épreuve elle-même est souvent commandée et amorcée par l'éclair d'un événement exceptionnel qui donne à l'homme conscience de sa destinée et l'amène à sentir la nécessité de l'épreuve; si Zarathoustra n'avait pas ressenti cette fraternité absolue et profonde avec le danseur de corde, il n'aurait pas quitté la ville pour se réfugier dans la caverne au sommet de la montagne (SIMONDON, 2005, p. 280).

Loin de bannir toute relation, c'est dans l'isolement de Zarathoustra à la montagne, après la mort du funambule abandonné par la foule, que se produisent les plus intenses connexions, que l'on va au plus profond, car comme le note Combes (1999), il y a, lorsque l'on éprouve le transindividuel, une suspension momentanée des relations interindividuelles. On remarque que Muriel Combes dit *suspension momentanée*. Zarathoustra se réveille un certain matin et un enfant lui montre un miroir, après des années de solitude, il est temps de revenir, voir ce que deviennent ses disciples et transmettre de nouvelles connaissances, de nouvelles valeurs. Vue ainsi, la solitude sert de délectation et de moteur de la création.

Concernant Cézanne, Venturi situe ce processus solitaire entre 1877 et 1895, le moment qui suit la mort du thème et la naissance du motif, où la sensation apparaît

comme inexorable chez Cézanne, son héritage le plus important et qui résonnera encore longtemps. Il est curieux que le peintre aille, lui aussi, à la montagne, à moins que ce soit elle qui l'attire, l'aspire. Coutagne (1990) rappelle que la Sainte-Victoire s'impose définitivement à Cézanne en 1885-1886. Un isolement par la montagne, comme dans *Zarathoustra*, pour se lier au monde à partir d'une imposition de la terre, dans ce cas géologique.

Ce sont de telles résonances, inévitables, qui ont surgi dans le texte entre Cézanne-Zarathoustra, principalement par le biais de Simondon-Deleuze, et qui méritent d'être soulignées. Le mouvement de la terre qu'ils suivent, qui se réverbère en eux, voilà ce qui importe, chacun avec sa modulation pointant vers des tendances de longue portée. Capter ce mouvement est une fonction majeure de la sensation, son problème le plus complexe, premier et fondamental, et tous deux le savaient. C'est lorsque l'intuition vient en premier et se subordonne l'intelligence, dans la relation à l'intensif en profondeur.

Il nous faut encore mieux comprendre ce que signifie cette opération du motif après son arrivée.

SAINTE-VICTOIRE, OU COMMENT FONCTIONNE UN MOTIF

Lorsque l'on pense à l'ensemble de l'œuvre de Cézanne, trois grandes séries se distinguent : les pommes des natures mortes, la montagne Sainte-Victoire et les baigneurs. Bien qu'il s'agisse de séries apparemment isolées, une correspondance ombilicale les unit. Des tableaux comme *Une Moderne Olympia* (1873-74)¹³ contiendraient, à l'état embryonnaire, les séries citées, particulièrement la montagne Sainte-Victoire. C'est la conclusion que tire Coutagne en examinant ces tableaux initiaux de Cézanne :

Les pommes au milieu des draperies s'intégreraient dans ce processus, à mi-chemin des Baigneurs et de Sainte-Victoire: ne les voit-on pas solides et durables, fruits incontestables et impérissables, au milieu d'étoffes dont les plis évoquent si souvent la <<forme>> de notre montagne? (COUTAGNE & ELY, 1990, p. 85).

Il ne s'agit pas toutefois de ne s'arrêter qu'à la forme, de découvrir la silhouette de la montagne dans les premiers tableaux de Cézanne, comme celle du vautour de Léonard de Vinci, et de chercher des correspondances significatives, encore des interprétations œdipienne. Coutagne poursuit :

De la sorte il n'y aurait pas de séparation radicale des thèmes, ou du moins la séparation de ces thèmes (pommes, nus, montagne...), s'inscrit dans une intuition primitive où les uns se composent avec les autres. (...) Toute l'entreprise de Cézanne sera ensuite celle de la séparation des thèmes... et de sexes, comme si l'unité primitive restait un mythe dont aucune œuvre ne pourrait plus désormais réaliser la synthèse... (COUTAGNE & ELY, 1990, pp. 83-84).

Ce n'est pourtant pas uniquement une question de séparation, d'une logique de compartimentage qu'il s'agit, mais d'une espèce d'apprentissage, de raffinement de la sensation pour capter et exprimer cette intuition primitive, de la manière de se placer comme vecteur dans ce processus d'invention.

¹³ Figure 24 – Paul Cézanne: Une moderne Olympia. Disponible à la page 135.

Faire motif était une expression employée par Cézanne pour cela. Mais faire motif n'est pas la représentation « bien faite ». Lors de l'un de ses séjours à *L'Estaque*, il écrira à son ami Zola : “Je m’occupe toujours à la peinture. – J’ai ici de beaux points de vue, mais ça ne fait pas tout à fait motif” (CÉZANNE, 1978, p. 264).

Et ensuite Cézanne à Gasquet: “il faut les adapter à son motif. Ne pas le plier à soi, mais se courber à lui. Le laisser naître, germer en vous” (GASQUET, 1926, p. 146).

Voilà le sens du *faire motif (en)* : être engendré par une terre. Ce n'est qu'ainsi qu'il y aura rencontre dans le collectif, par le transindividuel :

Moi, je vous le disais ce matin, j'ai besoin de connaître la géologie, comment Sainte-Victoire s'enracine, la couleur géologique des terres, tout cela m'émeut, me rend meilleur. (...) Comprenez-moi bien, si ma toile est saturée de cette vague religiosité cosmique, qui m'émeut, moi, qui me rend meilleur, elle ira toucher les autres en un point peut-être qu'ils ignorent de leur sensibilité (...) J'ai vu que l'ombre sur Sainte-Victoire est convexe, renflée (GASQUET, 1926, p. 150).

Ce qu'il faut comprendre, c'est que le géologique, le sens de la terre, n'est pas nécessairement que le territoire d'Aix ou la position géographique de la montagne, mais c'est l'agglutination de cette intuition primitive dans la montagne Sainte-Victoire qui prend des proportions plus vastes, cosmologiques, dans son œuvre. Voilà ce qu'écrivaient Deleuze et Guattari lorsqu'ils décrivaient le corps plein de la terre dans *L'Anti-Œdipe* :

L'unité primitive, sauvage, du désir et de la production, c'est la terra. (...) Le corps plein de la terre n'est pas sans distinction. Souffrant et dangereux, unique, universel, il se rabat sur la production, sur les agents et les connexions de production. Mais sur lui aussi, tout s'accroche et s'inscrit, tout est attiré, miraculé. Il est l'élément de la synthèse disjonctive et de sa reproduction: force pure de la filiation ou généalogie, Numen. Le corps plein est l'inengendré, mais la filiation est le premier caractère d'inscription marqué sur ce corps. Et nous savons ce qu'est cette filiation intensive, cette disjonction inclusive où tout se divise, mais

en soi-même, et où le même être est partout, de tous côtés, à tous niveaux, *à la différence d'intensité près* (DELEUZE & GUATTARI, 1972, pp.164, 181, souligné dans l'original).

C'est en ce sens que l'on peut avancer que la terre se manifeste selon des dimensions et de manières différentes selon les artistes. Renoir, en visite à Aix-en-Provence, autour de 1888-1889, part avec Cézanne pour peindre la montagne Sainte-Victoire du même point de vue. Il suffit de comparer les deux toiles. Les commissaires de l'exposition sur la montagne Sainte-Victoire diront :

La montagne Sainte-Victoire de Renoir est une vibration ondulante alors que celle de Cézanne est une masse vibrante. Blonde et sensuelle la Sainte-Victoire de Renoir comme une <<incarnation>> témoigne a contrario de l'art de Cézanne comme <<désincarnation>> (COUTAGNE & ELY, 1990, p. 323).

Au-delà des analyses plus formelles et technique, du type de coup de pinceau à la composition perspective (LORAN, 1963), la terre de Renoir est plutôt la vie urbaine parisienne, dans laquelle sa maestria, sa modulation se manifeste de manière incontestable¹⁴. La montagne devient un champ problématique plus viscéral pour Cézanne que pour Renoir qui passait quelques jours à Aix¹⁵. C'est Paris et son effervescence mondaine qui anime Renoir et donne leur puissance et leur brillant à ses tableaux. C'est une autre sorte de luminosité. C'est dire qu'il faut plus qu'une analyse de la forme pour comprendre la sensation, comment affecter et être affecté dans le processus de composition. C'est là une autre manière de comprendre le s'incarner et se désincarner de la citation précédente.

Et même en photographie, la montagne ne se montre pas dotée de tant d'énergie que celle contenue dans les tableaux de Cézanne. Erle Loran parcourt, comme d'autres l'ont fait, les différents endroits par où Cézanne est passé, cherchant les mêmes points de vue et prenant des photos dans l'intention de faire des études comparatives et

¹⁴ Figure 26 – Sainte-Victoire par Renoir. Disponible à la page 139.

¹⁵ Figure 25 – Saint-Victoire par Cézanne. Disponible à la page 139.

des analyses plus détaillées (LORAN, 1963). Et il est curieux de noter que les photos semblent déficientes lorsqu'on les compare aux tableaux. Cézanne voulait justement être une espèce de machine à enregistrer. Venturi explique cela par la *volonté de possession plastique* de Cézanne :

Dans la photographie la force des volumes de la montagne est bien moindre. La photographie témoigne à la fois du respect que Cézanne éprouve pour la nature et de la transformation qu'il lui fait subir. Il respecte les <<données>> de la nature; il ne change pas un éperon, pas une faille; mais rapproche tout par volonté de possession plastique; après avoir saisi la nature, il accentue par ici, atténue par là, pour imprimer de l'énergie, pour soulever la matière jusqu'à la rendre esprit (VENTURI, 1989, p. 47).

Cette volonté de possession qui se manifeste chez Cézanne coïncide avec le geste que décrit Gasquet dans son texte. Rencontrant Cézanne, qui lui souriait, il lui entendra dire :

- Le soleil brille et l'espoir rit au cœur.
- Vous êtes content, ce matin?
- Je tiens mon motif... (*Il joint les mains*). Un motif, voyez-vous, c'est ça...
- Comment?
- Eh! oui... (*Il refait son geste, écarte ses mains, les dix doigts ouverts, les rapproche lentement, lentement, puis le joint, les serre, les crispe, les fait pénétrer l'une dans l'autre*). Voilà ce qu'il faut atteindre... Si je passe trop haut ou trop bas, tout est flambé (GASQUET, 1926, p. 130, *italicos no original*).

La description par Gasquet du mouvement de mains fait par Cézanne ne pourrait être meilleure. Étirer les doigts, les ouvrir pour acquérir l'ampleur suffisante pour appréhender un peu du chaos à travers la sensation, une si petite sensation que ce soit, voilà comment faire motif. Cette volonté chez Cézanne n'est pourtant pas d'enfermer, d'axiomatiser ou de codifier la sensation. Le motif n'est pas propre à être codifier, ni ne constitue un code donné. Il sert au contraire de décodeur, de déclencheur de synthèses disjonctives, c'est lui qui fait moduler.

Deleuze le dira en toutes lettres lorsqu'il égale le Diagramme, définit à partir de Bacon, au Motif (DELEUZE, 1981). La montagne Sainte-Victoire elle même, qui deviendra, et ce n'est pas un hasard, synonyme de motif chez Cézanne, par exemple, exerce cette fonction de faire moduler, elle est ce qui propose une équation sur le tableau noir du peintre, une problématique à résoudre au-delà des clichés, ce qui transmet les forces, les sensations qui doivent être actualisées, par la modulation des couleurs sur le tableau, et pour cela, sensation colorante. Lorsque Venturi dit que c'était l'ampleur de l'horizon d'Aix-en-Provence qui a suggéré le passage du sujet au motif, il ne faut pas en douter.

Faire motif, est donc mettre en marche une modulation, un processus de différenciation, c'est produire un E' dans la formule deleuzienne ($E-E'$). C'est ici que la maîtrise expressive devient fondamentale. Cézanne le savait parfaitement et c'est pour cela qu'il répétait avec insistance : « on ne doit pas dire modelé, on devrait dire modulé » (BERNARD, 1978, p. 36).

L'origine de cette constatation et de l'usage de ce terme de modulation par Cézanne est une inconnue, ouverte à plusieurs possibilités, des analogies musicales à la poésie. Le motif d'un morceau de musique est son cœur, il vient avant le thème, comme les quatre notes initiales de la Cinquième symphonie de Beethoven, pour citer un exemple connu, un petit passage qui provoque les multiples variations du tout de la partition. C'est pour cela que *petite* sensation est une façon de parler, car c'est un condensé intense qui fait varier sans limites, un fini illimité, pour employer un terme cher à Deleuze. Mais au-delà de la découverte de l'origine du terme modulation par le peintre, il est aussi intéressant de comprendre comment fonctionne la modulation, comment elle opère chez lui. Le sens le plus élevé de l'œuvre de Cézanne résidait dans cette articulation : sensation-modulation, dans la peinture.

Gowing définirait la logique des sensations chez Cézanne :

C'est par l'alliance des sensations et de l'intelligence que Cézanne découvrit ce qui, pour lui, était la réalité picturale. "Il n'y a pas de ligne, il

n’y a pas de modelé, il n’y a que des contrastes” [phrase du peintre]. Le contraste, la différence entre une couleur et la suivante, constitue l’énoncé pictural essentiel et à la fin des années 1890 Cézanne ne fait rien d’autre. Il ne le pouvait pas, contraint qu’il était par sa propre logique (GOWING, 1992, p. 115).

La modulation des couleurs trouvée par Cézanne opérait donc par différence, et non par rapprochement tonal. Mais il est bon de ne pas la confondre avec une espèce de dialectique hégélienne des couleurs. C’est une logique d’organisation des sensations par la différence, par le contraste, d’où la difficulté à poser les problèmes, en fin de compte harmoniser la différence exige plus que cela. L’équation ne se résout pas par exclusion ou négation, mais fonctionne par agglutination, par cette différence-ci *et* celle-là, par synthèse pointant vers d’autres différences dans la modulation. C’est une peinture des relations, différentielles.

CE QUE PEUT UNE MODULATION : COMMENT VISITER LE LOUVRE AVEC CEZANNE

“L’artiste n’est qu’un réceptacle de sensations, [...] l’artiste doit être comme une plaque sensible, un appareil enregistreur simplement” (GASQUET, 1926, p. 131). Ces mots de Cézanne, réfutant l’interprétation intentionnelle de l’artiste, apparaissent aussi dans le film *Une visite au Louvre* des Straub.

La réalité est pour Simondon une médiation entre l’homme et le monde, qui n’est pas du côté d’un sujet ni du côté d’un objet. Elle ne se trouve pourtant pas détachée de l’homme et du monde. Simondon dira : “elle n’est ni outil ni instrument; elle peut rester attachée au monde, étant par exemple une organisation intentionnelle d’une réalité naturelle; elle peut aussi rester attachée à l’homme, devenant une modulation de la voix, une tournure du discours, une manière de se vêtir...” (SIMONDON, 1969, p. 183). Tout s’applique au cinéma des Straub. Il s’agit dans chaque cas d’observer comment se développe cette modulation, comment elle est mise en marche, quel est son sens, comment elle s’insère dans le monde. Si chez Cézanne la modulation est celle des couleurs par contraste, par différenciation, chez les Straub elle se produit d’une autre manière, malgré les échos incontournables. Quoique les deux fonctionnent comme une plaque sensible, l’expression est d’une autre nature, car elle passe par des dispositifs enregistreurs différents, un par la peinture-cézanne et l’autre par la machine cinématographique-straub, machine cinéastes.

Si Deleuze considérait Cézanne comme l’un des maîtres des Straub, comme on l’a dit, ce n’était pas seulement parce qu’ils avaient tourné deux films sur le peintre (Deleuze n’a d’ailleurs pas vu *Une visite au Louvre*). C’est le rapport à la terre qui permettait à Deleuze d’affirmer cette relation. Écrivant à propos de *Moïse et Aaron*, film basé sur l’opéra homonyme de Schoenberg, Deleuze dira :

C’est comme chez Cézanne, le maître des Straub: d’une part ‘tête géométrique’ de l’image visuelle (le dessin), qui s’enfonce et fait lire les ‘assises géologiques’, d’autre part cette nuée, cette ‘logique aérienne’

(couleur et lumière, disait Cézanne), mais aussi bien acte de parole qui monte de la terre vers le soleil. Les deux trajectoires: 'la voix vient de l'autre côte de l'image. L'une résiste à l'autre, mais c'est dans cette disjonction toujours recrée que l'histoire sous la terre prend une valeur esthétique émotive, et que l'acte de parole vers le soleil prend une valeur politique intense (DELEUZE, 1985, p. 333).

Le cinéma de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet fonctionne lui aussi par modulation. On module, de la voix de l'acteur au trépied de la caméra. Tout jusqu'au moindre détail est exhaustivement travaillé dans le sens de faire apparaître l'information dans toute sa puissance, de lui faire prendre corps, de la faire se présenter. Il en était ainsi dans le premier film sur le peintre, *Cézanne* (1989), et plus encore dans le film *Une visite au Louvre* (2003). Il ne s'agit pas de faire un film *sur* Cézanne, un documentaire didactique comme d'habitude, mais de le laisser parler, presque cent ans après sa mort. C'est une tâche gigantesque, qui exige une perception épurée et un instinct modulateur extrêmement fin.

Au début d'*Une visite au Louvre*, on remarque que c'est une belle voix féminine qui dit le texte fameux et contesté de Joachim Gasquet sur le peintre. À mesure que le temps passe et qu'on devient plus attentif à ce qui est dit, et comment, sur les œuvres, on oublie complètement le sexe de la voix, comme par enchantement. C'est comme si Cézanne lui-même accompagnait la visite et nous faisait *voir* vraiment un tableau de Veronèse comme il le voyait et comprendre la dimension de sa propre œuvre.

La première question inévitable qui se pose est : comment cela est-il possible? En fin de compte, outre un panoramique initial du musée du Louvre et une séquence finale entre des arbres et un ruisseau, il ne s'agissait « que » d'une voix off qui accompagnait la présentation d'une sculpture (la *Victoire de Samothrace*) et de divers tableaux au mur, filmés en plan fixe, présentant au plus quelques détails. C'est comme si l'œil se mettait à entendre, une espèce de synesthésie.

Si dans le film *Cézanne* (1989) Danièle elle-même s'était chargée de la lecture du texte de Gasquet, dans *Une visite au Louvre* cela incombe à Julie Koltai. Ce n'est pas une déclamation émue, au sens vulgaire du terme, sentimentale, pleine de subjectivité dans la voix d'une actrice qui lit le texte, cherchant la meilleure représentation du personnage Cézanne. Au contraire, au moyen d'une répétition incessante est réduit, raboté, expurgé tout ce qui pourrait être reconnaissable, on fuit la rhétorique littéraire, toute individualité consciente, toute la verve vocale appliquée aux mots. Cela se produit aussi dans d'autres films. Julie Koltai elle-même décrit comment s'est fait l'enregistrement d'*Une visite au Louvre* :

On a travaillé quarante-cinq jours, à raison de trois heures par jour. Ils m'ont donné le texte tapé à la machine avec toutes les indications pour la diction [...] l'enregistrement de la voix a duré six jours. Comme pour les répétitions, chaque prise correspondait à une page, il fallait respecter l'unité de la page (GRAND, 2006, p. 89)

Afin de laisser apparaître le texte comme matériel qui se manifeste, il faut trouver le rythme, une diction propre, une façon de dire, une modulation du dire, une « dicibilité », une cadence qui va au-delà du musical, car elle s'articule sur l'image d'un tableau, qui, bien que fixe, est élaborée au millimètre près. Ce que l'on retrouve toujours chez les Straub, c'est une articulation entre technique, voix, rythme, image, corps, musicalité, etc., qui a un sens politique qui doit être très bien élaboré, dans les détails les plus infimes, parce que, en vérité, il ne sont jamais infimes.

On peut dire que la modulation, dans le cinéma du couple Straub, opère dans le sens suivant : la recherche de la cadence dans cette articulation. Ce n'est pas une recherche facile, elle exige de la rigueur. C'est toujours un tissu de défis imposés, urgent, à coudre dans une connexion espace-temps, dira Jean-Marie. Le problème n'est pas la forme, c'est plutôt comment atteindre les couches géologiques les plus intimes dans un marbre, comme le fait le sculpteur, selon l'exemple donné par Jean-Marie dans un film de Pedro Costa sur le travail des cinéastes (COSTA, 2001b). C'est un travail d'arpenteur et de cinéaste, comme il dit :

Pour filmer sur cette planète il faut être un petit peu géographe. Géographe, ça veut dire décrie la terre. [...] Il faut même être un tout petit peu plus, il faut avoir une idée de ce qu'est la géologie. On ne peut pas filmer un arbre ou une montagne sans savoir ce qu'il y a dessous. Il faut en revenir à Cézanne qui disait: "Regardez cette montagne – il a mis des années à la voir – autrefois elle était du feu" (RAYMOND, 2008, p. 19)

Et comment est réalisée, dans le détail, cette recherche de la cadence, cette modulation chez les Straub ? Comment se construit ce tissu de défis espace-temps ?

Au début, les Straub ne se laissent pas attraper par le collet, pour rappeler une expression de Cézanne. Le premier film sur le peintre est parti d'une invitation de la directrice de l'audiovisuel du Musée d'Orsay à le réaliser, pour une exposition sur la phase initiale de la peinture de Cézanne. Jean-Marie répond que sur le moment il n'a pas le temps, car il part à l'Etna filmer *Noir Pêché* et suggère une série d'autres cinéastes. Godard, Rivette, Luc Moullet. En plus de ça, il ne connaissait pas bien la première phase du peintre. Six mois plus tard, la même directrice téléphone et demande s'ils ont déjà terminé le tournage. Jean-Marie répond que oui, mais qu'il connaît encore peu le jeune Cézanne. La directrice répond qu'il n'y a plus de problème, qu'ils ont abandonné cela, mais qu'ils voudraient que ce soit eux qui fassent le film (RAYMOND, 2008). Ils l'ont fait. La directrice l'a refusé, ainsi qu'une demi-douzaine de commissaires.

Un autre épisode intéressant a été le refus d'accepter Herbert von Karajan pour le film sur Bach, *Chronique d'Anna Magdalena Bach*. On a dit aux Straub que l'on paierait un certain montant si le fameux chef d'orchestre jouait le rôle du maître de Leipzig, le double de ce dont les Straub avaient besoin. La réponse de Danièle : « si on fait le film avec Karajan, ce n'est plus notre film, ce n'est pas ce qu'on veut faire. Alors on dit non, c'est tout » (RAYMOND, 2008, p. 53). C'est cela le sens du luxe pour les Straub. On ne peut pas renoncer au luxe. La recherche de la cadence par les Straub commence donc par ce luxe, luxe de faire ce qu'ils veulent avec un budget juste pour cela.

Viennent ensuite la position de la caméra, le point de vue sur le monde, diront-ils¹⁶. C'est pourquoi pour les cinéastes, la position de la caméra met toujours en jeu des prises de position morales et politiques qui, mal placées peuvent les transformer en artistes irresponsables. Il ne saurait y avoir de bricolage, ni de trucs. Ils cherchent exhaustivement une place pour la machine de façon à ce qu'ils puissent, en changeant seulement d'objectif ou en ajustant la hauteur, obtenir le point de vue désiré pour filmer toute la scène¹⁷. Trouver un point de l'espace et y planter la machine pour la laisser enregistrer, comme un géomètre. La loger un peu à gauche à ou un peu droite, ou plus près d'un personnage lorsqu'il y en a plusieurs dans la scène, en haut ou en bas, peut signifier prendre la position de l'accusateur ou de l'accusé, ce qu'on doit fuir à tout prix.

Il en va de même pour les espaces fermés et ouverts, y compris ce qu'on appelle d'habitude la nature, qui, chez les Straub n'apparaît jamais comme décoration ou illustration d'un texte. Il y a une relation entre le lieu, le territoire filmé et le texte qui doit être pris en compte lorsque l'on installe la caméra. Il en explique la raison :

Tout d'un coup un texte trouve des racines, c'est tout. Le texte est un text écrit, abstrait sur du papier imprimé, c'est Gutenberg. Le texte ensuite devient de la culture orale et cela ne suffit pas, il faut passer de la culture orale à une incarnation, et l'incarnation c'est les lieux. Et à ce moment-là il arrive au cours du travail, pas seulement du tournage mais même après, il arrive que les lieux l'emportent sur le texte, le mangent, le bouffent ou le vampirisent ou le subvertissent. Il y a une subversion qui a lieu par l'espace et la lumière, le vert, le bleu, le rouge, l'air, les poules, les petits oiseaux, les chèvres qu'on entend, les insectes... Il faut en revenir à une phrase de Rosa Luxembourg: "Le destin, le sort d'un insecte quelque part dans le monde qui lutte entre la vie et la mort n'est pas moins important que l'avenir de la Révolution". Et ça, c'est dans nos films (RAYMOND, 2008, p. 86).

¹⁶ Figure 30 – Étude pour *La Mort d'Empédocle*. Disponible à la page 166.

¹⁷ Figure 31 – *La Mort d'Empédocle*: étude pour l'emplacement de la caméra. Disponible à la page 167.

On pourrait ajouter aux insectes le bruit des machines, des voitures, d'un train, d'un bus...

Il y a ensuite le travail avec le texte proprement dit, dans son rapport aux acteurs, une relation entre voix, corps, image, geste et texte. Cette opération se produit par répétition, comme on l'a dit, presque jusqu'à l'épuisement :

La première chose c'est de lire le texte avec chacun des acteurs séparément, isolément, pour découvrir comment fonctionne leur respiration, quelle en est l'ampleur et où ils sont obligés de s'arrêter pour reprendre leur souffle. [...] Une fois que ces respirations sont déterminées, on regroupe trois vers, quatre vers, cinq vers, selon la possibilité de chaque corps séparément. [...] Et ensuite chaque groupement de cinq ou deux ou trois ou quatre vers devient ou bien *accelerando*, ou bien *ralentendo*, ou bien *arioso*, ou bien *recitativo* (RAYMOND, 1986, pp. 23-24).

C'est le devenir partition du texte, la recherche de la cadence dans le sens strict du terme¹⁸.

Vient alors le rapport plus spécifique à l'image. Si l'acteur est en scène, il faut savoir où le regard se fixe, quand il doit s'élever ou s'abaisser. Jean-Marie dira, à propos de cette conjonction entre image et texte récité, qu'après avoir travaillé quatre, cinq ou six mois, on s'aperçoit que ce n'est pas qu'une question de syllabe, mais souvent d'une voyelle ou d'une consonne. Le souci de bien résoudre une « simple » consonne par rapport à la bouche qui parle. Une petite modulation, un changement précis de fréquence.

Pour citer Straub lui-même :

Il faut alors répéter jusqu'à ce que le corps, le texte, la respiration et ensuite l'air ambiant et l'espace dans lequel ces gens-là se trouvent, fassent un tissu, disons prétentieusement, un tissu dialectique d'éléments hétéroclites, différents, et créent une matière (RAYMOND, 2008, p. 24).

¹⁸ Figure 32 – Travail sur le texte du film *Cézanne*, de Straub et Huillet. Disponible à la page 168.

C'est donc une cadence qui doit être atteinte, non seulement par la musicalisation de la voix et par la diction, mais qui va au-delà car elle incorpore l'image, les gestes, l'environnement, que ce soit le bruit d'un train ou le silence d'un musée, ou le chant des oiseaux dans un bois, en espace ouvert ou fermé, une cadence qui n'est atteinte que dans le rapport à la nature, un ensemble, un condensé espace-temps, par dessus tout politique.

La rigueur pour atteindre la cadence, la précision recherchée dans les moindres détails dans le cinéma des Straub, avant, pendant et après le tournage peut ressembler à une tentative d'éliminer le chaos, la différence, l'information. Mais c'est tout le contraire qu'ils se proposent. À propos de la répétition d'une scène d'un autre film, *La Mort d'Empédocle*, Jean-Marie donne un exemple :

Ou encore, un geste comme celui du représentant de l'Église dans *La Mort d'Empédocle*. Il dit: "Oh, écoutez comme devant moi (il fait le Tartuffe) cet insolent garçon me traite...", il a couvert ses yeux de sa main, et il ôte sa main. C'est un geste qu'il avait fait parce qu'il était fatigué pendant les répétitions. On lui a dit: "Garde-le." Il a répondu: "Non, ce n'est pas possible, je l'ai fait par hasard". Mais je lui ai dit: "Essaye". Il s'est exercé pendant deux mois et il en a fait quelque chose (RAYMOND, 2008, p. 25)

S'il y a un enseignement dans le cinéma des Straub, c'est celui-ci : la persistance pour atteindre cette cadence, pour libérer ce qui résiste, ce qui insiste dans le matériel. La rigueur leur est nécessaire, comme s'ils essayaient de ne rien laisser échapper pour le capital, pas même une moindre scène de spectacle, libérer la sensation par la modulation des divers éléments, mettre en lumière le sens politique, laisser s'épancher la sensation, une des choses que le capital désire le plus mais qui lui échappe le plus.

Laura Vitali a réalisé en 2005 un film intéressant appelé *Straub-Huillet et Pavese « Ces rencontres avec eux »*, dans lequel on peut voir dans un certain passage la répétition d'une version théâtrale du film basé sur le livre de Cesare Pavese, *Dialoghi con*

Leucò (1947). Dans ce passage, Jean-Marie Straub interrompt les deux acteurs sur scène pour quelque correction dans la lecture de deux pages :

[Deuxième page] “Ed era un tutto”. Tu dois lever la voix. Sinon on ne comprend pas “di ogni cosa veniva la fine ed era un tutto”. [...] Tu dois monter, pas baisser. Sinon, on pourrait comprendre, à cause de notre pause, que “ed era un tutto”, c’est-à-dire qu’on était déjà à l’époque globale. Sinon, “ed era un tutto”, point, fini. C’était un “tout” global, capitaliste. C’est-à-dire de la merde (VITALI, 2005).

Ainsi fonctionne, en résumé, la modulation, la recherche de la cadence par le couple Straub. En résumé, parce que on pourrait y ajouter beaucoup d’autres éléments, comme la générosité, malgré la rigueur dans les répétitions, envers les acteurs et tous les techniciens participant aux enregistrements, qui va de détails comme payer la semaine de travail en avance jusqu’aux remerciements sincères et aux liens de sympathie qui s’établissent, vus à la fin du film de Laura Vitali.

Pourtant la plus grande générosité qui compose aussi cette recherche de la cadence – disons dans son trajet final, car elle s’étend au spectateur – réside dans la liberté de choix qu’ils donnent. Du luxe de la liberté dont ils jouissent de par leur *isolement* du monde de la production cinématographique *mainstream*, le début de la cadence, ils offrent le luxe du choix, la fin de la cadence :

Il n’y a rien de plus dérangeant que de placer les gens devant un choix, parce qu’à ce moment-là ils sont saisis de panique, ils peur de la liberté. Toute la société actuelle va dans l’autre sens, celui d’enfermer les gens dans la prison du présent. De leur faire croire qu’on en est arrivé au point où on s’aperçoit que tout ne va pas si bien, mais que cela ne pourrait pas aller mieux, qu’il faut se contenter de ça. Placer les gens devant un choix, c’est ce dont ne veulent pas les distributeurs, les producteurs de cinéma, etc. Ils veulent ficeler les spectateurs. Ils ont donc peur de montrer ces films-là, parce que le gens pourraient y prendre goût, et puis peut-être commencer à choisir aussi ce qu’on leur propose dans ces mêmes boutiques – pas seulement le grand choix dont

tu viens de parler. En plus, ce ne sont pas de films qui sont faits pour réconcilier tout le monde (RAYMOND, 2008, p. 43)

Il n'est jamais de trop de rappeler que l'étymologie du mot cadence vient de choir, de chute, du latin *cadere*. Et si Deleuze avait raison sur le rapport sensation-chute, avec toutes les implications vues précédemment, on voit que cette générosité du cinéma de Straub-Huillet, dans sa solitude, est un ajustement très fin par la sensation qui rend possible une interaction réelle, une rencontre réelle, ou, pour en revenir aux termes de Simondon, une individuation collective. Il s'agit toujours de rencontres qui ne sont pas prisonnières du présent, mais au contraire qui, de la plongée dans la mémoire crée des futurs autres : Danièle-et-Straub-et-Empédocles-et-Hölderlin-et-Cézanne-et-Gasquet-et-Pavese-Vittorini-et-caméra-et-Kafka-et-Brecht-et-Mallarmé-et-opérarios-et-mitos-et-Corneille-et-comédiens-et-forêt-et-train-et-spectateur-et-bus-et-vent-et-Schoenberg-et-Bach.....*Quei loro incontri.*

INFORMATION

L'INFORMATION COMME RESOLUTION DE PROBLEMES

Une des richesses de l'œuvre du philosophe Gilbert Simondon vient de ce qu'elle réagit immédiatement, après l'avoir connue pratiquement dans sa genèse, à l'essor de la Théorie de l'information et de la cybernétique, proposant de sauver les objets techniques et de penser les limites du progrès humain, montrant les problèmes technopolitiques inhérents à ces théories (KECHICKIAN, 1983; SIMONDON, 1990). Son texte le plus connu, *Du mode d'existence des objets techniques (MEOT)*, a été publié en 1958, en même temps qu'il a présenté sa thèse de doctorat divisée en deux volumes: *L'individu et sa genèse physico-biologique* (publié en 1964) e *L'individuation psychique et collective* (1989). Dix ans plus tôt, Norbert Wiener a publié son *Cybernétique* (1948) et ensuite *Cybernétique et Société* (1950).

Ce n'est pas en vain que Wiener dérive le mot de cybernétique du grec *kubernetes*, qui signifie « pilote » ou encore « gouverneur » : il s'agit essentiellement du contrôle de l'information. Simondon reconnaît la valeur et la portée de ces théories, soulignant même le grand mérite de la cybernétique comme constituant l'une des première études inductives spécifique des objets techniques (SIMONDON, 1969, p. 48). Il rejette toutefois l'un des postulats fondamentaux de la cybernétique, celui de l'identité fonctionnelle entre les êtres vivants et les objets techniques auto-régulés (les automates).

Pour Wiener, la compréhension du social ne serait possible qu'à partir d'une étude approfondie des messages et des moyens de communication entre hommes et machines et entre les machines elles-mêmes. L'information devient fondamentale dans ce processus de communication adéquat aux exigences de la vie moderne. La considérant chez l'homme, l'animal et les machines, Wiener affirme sa thèse :

Je soutiens que le fonctionnement de l'individu vivant et celui de quelques machines très récentes de transmission, sont précisément parallèles. Dans ces deux cas, l'un des stades du cycle de fonctionnement est constitué par des récepteurs sensoriels. Chez l'un comme chez l'autre

il existe un appareil spécial pour rassembler l'information provenant du monde extérieur selon des niveaux de faible énergie et pour la rendre utilisable en vue du fonctionnement de l'individu ou de la machine. Ces messages extérieurs ne sont pas assimilés à l'état pur mais transformés par les organes intérieurs de l'appareil, qu'il soit vivant ou mort. L'information prend alors une forme nouvelle afin de pouvoir être utilisée en vue des stades ultérieurs du fonctionnement (WIENER, 1968, p. 26).

Bien que le fonctionnement informationnel soit lié aux systèmes sensori-moteurs, c'est l'usage imprécis de l'*analogie* avec ces systèmes, comme l'a bien noté Muriel Combes (1999, p. 21) qui gêne Simondon. Le genre d'analogie suggéré par la cybernétique l'amènerait à une espèce de réductionnisme binaire, car il propose une identification discutable des fonctionnalités entre humains et automates. On se rappellera que c'est justement contre ce risque d'utiliser l'analogie en faveur de l'identité que Deleuze mettait en garde lorsqu'il définissait l'analogie comme l'un des quatre composants de la représentation qui peuvent trahir la différence, et aussi la répétition (DELEUZE, 1968, p. 345). C'est pourquoi, tant pour Deleuze que pour Simondon (en plus d'autres, comme Nietzsche et Bergson, chacun à sa manière) l'être est problématique et doit être compris comme relation ; le principe d'individuation doit ainsi toujours être pris en compte. En d'autres termes, une identification fonctionnelle entre humains et machines n'est pas possible sans que le principe d'individuation de chacun soit connu, ce qui implique que l'on change jusqu'au concept d'information. Parce que, comme dit Deleuze : "l'individu n'est plus pensé que comme ce qui porte des différences en général, en même temps que l'Être se répartit lui-même dans les formes fixes de ces différences et se dit analogiquement de ce qui est" (DELEUZE, 1968, p. 346).

Il ne s'agit pas de sous-estimer le binaire, fondation de la machine cybernétique, pas plus que de prescrire le décès de l'analogique. Brian Massumi (2003b) dit, par exemple, qu'un monde digital n'a pas forcément besoin d'abolir l'analogique

(*lato senso*), car celui-ci implique l'accès à des possibilités perceptives autres, branchées sur les expériences les plus diverses qui sont, fondamentalement, de nature analogique.

On parle ici d'un analogique constamment affirmatif, sans besoin de la négation comme une phase nécessaire ; un analogique qui, mis en rapport avec les technologies digitales, permet à l'invention d'apparaître.

Dans son livre le plus connu, *Pour comprendre les médias*, Marshal McLuhan postule qu'à l'ère de l'électricité nous sommes toujours plus traduits en termes d'information, « vers une extension technologique de la conscience » :

By putting our physical bodies inside our extended nervous systems, by means of electric media, we set up a dynamic by which all previous technologies that are mere extensions of hands and feet and teeth and bodily heat-controls – all such extensions of our bodies, including cities – will be translated into information systems (McLUHAN, 1969, p. 77).

Cette traduction en systèmes d'information, qui effectivement est menée à bien par la technoscience en cours, alliée au capital global, fonctionne selon la logique inductive. Toute traduction, même bien faite, laisse quelque chose de côté (on perd de l'information), induit une interprétation, une représentation. Mais l'information, semble-t-il, mérite moins un traitement seulement inductif, comme celui que propose la cybernétique, et davantage un traitement transductif, comme le suggère Simondon. Les affects sont de l'ordre de l'analogique, quoiqu'ils puissent parfaitement être activés et qu'on puisse y accéder au travers du digital, à condition que ce soit par transduction. Pour cela, Simondon a reconnu l'importance et la valeur de la cybernétique, bien que la caractérisant, dès le début, comme une étude encore inductive.

Pour le philosophe, donc, la meilleure manière d'étudier l'information est au moyen d'un processus transductif :

Nous entendons par transduction une opération, physique, biologique, mentale, sociale, par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine, en fondant cette propagation sur une structuration du domaine opérée de place en place; chaque région de

structure constituée sert à la région suivante de principe de constitution, si bien qu'une modification s'étend ainsi progressivement en même temps que cette opération structurante. [...] Dans le domaine du savoir, elle définit la véritable démarche de l'invention, qui n'est ni inductive ni déductive, mais transductive, c'est-à-dire qui correspond à une découverte des dimensions selon lesquelles une problématique peut être définie; elle est l'opération analogique en ce qu'elle a de valide (SIMONDON, 1964, pp. 18-19).

La notion de transduction chez Simondon est inspirée, au niveau physique, de la morphogenèse d'un corps cristallin. À partir d'un germe cristallin très petit dans un milieu amorphe riche en potentiel, le cristal commence sa croissance et son expansion, résolvant ses problèmes internes, puisque chaque couche de cristallisation sert de base structurante pour la phase suivante. Le germe cristallin contient l'information première, les directions privilégiées et les formes angulaires de futur cristal, c'est-à-dire sa singularité. Et la singularité n'a rien à voir avec l'identité de l'individu, elle vient avant, elle fait partie du pré-individuel, parce que justement l'individu n'est pas encore formé, c'est une pure puissance, contenant des tensions et des tendances. Le milieu amorphe (état liquide, gazeux ou solide, dans le cas du cristal), au contraire, n'est pas stable du tout, il est métastable. Tous deux forment un système de pure dissymétrie et tension, un système en disparation, dont le potentiel énergétique commence sa résolution dès l'instant où le germe cristallin parvient à rompre l'état métastable. À partir de cet événement, une transformation se propage, lorsque de nouvelles problématiques surgissent, et chaque étape sert de base à la suivante, dans la relation entre ce qui est déjà transformé et ce qui est sur le point de se transformer. C'est au moment de ces résolutions que l'information apparaît.

C'est là un processus de communication, si l'on pense en termes de théorie de l'information, avec échange d'énergie ou d'information entre un émetteur (le germe cristallin) et un récepteur (le milieu amorphe). Mais il y a ici une différence, aussi intime que fondamentale, par rapport à la théorie de l'information, car celle-ci ne prend pas en compte le récepteur en tant que métastable, ce qui rend le système incomplet, ou à bas

rendement, occasionnant des pertes d'information. Le rendement idéal, pour la théorie de l'information, correspondrait à la transmission d'information intégrale, la capacité que l'information soit reçue avec toutes ses modulations, un canal parfait, avec un indice égal à 1, c'est-à-dire que le processus de communication est d'autant plus complet que l'indice est plus proche de 1, comme le rappelle Simondon (1969, p. 131). Or, si les modulations se produisent justement en vertu de la métastabilité du système, avec son état dissymétrique et sa marge d'indétermination, quelque chose sera exclu au cas où elle ne serait pas considérée. L'information se produit dans l'actualisation du potentiel des données, dans l'acte, ni a priori, ni a posteriori. La métastabilité doit être entretenue pour que de nouvelles informations soient produites.

Dire que l'information a lieu dans l'actualisation, en considérant sa marge d'indétermination, par nature qualitative, ne signifie pas exclure ou dédaigner les analyses et études quantitatives de l'information, comme le souligne Simondon lui-même (1964, p. 16). Il s'agit seulement de réaffirmer la supposition de cet état fondamental, le pré-individuel, antérieur au dualisme émetteur-récepteur lui-même et au message transmis.

La transduction, pour Simondon, ne signifie donc pas induire ni déduire, c'est l'« individuation en progrès » elle-même (1964, p. 180). La déduction est toujours à la recherche d'un principe original pour qu'un problème donné puisse être résolu. L'induction, pour sa part, part des faits particuliers pour trouver la solution recherchée. Dans ces processus, il y a perte ou réduction d'information, car on ne capte que ce qui est commun, éliminant le singulier. Dans la transduction, au contraire, il n'y a ni perte ni réduction, elle fait passer les flux, découvre de nouvelles dimensions selon lesquelles une problématique peut être définie. Il ne s'agit pas de transmission de message codé, construit d'avance, mais d'un passage de potentiel énergétique pré-individuel, en un sens physico-biologique, pour l'émergence de nouvelles formes, à partir d'un système métastable, plan virtuel de réalité. Un changement de phase, donc, qui implique non seulement l'intelligence, mais également l'intuition.

Ni plus ni moins qu'une ontogenèse, que la production de différence. Simondon préfère le concept d'individuation à la dialectique hégélienne. À ses yeux, elle ne rend pas compte de la genèse de l'individu, car elle considère toujours l'apparition du négatif comme une seconde étape du processus, alors que dans l'individuation le négatif est immanent à une condition première, sous forme de tension et d'incompatibilité. Dans la dialectique hégélienne, après le surgissement du négatif se produirait une synthèse, un retour à l'unité, au sujet ou à l'objet, ce qui n'existe pas dans l'individuation simondonienne, qui est un processus continu de changement de phase de l'être, il n'y a pas de synthèse définitive ou, si elle existe, elle est plus proche de l'opérateur deleuzien, c'est-à-dire une synthèse disjonctive (DELEUZE, 1968).

Ce qu'on remarque, comme l'a bien observé Deleuze, c'est que le négatif est, dans la pensée de Simondon, remplacé par le problématique, puisque "it no longer designates a provisional state of our knowledge, an undetermined subjective concept, but a moment of being, the first pre-individual moment" (DELEUZE, 2004, p. 88).

L'individuation chez Simondon est toujours liée au processus d'information et le philosophe a toujours mis en avant qu'une théorie de l'individuation ne saurait renoncer à une théorie de la sensation, de la perception, de l'émotion. Pour un philosophe qui incorpore les techniques au mouvement même de la pensée, cette affirmation ne devrait pas être négligée. Et il développe cette idée, non seulement dans sa thèse de doctorat, mais dans ses cours sur la perception, donnés entre 1964 et 1965 (SIMONDON, 2006).

Ce qu'on veut dire ici, avec Simondon, c'est que l'étude de la sensation, qui ne saurait être isolée des problèmes perceptifs et vice-versa, exige un domaine privilégié et actif dans la relation de l'homme à la technologie et à son monde, son milieu. C'est dire que la sensation-perception n'est pas de nature réactive-contemplative, mais active-informative. Et c'est là une différence substantielle pour penser les travaux artistiques, puisqu'il y est question de production d'affects et de percepts.

UNE PETITE GENEALOGIE DE LA RELATION INFORMATION-SENSATION- PERCEPTION

Dans les pages qui composent la première partie de son *Cours sur la Perception*, Simondon retrace le parcours de la perception dans la pensée occidentale, des penseurs antiques à l'époque moderne, mais d'une manière très particulière puisqu'elle considère dès le départ la question de la technique. En suivant le parcours de Simondon, on remarque un entrelacement entre sensation-information-perception et pourquoi une étude de l'individuation devrait se compléter ou se composer conjointement sur ces trois piliers. Davantage encore, on comprend comment l'information ne se limite pas aux progrès de la Théorie de l'information et de la cybernétique, développés dans l'informatique actuelle, mais a des racines plus lointaines qui méritent d'être prises en compte.

Simondon commence avec les présocratiques et va jusqu'à Platon, distinguant deux familles d'après leur doctrine concernant la sensation-perception : les « Fils de la matière » (les ioniens) et les « Amis des idées » (les pythagoriciens et les platoniciens). Toutes deux ont eu une longue postérité, dont Simondon résume ainsi l'essentiel de leur différence :

...les Formes contre la sensorialité qualitative, c'est une perception contre une perception, la perception à distance, par audition ou vision, contre la perception par contact, et la contemplation théorique et détachée du tableau de l'univers dans le loisir savant contre l'action manipulatrice effectuant la genèse de l'objet; *pour Pythagore et Platon, le réel est a priori, il est déjà constitué dans sa structure avant la prise d'information perceptive* qui le respecte, alors que *pour les Physiologues ioniens le réel prend forme au cours de l'opération de manipulation qui donne aussi connaissance*; dans le premier cas, *le devenir est négatif*, il peut seulement multiplier et altérer; dans le second cas, *il est positif*: la genèse est une formation, une croissance; les objets se constituent (SIMONDON, 2006, p. 21 - c'est nous qui soulignons).

C'est à Aristote qu'est revenue la tâche d'établir une synthèse entre ces deux familles, ce que l'on peut observer par son étude de l'art poétique. Apparemment, tant pour Platon que pour Aristote, l'art poétique fonctionne de la même manière, par imitation. Pourtant, si chez Platon l'imitation renvoyait à la copie d'un modèle, d'une forme idéale qui est en dehors du monde sensible, chez Aristote elle indique la simulation, l'émulation, elle invoque l'action, le mouvement. Le problème du mouvement, du flux continu, du changement permanent, chez Héraclite, contredit par Parménide, est « résolu » par Aristote au travers de sa fameuse phrase : « L'être se dit de multiples manières », c'est-à-dire l'être possède de nombreux sens, il est analogique. Il faut entendre ces sens, comment ils fonctionnent, tâche éminente de la philosophie. L'être n'est pas seulement quelque chose d'immobile, de statique, qui *existe* déjà, en *acte*, mais comprend ce qui peut advenir, sa *puissance*. Le passage, ou *mouvement* de la puissance à l'acte est le processus d'*actualisation*.

Pour cette raison, Aristote dit que la tragédie n'est pas une imitation de personnes, mais d'actions, actions de la vie, la finalité de la vie est une action. La tragédie sera dûment divisée en *actes*, et l'arrangement de ces actes est l'élément le plus important pour Aristote. Et comme la perception est une actualisation, le potentiel des simulations sera mis en acte, actualisé, produisant l'effet de catharsis dont parle Aristote, espèce de purification de l'auditoire.

Il y a donc ce mouvement d'une puissance qui s'actualise, et qui dure tant qu'il y a de la virtualité dans l'être, jusqu'à ce que toute sa potentialité soit déployée et pleinement actualisée, individualisée. Ce mouvement est ainsi circonscrit à la substance. Celle-ci est composée de quelque chose d'indéterminé, la matière (*hylé*), et d'une forme (*eîdos*), qui individualisera la matière. C'est le principe du hylémorphisme aristotélicien : il existe une cause formelle prédéfinie, qui contient les attributs et les propriétés qui modifieront la matière et lui donneront son apparence finale, la matière est informée, c'est-à-dire qualifiée et quantifiée.

La réalité est ainsi composée d'une cause matérielle et d'une cause formelle, fonctionnant toutes deux à partir d'une cause finale. La forme contient l'essence de ce

que la matière peut devenir, en tant que puissance, et de ce qu'elle est sur le moment, en acte. Elle est le principe de la différenciation, ce qui dit les sens de l'être, qui permet d'affirmer que l'être se dit de nombreuses manières, selon ses fonctions, sa finalité. Le devenir est mû par un désir, un désir d'atteindre la forme finale.

C'est à partir de la perception-sensation, de l'imitation des actes, que l'intellect pourra opérer, imaginer, créer des concepts et des définitions essentielles. En d'autres termes, c'est une théorie inductive de la connaissance, où la perception-sensation induit l'intelligible ; des faits empiriques, des cas particuliers on arrive à la connaissance universelle contemplative, qui est donc a posteriori, à la différence du platonisme où elle est a priori.

Dans *De l'Âme*, principalement, Aristote caractérise cette perception-actualisation. Si la perception est un acte d'actualisation, la sensibilité est la potentialité du sentir et donc la sensation est l'état actuel, le sensible en acte. Il en va de même de la pensée, quand l'intellect devient la puissance de penser.

Pour Simondon, Aristote construit une véritable étude de la perception, il fait une espèce de synthèse entre la compréhension de l'objet, sans trop privilégier le sensoriel, comme le faisaient les ioniens, et les significations, relations et structures comme les pythagoriciens et Platon (SIMONDON, 2006, p. 22).

Il faut noter, en outre, que ce que fait Aristote par rapport à ses prédécesseurs est un vigoureux déplacement ; ce qui appartenait à l'objet est maintenant incorporé par le sujet. C'est une hypothèse nouvelle et forte, qui a son origine dans le savoir biologique d'Aristote, comme le note bien Simondon :

Pour bien la comprendre, il faut insister sur le contenu de la notion de virtualité, de potentialité, qui est bien plus que la simple possibilité logique; la potentialité, c'est la force devenue tendance du vivant, tension orientée, désir, aspiration; la *phýsis* ionienne, avec la matière et la sensorialité, est entrée dans le vivant, que contient aussi la forme, comme finalité unifiée de l'ensemble en devenir (SIMONDON, 2006, p. 23).

Rien n'est donné avant la sensation. La connaissance est produite à partir de la perception des données sensibles plus l'activité intellectuelle. L'intellect élaborera les abstractions avec ces données. L'âme, qui est le moteur de l'actualisation, où se trouve le désir, est définie par Aristote comme « la forme d'un corps naturel ayant la vie comme puissance » (ARISTOTE, *De l'Âme*, II-1, 412a20), cette âme qui actualise dans tout le corps le mouvement de la vie, ne recevra pas une matière, mais une information, la forme contenue dans la matière, un signal transmis par le milieu, venu du sensible. Cela permet de conclure avec Simondon que :

Aristote est le premier à avoir jeté les bases d'une étude psychologique de la perception, parce qu'il est le premier auteur ayant dégagé l'originalité de ce que l'on nomme aujourd'hui une réception d'information, processus essentiel de la perception (SIMONDON, 2006, p. 28).

La théorie aristotélicienne a ainsi une importance fondamentale, car elle rend la sensation pertinente comme puissance à actualiser, comme passage à l'acte.

POUR SAUVER L'INFORMATION

Il y a, dans un article de Simondon, une phrase surprenante qui justifie ce souci de savoir comment l'information participait aux divers moments de la pensée concernant la perception-sensation, chez les auteurs qu'il étudiait, surtout Aristote :

De toutes les formulations de cette doctrine, la plus vaste et la plus féconde est celle d'Aristote; elle fourni le point de départ de la théorie de la Forme; *on peut même se demander si la doctrine aristotélicienne de la sensation comme passage de la puissance à l'acte ne devrait pas être reprise à la lumière des progrès récents de l'informatique*, allant plus loin que les conclusions de la Psychologie de la Forme (SIMONDON, 1966, p. 295, *italicos nossos*).

Il serait à première vue léger, ou peut-être pas tant que ça, de vouloir rapprocher directement la théorie aristotélicienne de la puissance-mouvement-acte de la théorie de l'information et de la cybernétique. Ce n'est même pas l'intention principale, parce que ce qui importe, en vérité, est le développement ou la continuité d'un certain hylémorphisme, même après le tournant cybernétique.

Une assertion persistante de Simondon dans ses textes doit être considérée, selon laquelle la notion de forme mérite d'être remplacée par celle d'information. Comme on l'a vu, dans la théorie hylémorphique, la matière contient déjà sa forme essentielle. C'est comme si toute l'individualité était codée dans la forme, une espèce d'algorithme gardant toute la finalité de l'être, contenant tous les processus d'actualisation de la potentialité, se posant comme principe de l'individuation.

Néanmoins, lorsque l'on met à l'épreuve le schéma hylémorphique au travers d'une opération technique, l'imposition d'une forme à une matière, celui-ci montre sa fragilité. Un exemple en est celui même que donne Simondon, de la fabrication de briques. Dans l'opération de moulage d'une brique, quoique les moules soient identiques, ayant la même forme rectangulaire, les briques seront rarement identiques, en fonction non seulement de la matière proprement dite, mais aussi et surtout parce que les gestes de l'ouvrier ne seront pas les mêmes à chaque fois, même si

le schème est unique, prédéfini. Tout moulage subira l'influence d'une série d'événements psychiques, perceptifs, sensoriels et somatiques particuliers, outre ceux qui sont strictement techniques, rendant chaque exemplaire différencié, même si cette différence n'est détectable qu'au niveau moléculaire. Mais le problème, en premier lieu, n'est pas de voir ou non physiquement cette différence, mais plutôt de ne pas l'exclure, c'est-à-dire de ne pas éliminer le principe d'individuation en le mettant soit du côté de la matière, soit du côté de la forme, du moule.

La singularité, qui sous-tend les indéterminations et les variations du processus d'information, ou mieux, qui permettent que la modulation se produise effectivement, est aussi liée aux affects, à la sensation. Parce que la sensation ne doit pas être comprise comme une partie, un morceau incorporé par la perception, mais comme quelque chose qui peut déclencher une émotion, un réflexe, un changement de direction ou de contenu de l'information qui s'actualise.

Quoique les paroles de Wiener citées plus haut mettent en rapport l'information avec les systèmes sensoriels et moteurs, il semble y avoir une réduction du problème aux questions de transmission de signaux et de véhicules des messages. Et comme on l'a vu, le récepteur de la théorie de l'information n'est pas considéré comme métastable. Les signaux d'information, les codes transmis, pour employer le langage informationnel actuel, ne contiennent pas, en vérité, l'information en soi, mais les informations potentielles. Mais un code ne doit pas seulement être transmis, il doit aussi être reçu, que ce soit par un humain ou par un autre objet technique, moment où il recevra un sens ou contrôlera un système. Dans les deux cas, il faut une disparation lors de la réception du code, comme celle que l'on observe dans le processus de résolution de la vision binoculaire. Il y a un problème à résoudre, car chaque œil voit une image bidimensionnelle différente, les yeux étant donc disparés, constituant littéralement deux points de vue. C'est la relation différentielle entre les données des deux images qui fournit l'information-vision, tridimensionnelle.

Dans le contexte psycho-biologique de la vision ce processus de disparation est plus facilement perçu. Mais il est possible de le détecter aussi dans une relation

homme-machine, ou entre ensembles techniques. Dans la programmation des ordinateurs, par exemple, la disparation est entre une forme (un programme, ou le code source¹⁹) déjà constituée dans le récepteur et le code envoyé de l'extérieur, par un autre programme. Simondon (1964, 256) rappelle qu'il y a une relation initialement proportionnelle entre la disparation et l'information : plus la première est grande, plus la seconde l'est et vice-versa. Si la disparation est nulle, l'information est aussi nulle, car le signal se superpose exactement à la forme du récepteur. Il y a toutefois une limite où l'excès de disparation annulerait brusquement l'information en raison des conditions de réception, c'est-à-dire de la manière selon laquelle le système a été modélisé.

Les étudiants en informatique apprennent usuellement des techniques de modélisation pour résoudre les problèmes, pour modéliser une situation. Étant donné certaines circonstances d'une entreprise, par exemple, on cherche à traduire ou à formaliser son fonctionnement par des modèles qui seront ensuite codifiés, soit une espèce de pré-codification. Plusieurs types de modèles sont disponibles, tant pour la compréhension du problème que pour sa codification. Parmi eux, le modèle orienté objet, qui consiste, en simplifiant, à transcrire les situations ou actions en termes de classes d'objet et de leurs comportements (qui renvoie d'ailleurs, curieusement, à la fameuse manière aristotélicienne de classer²⁰). Une Ferrari, par exemple, est un objet de la classe voiture qui, comme les autres, a des propriétés comme « roues » et « rétroviseurs » et des comportements comme « accélérer », « ouvrir la porte », « freiner », « être acheté » ; mais comme objet Ferrari comporte certaines variations comme « accélérer à 300 km/h », « n'être acheté que par quelques uns », etc. Deux analystes, voire le même selon les intérêts en jeu, pourraient modéliser différemment des situations du même système : « accélérer sans limite » ou « acheter le rêve de tous »,

¹⁹ Le code source représente l'ensemble des symboles et des règles écrit dans un langage de programmation particulier (Langage C++, Java, etc.) qui permettra l'exécution d'un algorithme désiré.

²⁰ Il y a ici une critique directe de Simondon au modèle hylémorphique d'Aristote: "Dans la domaine de la connaissance, ceci [le modèle hylémorphique] conduit Aristote à un *empirisme*, puisque c'est l'individu qui est premier; [...] mais lorsqu'on va de l'appréhension des sensibles vers les notions d'espèces, puis de notions d'espèces vers celles de genres, **on perd de l'information**, de la perfection de la connaissance; et chez Aristote, la notion plus haute, celle d'être, est aussi la plus vide" (SIMONDON, 2005, p. 537 c'est nous qui soulignons).

et ainsi de suite. Le modèle créé par l'analyse servira de base à la codification du problème dans l'ordinateur, c'est-à-dire que le modèle contiendra les indications de la codification, des signaux d'information qui seront actualisés dans la machine en tant que fonctions.

Dans ce processus de codification, il y a des variations dues au disparate de la matière à modéliser, de la situation de l'entreprise et des caractéristique du milieu récepteur, un ensemble d'homme-machine, de programmeur et d'environnement de travail et les technologies mises en jeu (ordinateur, outils et langages de programmation, etc.). En ce point, on a beau spécifier en détail les schémas de traduction (comme dans l'UML²¹), il apparaît, dans la relation entre l'homme et l'objet technique, des interprétations du modèle, si l'on peut dire, il y a toujours une marge ouverte à différentes perspectives et possibilités de programmation, et même à des styles, ce qui implique un jeu perceptif-sensoriel, comme dans la fabrication des briques.

Ce sont deux moments, celui de la modélisation et celui de la codification, qui entrent dans un processus de disparation. Toutefois, en analysant le développement de ces outils d'analyse et de modélisation des données au cours de ces dernières années, on remarque qu'ils tendent à devenir toujours plus complexes afin d'éliminer au maximum la disparation du système, pour que la compréhension soit toujours plus normalisée, pour que la marge d'indétermination soit réduite au minimum, pour faire en sorte que le modèle se rapproche le plus possible du code final. D'un côté, ce processus de complexification peut souvent être synonyme de diminution de la qualité de l'information, de diminution de son rendement, car on cherche à ce que la modélisation s'identifie le plus possible à la codification, y compris avec des implémentation faites par outils *CASE*²², c'est-à-dire qu'à partir de la modélisation le code est généré automatiquement. D'un autre côté, on réduit les risques de perte monétaire, on

²¹ UML (Unified Modeling Language): langage pour la spécification, documentation, visualisation e le développement des systèmes orientées objets. Grâce à une série de diagrammes on peut représenter des systèmes logiciels à partir de plusieurs perspectives.

²² En anglais Computer-Aided Software Engineering: sont de outils informatiques pour aider la construction et optimisation de la codification de logiciels.

augmente l'efficacité économique. C'est là un problème pour les artistes qui travaillent ou qui ont pour thème quelques unes des technologies contemporaines.

Ainsi, lorsque Simondon propose une révision de la théorie aristotélicienne à la lumière des développements qui l'ont suivie, passant par la théorie de la forme et arrivant à la théorie de l'information, il veut sauver la notion de forme, en la remplaçant par celle d'information :

La notion pure de forme doit donc être sauvée deux fois d'un paradigmatisme technologique trop sommaire: une première fois, relativement à la culture ancienne, à cause de l'usage réducteur qui est fait de cette notion dans le *schème hylémorphique*; une seconde fois, à l'état de notion d'information, pour sauver l'information comme signification de la *théorie technologique* de l'information, dans la culture moderne. Car c'est bien, dans les théories successives de l'hylémorphisme, de la Bonne Forme, puis de l'information, la même visée que l'on retrouve: celle qui cherche à découvrir l'inhérence des significations à l'*être*; cette inhérence, nous voudrions la découvrir dans l'opération d'individuation (SIMONDON, 1964, p. 23 - souligné dans l'original).

Le philosophe n'avait pas seulement diagnostiqué l'origine hylémorphique, mais il avait en même temps prévu le devenir postérieur des objets techniques à base informationnelle qui suivaient les préceptes des débuts de la cybernétique, principalement ceux qui donnaient la priorité aux théories de la « signification » dans la communication entre hommes et machines. Pour cette raison, Simondon avait proposé une action urgente à suivre, sauver les objets techniques en remplaçant la notion de forme par celle d'information, à condition qu'elle incorpore la relation émotive-sensorielle inhérente au processus d'individuation. Voilà une des contributions originales du concept d'individuation simondonien : privilégier l'information, que ce soit dans la relation entre humains et humains, entre humains et machines ou même entre machines et machines, sans privilège.

En ce sens, la pensée de Simondon semble aider à aller plus loin, en cherchant à comprendre de façon généalogique la conception de l'information, sans laisser de côté les questions de sensation et de perception, ou les reléguer à un hylémorphisme remodelé par les technologies informatiques ou au traitement quantitatif des données transmises. Le défi est dans la modulation du triangle information-perception-sensation en tant que champ problématique des domaines les plus divers, car il se rapporte d'une certaine manière à l'invention. Un défi pour les arts aussi, sans doute.

C'est cependant un défi qui ne se résume pas au simple remplacement du pinceau par le pixel. Ce n'est pas seulement une question de traduire les mécanismes de la peinture, de la photographie, de la vidéo ou du cinéma pour l'écran de l'ordinateur, comme on le fait avec les innombrables logiciels de traitement d'image. L'image générée elle-même, quoique employant les analogies de la peinture, par exemple, présente une nature différente dans sa conception. C'est une image-opératoire-numérique, où d'autres éléments et d'autres implications sont mis en œuvre, y compris dans la logique de rationalisation de l'esprit.

SUR L'IMAGE INFORMATIQUE A PARTIR DE HARUN FAROCKI.

Il y a une petite séquence du film *Comme on voit*, du cinéaste Harun Farocki, qui est ici d'un intérêt primordial. Il s'agit d'une séquence avec des images et des textes superposés. On voit d'abord un enfant atteint du Syndrome de Down au métier à tisser, comptant, infatigablement mais avec difficulté, les fils d'une navette, une sorte d'entraînement sensorimoteur pour les yeux et les mains²³. Juste avant à cette scène-là, on entendait le commentaire suivant à propos des cartes perforées du métier Jacquard :

Le calcul contrôle le travail manuel. La calculatrice naît de l'activité textile. Une maquette du métier Jacquard de 1728 [on voit l'image sur l'écran]. Il pouvait tisser des motifs et des images. Jacquard construisit un métier de 25m de haut et fit tisser son portrait géant. Les cartes perforées laissent ou non tomber des bâtonnets métalliques libérant ou non tel fil de couleur. Le tissage et le calcul sont proches (FAROCKI, 1986).

Pendant que le garçon s'occupe de son comptage, Farocki cite Goethe, un extrait du Faust :

« Il en va de la fabrique des pensées comme d'un ouvrage de tisserand, où un geste du pied entraîne mille fils, où se croisent les navettes, où les fils courent, invisibles, où un geste crée mille liens. » Méphisto, déguisé en Professeur, dit cela à un étudiant. Il parle de la mécanisation de la pensée au moyen la logique (FAROCKI, 1986).

Ensuite, on voit la publicité d'une espèce de véhicule hybride, qui pouvait en même temps rouler sur rail et sur route, un produit d'une entreprise spécialisée en technologies alternatives. Tout à coup, Farocki nous montre une jeune fille qui lit son journal, le sexe bien exposé²⁴, suivi de ces sous-titres-là:

Le métier Jacquard décompose une image en points et les ordonne en lignes, comme dans une image de télévision. Une constatation

²³ Figure 35 – *Comme on voit*, Harun Farocki. Disponible à la page 219.

²⁴ Figure 36 – *Comme on voit*, Harun Farocki. Disponible à la page 220.

s'impose : la calculatrice naquit de l'activité textile lorsqu'il fallut tisser une image. Rien n'a plus marginalisé l'image que le calcul. Durant des millénaires, écriture et image se sont combattues, sans voir qu'une autre force émergeait et les consumait toutes deux. Appelons cette force le calcul (FAROCKI, 1986).

La maîtrise et la subtilité du cinéaste²⁵ peuvent être bien vérifiées dans l'assemblage de cette image et de son texte dans l'image elle-même.

En regardant cette image, on se souvient du chef-d'œuvre de Courbet, *L'origine du monde*, et il ne serait pas vraiment absurde de rapprocher ces deux images²⁶. En fait, il s'agit, dans les deux cas, d'une généalogie. Généalogie de la technique électronique de l'ordinateur du côté du film et, quoique symboliquement, généalogie du monde chez Courbet. Si le visage est couvert dans le tableau du peintre, par contre il se découvre dans l'image proposée par Harun Farocki. Tout se passe comme si une espèce de révélation était en train de se produire, la force cachée dans le visage – le visage est un plan où on peut tout trouver, disaient Deleuze et Guattari (1980). La genèse numérique partant du tissage et des cartes perforées est déjà bien connue. Mais celle que propose Farocki est plus profonde que les manières habituelles de raconter l'histoire de la technologie numérique.

Dans un milliard de photos pornographiques disponibles Farocki va pincer juste celle-là, et ce n'est pas par hasard. Il y a une tension dans le regard qui fait le parcours du sexe jusqu'au sourire découvert par le journal et à la parole elle-même, le texte lutant pour être lu. Le sourire, la manière, disons, non prétentieuse de s'asseoir du modèle principal et la petite coupure au-dessous à gauche où l'on voit l'autre modèle de dos, nous donnent le ton du non apercevoir rapporté par le texte. Tout se passe comme si l'artiste avait réussi à synthétiser, avec la tension libérée par cette image, la crise de l'image-représentation elle-même et proposer d'avance ce qui s'ajoutera à cette image, où encore, comment cette tension aura sa "résolution", c'est-à-dire, une résolution qui

²⁵ Le Jeu de Paume a consacré une rétrospective à l'œuvre de Harun Farocki. (HF | RG [Harun Farocki | Rodney Graham], du 7 avril au 7 juin 2009, Jeu de Paume, Paris)

²⁶ Figure 37 – *L'origine du monde*, Courbet. Disponible à la page 220.

sera obtenue par la troisième force qui la surpasse, le calcul. C'est l'image telle que Jacquard en a mécanisé la reproduction, qui est très proche de la mathématique numérique, une image transformée en information binaire. Néanmoins, la force est encore dans le calcul. Ce n'est pas par hasard que l'enfant *compte* avec persistance. Le calcul renvoie toujours à une opération, laquelle implique une image opérationnelle, littéralement.

Méphisto, peut-être, devrais actualiser sa phrase : - Il en va de la banque de données des pensées comme d'un logiciel e programmeur, où un algorithme entraîne mille circuits, où les *bits* se croisent, où les données courent, invisibles, où un clique crée mille agencements. Et Farocki ajouterait: - Méphisto, déguisé en *Hacker*, le dit à un étudiant. Il parle de la digitalisation de la pensée au moyen de la logique binaire.

Mais, avant de continuer sur le film de Farocki, il faut ouvrir une parenthèse sur la question de savoir comment cette image-information marche au sens strict, c'est-à-dire, au sens technique. Plusieurs exemples pourraient être donnés ici. La technique choisie est très ancienne, mais toujours renouvelée et largement utilisée dans la sécurité du système d'information aujourd'hui : la stéganographie. Il s'agit d'une technique dont le nom vient du grec *steganos* et qui désigne l'opération consistant à cacher un message au sein d'un autre, c'est-à-dire, une «écriture couverte». Il y a des exemples très classiques utilisant la stéganographie, tel qu'écrire un message avec du jus de citron et puis chauffer un petit peu le papier pour le récupérer, enregistrer des phrases en caractère blanc à l'éditeur de texte, créer une phrase pas offensive où certains caractères se sont dégagées pour faire émerger la véritable phrase, entre autres.

Pourtant, ce qui nous intéresse ici c'est le fonctionnement de la technique permettant de cacher un message, ou même une image, dans une autre image, pareille à la technique utilisée pour vérifier les droits d'auteurs. D'ailleurs, on ne doit pas oublier que la stéganographie amplifie sa force si elle est alliée à une autre technique, la

cryptographie. Alors que la première cache l'existence du message, cette dernière dissimule son contenu, sa signification.

Disons qu'on veut cacher le message dit par Méphisto (celui cité dans le film de Farocki) répété plusieurs fois dans un fichier texte dans un tableau jaune, qu'on va appeler AMARELO.BMP. Donc, voilà le tutoriel : d'abord il faut ouvrir le fichier AMARELO.BMP et déplacer le fichier MEFISTO.DOC qu'on veut cacher dans l'image, selon la figure 38.²⁷

Ensuite, le software demande un mot de passe pour revoir le message quand ce sera nécessaire et l'algorithme de cryptographie qui sera utilisé²⁸. De façon automatique une autre image s'ouvrira, contenant la phrase de Méphisto cachée auparavant, laquelle sera enregistrée comme AMARELO-Mefisto.bmp²⁹.

Il faut faire attention ici parce que l'image qui viens d'être générée (AMARELO-Mefisto.bmp)³⁰ a la même taille que l'original, dans ce cas-là, 196 Kb.

Il a été ainsi possible d'ajouter un fichier texte de 86 Kb dans un autre fichier de 196 Kb, et en même temps d'en générer un troisième de la même taille. La magie, pour ainsi dire, est dans le calcul obtenu par l'algorithme utilisé dans cette opération, puisque qu'il s'agit d'une image numérique. L'algorithme LSB (Least Significant Bit, ou Bit Poids Faible) est l'un de plus simple et de plus utilisé parmi les algorithmes pour cette opération, et il fonctionne en utilisant le *bit* le plus à droite d'une série binaire donnée, soit le bit de poids faible. Ce *bit*-là sera employé pour l'enregistrement d'une autre information. Par exemple, le mot DEMO s'écrit en binaire comme cela: “**D**”=01000100, “**e**”=01100101, “**m**”=01101101 e “**o**”=01101111, dont les *bits* poids faibles sont détachés (0, 1, 1 et 1), respectivement aux caractères correspondants *D*, *e*, *m* et *o*, eux aussi détachés.

²⁷ Stéganographie. Disponible à la page 223.

²⁸ Figure 39 – Stéganographie et cryptographie. Disponible à la page 223.

²⁹ Figure 40 – Stéganographie: Mefisto.doc. Disponible à la page 224.

³⁰ Figure 41 – Stéganographie: Amarelo_Mefisto.bmp. Disponible à la page 224.

Chaque *pixel* d'une image contient sa propre couleur représentée par le traditionnel système RGB, où les quantités varient entre 0 et 255 pour le rouge, le vert et le bleu. Pour obtenir le noir c'est 0 0 0 et pour le blanc 255 255 255. En simplifiant un peu les choses, pour ne pas s'étendre sur des détails trop techniques, il faut juste comprendre que chacune de ces valeurs-là sont transformées au binaire et, donc, le bit poids faible pourra être utilisé pour recevoir d'autre *bit*, c'est-à-dire, un morceau d'information concernant le message codifié et caché dans l'image. Cette opération est faite de façon purement mathématique, à travers la logique booléenne (avec les opérateurs OR, AND, XOR, NOT), *bit à bit*.

Tout cela veut dire que le changement d'un seul *bit*, celui de la couleur du *pixel*, est imperceptible à l'œil humain. Il s'agit d'un modèle qui n'est reconnu que par la machine. Dans la figure 42³¹, par exemple, en utilisant un logiciel tel que Adobe Photoshop, on peut voir que, même si on propose un zoom d'environ 800%, et on pourrait bien aller jusqu'à 3200%, le jaune est encore perçu de la même manière. C'est-à-dire que même avec l'aide du zoom numérique, il semble y avoir une surface de couleur homogène. Toutefois, si nous insistons sur deux points A et B dans la figure et en utilisant l'outil qui nous permet de choisir la couleur () on peut observer le changement d'un *bit* d'un point par rapport à l'autre, au point A signalé par la couleur 255 254 0 et au point B par la couleur 255 255 0 (Figure 42).

Certes, il est possible de cacher des messages ou des images à l'intérieur d'autres images en utilisant des méthodes traditionnelles, ou même des images photographiques, par exemple. Cependant, la caractéristique principale de la stéganographie associée à la cryptographie informatique est que la constitution des informations sur l'image contenant le message secret, dévoilé par un mot de passe, est intrinsèquement mathématique, sa production est donnée par le calcul qui ne montre pas la différence, et est sensible à de nombreuses opérations différentes. L'œil s'éloigne de la tâche de reconnaissance et de l'action sur et à partir de l'image.

³¹ Stéganographie: zoom 800%. Disponible à la page 226.

On ferme ici la parenthèse technique pour revenir à la lecture des image-opérationnelles chez Farocki.

Le thème de l'image-numérique, et de son caractère opératoire reste l'objet des recherches du cinéaste et réapparaît avec toute sa force dans un autre film: *Guerre à Distance* (2003). Le film commence sur des images de la très "télévisée" Guerre du Golfe, celles seulement qui ont été rendues publiques par les forces armées américaines, des images aériennes de visée, et d'autres fournies par la caméra installée sur le projectile vers sa cible.

Farocki met à part ces images aériennes parce qu'elles échappent au caractère habituel de la propagande militaire, puisque ce sont des images opérationnelles, faites pour contrôler le fonctionnement de l'appareil. Il ajoute que l'homme semble avoir disparu de la scène de la guerre, de même que des usines automatiques³². C'est comme si, à l'ère de la guerre électronique, l'homme n'était pas inclus dans le compte de guerre ; dans l'usine automatisée l'employé, quand il y en a un, n'est là que parce que la place manque pour mettre de nouveaux robots. Le calcul inclus dans l'image se déplace et ignore tout ce qui n'est pas nécessaire, se concentre sur l'efficacité fonctionnelle, sur le contrôle. Dans l'image-numérique la machine regarde par calcul, effectue des opérations, prend des décisions. Elle gagne sa propre perspective, qui lui est imposée.

Ensuite, il y a une séquence d'images de missiles guidés sur l'utilisation militaire de la simulation 3D, identiques à celles utilisées par les enfants et les adolescents dans les jeux vidéo actuels. Tout à coup, on voit une nouvelle usine, un laminoir, dans lequel la production est surveillée par des caméras vidéo sophistiquées (figure 44a)³³.

Les sous-titres disent:

Les images de ce laminoir ne cherchent ni à distraire ni à enseigner. Ce sont des informations, ce ne sont pas vraiment des images. Si elles possèdent une certaine beauté, ce n'est ni intentionnel ni calculé [figure 44a]. La caméra à rayons X saisit et le traitement d'images rend visible

³² Figure 43 – *Guerre à Distance*, Harun Farocki. Disponible à la page 227.

³³ *Guerre à distance*, Harun Farocki. Disponible à la page 228.

ce qu'aucun œil d'ouvrier ne peut voir : les fissures et autres défauts du matériau. D'abord, la caméra se fait semblable à l'œil humain, mais dépasse vite le modèle [figure 44b]. L'industrie supprime le travail manuel, tout come le travail visuel [figure 44c] (FAROCKI, 2003).

Une caméra mobile très moderne utilisée sur l'extrémité d'un missile peut se trouver aussi dans l'usine automobile, et simulée virtuellement. Les informations sur l'image ont donc un autre statut, sont d'une autre nature. Les images ne disent rien du processus de production, mais font partie du, ou mieux, sont le processus de production lui-même. Certaines, bien que belles, ne sont pas destinées à la contemplation, mais sont guidées par le calcul de reconnaissance et de contrôle minutieux, en particulier de flux, de mouvements, soit dans l'espace fermé de l'usine soit dans l'espace ouvert de la guerre ou de la vie quotidienne³⁴.

Farocki propose de façon brillante, par un travail de recherche et de montage très intensif et méticuleux, ce que Laymert Garcia dos Santos affirme être une tâche urgente, c'est-à-dire, qu'il faut

politiser complètement le débat autour de la technologie et ses rapports avec la science et le Capital, au lieu de laisser qu'elle soient traitées par les politiques technologiques des États ou les stratégies des entreprises transnationales, comme le veut l'establishment. Les options technologiques sont toujours des questions sociotechniques et doivent être affrontées par la société comme étant d'intérêt public (SANTOS, 2003, pp. 11-12).

Chez Farocki il n'y a pas de privilèges, ni pour la machine ni pour l'humain, quand il s'agit de faire la généalogie de la technique numérique. Il s'occupe de saisir les raisons pour lesquelles certains types de couplages et de connections sont faits et pas d'autres. Farocki ne perd pas son temps avec l'émerveillement technologique ni même avec la dénonciation facile de la technique, encore moins avec une nostalgie idyllique. Il veut établir des liens entre les solutions techniques qui sont mises en œuvre dans un

³⁴ Figure 45 – *Guerre à distance*, Harun Farocki. Disponible à la page 229.

contexte sociopolitique dans chaque scène, dans chaque image qui vienne d'être sélectionnée.

On trouve cela dans le film *Comme on voit*, par exemple. La première image du film montre une charrue qui ressemble à un canon ou un canon semblable à une charrue, allusion à l'utilisation de la technologie comme arme ou comme outil³⁵. Le cinéaste commence la discussion en utilisant le symbole égyptien pour la "ville". Il s'agit d'un cercle et d'une croix (soit deux droites), c'est-à-dire, des éléments mathématiques, géométriques³⁶. En général, là où deux chemins se croisaient, une ville était fondée³⁷. Ces éléments-là vont donner le ton pour les connections techniques suivantes dans le film. Et Farocki poursuit en montrant comment le calcul apparaît comme une force entre le texte et l'image.

Il commence par une série de bifurcations et de carrefours. Bifurcations en tant que choix entre deux chemins³⁸. Et le réalisateur rappelle un détail important, le numéro deux est la plus petite expression pour le pluriel en mathématique.

Le lissage de courbes, ou encore le tracer d'un itinéraire, faites pour augmenter la vitesse, sont des applications pratiques des mathématiques qui utilisent le calcul de la clothoïde (la spirale de Cornu), soit un rapport entre le cercle et le droite³⁹. Ce calcul n'est pas facile et, comme Farocki l'indique, il n'y avait pas, avant la Seconde Guerre Mondiale, de machines capables de les faire assez vite.

Des calculatrices anciennes sont alors montrées et, curieusement, il s'agit de roues avec des nombres, "l'infini et la division, rythme imposé et répétition" (FAROCKI, 1986), suivant la même logique des cartes perforées que le métier à tisser⁴⁰.

³⁵ Figure 46 – *Comme on voit*, Harun Farocki. Disponible à la page 230.

³⁶ Figure 47a – Symbole égyptien pour la "ville". Disponible à la page 230.

³⁷ Figure 47b – Symbole égyptien pour la "ville". Disponible à la page 230.

³⁸ Figure 48 – Bifurcations et carrefours. Disponible à la page 231.

³⁹ Figure 49 – Courbes et clothoïde. Disponible à la page 231.

⁴⁰ Figure 50 – Calculatrices anciennes. Disponible à la page 231.

À partir de l'impossibilité d'accomplir une rotation à 360°, limitation de l'homme et de l'animal, on arrive à d'autres types de croisements et de développements techniques, à savoir: la filage, l'étau, le moteur, etc.

À mesure qu'une certaine militarisation de la science et du calcul se produit, Farocki se rend compte que les technologies mises en œuvre dans les usines suivent le même trajet et le travail doit être calculé. L'œil, les pieds, les mains, les oreilles, la bouche, le nez, cessent d'être nécessaire dans le processus de production tels qu'il a été opérationnalisés.

Jacquard a voulu imprimer sa photo, la tisser, c'était déjà une image liée à un dispositif pour normaliser la production selon une logique spécifique. La même logique impliquée par la normalisation de la théorie de l'information et de la cybernétique a permis, au cours de la transition de l'image analogique à l'imagerie numérique, d'introduire définitivement le calcul comme élément clé de la constitution de l'image, et qui ferait partie de sa production, civile et militaire, d'image-information, opérationnelles, comme le montrent les exemples de la stéganographie et de la cryptographie.

Voilà la conformation d'une problématique qui implique l'information, la perception et la sensation. La façon de percevoir change, les composants de la sensation sont informatisés. Ce n'est pas par hasard que le film s'appelle *Comme on voit*.

Ce rapport de l'information avec des problèmes sensorimoteurs était déjà inscrit dans les réflexions de Norbert Wiener, lorsqu'il venait de publier *Cybernétique et Société*. Wiener disait que les machines anciennes et la recherche pour créer des automates ont été strictement basées sur le mécanisme de l'horloge, mais

les machines automatiques modernes telles que les engins téléguidés, les «proximity fuse», le mécanisme d'ouverture automatique des portes, l'appareillage de commande d'une usine de produits chimiques et le reste de la panoplie moderne des machines automatiques qui remplissent des fonctions militaires ou industrielles, sont dotés

d'organes sensoriels, c'est-à-dire de récepteurs pour les messages venant de l'extérieur (WIENER, 1968, p. 22).

Farocki ne poursuit pas cette problématique de la même façon. Il se rapproche plus de la pensée de Gilbert Simondon qui, bien que mettant en relief les qualités de la cybernétique et l'importance qu'elle donne à l'information, se méfie de sa nature inductive et de l'utilisation de l'analogie entre l'humain et les machines.

Chez Simondon, identifier la machine à l'homme, ou au contraire, l'homme à la machine, sans respecter leurs différences sensorimotrices et leurs « machinismes » propres, n'apportent que dommage à cette relation. Il faut donc respecter autant la perspective humaine que la perspective de la machine, puisqu'il s'agit d'un rapport qui est exprimé par des systèmes de traduction d'information par codage, soit, un ensemble de signaux qui prend son sens tant dans la machine que dans l'homme. Il ne s'agit pas d'accoupler une caméra semblable à l'œil ou même d'opérer une espèce de digitalisation des sens afin d'élever la machine au niveau de l'homme ni, au contraire, de créer des mécanismes permettant à la machine de dépasser l'homme, juste pour la célébrer comme spectacle.

Le problème se pose toujours lorsqu'on travaille la sensation par ressemblance, par identification, et non par la différence. Le calcul informatique a été constitué par la dynamique de la similitude et par la dynamique binaire, par le choix entre deux itinéraires, d'une manière «oui» de l'autre «non». Toutefois, comme Simondon l'écrit:

La sensation apporte, par l'usage différentiel, la pluralité, la non-compatibilité des données, la capacité problématique porteuse d'information. L'intégration perceptive ne peut s'effectuer que par construction, impliquant généralement réponse motrice efficace, amplification de l'univers sensori-moteur (SIMONDON, 2005, p. 230).

En ce sens-là, l'interface homme-machine, et c'est bien sûr valable aussi pour la production de l'image, doit être un système sans privilèges, dans lequel les choix technologiques en train de s'effectuer méritent l'observation des deux perspectives en

équivalence de forces, en rendant compte de leurs différences de nature. Ce serait la condition de base, chez Simondon, pour que la culture puisse incorporer les objets techniques, avec des échanges réciproques entre l'homme et la machine, une production sociale de façon positive (SIMONDON, 1969).

Lorsque Farocki projette ses images sur l'écran, de sorte qu'on puisse visualiser cette relation, il s'efforce de montrer comment les connexions sociotechniques s'actualisent effectivement et quelles sont les implications établies à partir des choix qui sont effectués au cours de l'histoire d'une technologie spécifique. Par exemple, le cinéaste dit: «Depuis que le travail est l'objet de calculs et ne dépend plus de la main, de l'oreille et du nez de l'ouvrier, les machines-outils commencent à ressembler à des objets domestiques. Elles sont habillées pour éviter toute intervention incompétente. Les designers donnent leur forme aux machines»⁴¹ (FAROCKI, 1986). En ce sens, la suppression des fonctions sensorielles et perceptives en faveur du calcul et du contrôle a apporté en quelque sorte une domestication de la technologie, ce qui peut signifier un appauvrissement des potentialités de la machine dans ses relations avec l'homme.

D'ailleurs, quand Farocki se réfère à l'appauvrissement de l'image par le calcul, ce n'est pas avec un sentiment de nostalgie ou de perte de l'image contemplative, il s'agit plutôt de manifester la réduction de la pertinence de ce type d'image et la façon dont le calcul a été utilisée pour cela. Il suffit de se rappeler du film GATTACA, où l'information génétique est recueillie au moment d'entrer dans la station spatiale. L'image du visage de l'acteur principal est toujours là, mais c'est alors sans danger, ce n'est pas la réalité, la reconnaissance se fait par le code de l'ADN. Les cartes de crédit faisant appel à des techniques de reconnaissance en ligne des mauvais payeurs suivent aujourd'hui la même logique.

Il s'agit d'un processus qui exige une compréhension plus large des formes sociotechniques et politiques à travers l'histoire de la technologie occidentale, dont Simondon résume:

⁴¹ Figure 51 – Machines et designers. Disponible à la page 234.

La Renaissance a consacré les techniques artisanales en leur apportant la lumière de la rationalité. La mécanique rationnelle a fait entrer les machines dans le domaine de la pensée mathématique. [...] Cet effort de rationalisation, qui signifie intégration à la culture, s'est poursuivi jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Mais l'unité des techniques ne s'est pas conservée malgré cela; un véritable renversement s'est opéré, qui a refoulé les anciennes techniques nobles (celles de l'agriculture et de l'élevage) dans le domaine de l'irrationnel, du non-culturel; la relation au monde naturel a été perdue, et l'objet technique est devenu objet artificiel qui éloigne l'homme du monde (SIMONDON, 1969, p. 87).

Farocki, dans un autre film (*Images du monde et inscription de la guerre, 1988*), lequel pourrait bien former une trilogie avec *Comme on voit* et *Guerre à distance*, montre à quel point étonnant ce rapport avec la rationalisation héritée des Lumières est arrivé, ce qui conduira à Auschwitz. Mais le processus ne s'arrête pas là, il continue. L'artificialité et la domestication de la technologie font partie de ce processus de rationalisation. L'image-numérique, dans laquelle le calcul est de plus en plus utilisé pour la reconnaissance de formes et pour le contrôle, suit le même rythme.

La question essentielle de la méthode généalogique est « qui ? ». Farocki met en question, à travers ses images, le fait que « l'histoire des techniques décrit le progrès de façon purement linéaire. Elle devrait parler des autres voies possibles et de ceux qui les ont exclues » (FAROCKI, 1986).

Or, ce « qui » est en fait un « qui » sociologique, il fait partie du procès d'individuation collective. Mais, il ne devrait pas être cherché ou dans un sujet individualisé (l'individu) ou dans un objet particulier, il ne viens pas *a priori* ni *a posteriori*, mais il devient visible dans la rencontre, il a lieu dans les rapports sociotechniques, dans leur politisation. Farocki, dans *Comme on voit*, donne quelques indications sur les pièces importantes pour la mise en place de ce « qui », lorsqu'il exhibe, au début du film, le symbole de la « ville » égyptien et à côté la forme d'une ville proprement dite qui, d'ailleurs, sert à arrêter les flux :

Le soldat vient au croisement pour contrôler deux chemins à la fois. Le marchand vient pour vendre aux voyageurs de deux chemins. Le voyageur doit s'arrêter, ainsi naît une ville (FAROCKI, 1986).

INFORMATION ET SENSATION

KAWAGUCHI – PLONGEES NUMERIQUES

Un des passe-temps favori de l'un des pionniers de l'infographie, l'artiste Yoichiro Kawaguchi, était de prendre son snorkel et de plonger parmi les coraux colorés, les poissons tropicaux et les créatures exotiques qui habitent les récifs de sa terre natale, Tanegashima. Au moyen des images les plus variées, sans angles ni arrêtes, qui se compriment et se tordent constamment, comme les structures embryonnaires en métamorphose continue dans la poétique sur l'origine de l'univers d'« Origin » (1985), les sphères texturées d'« Ocean » (1986), les tentacules accouplés à un organisme semblable à un cœur d'« Embryo » (1988)⁴², les « arbres » de « Float » (1987) ou encore les ondulations et agitations aquatiques de « Eggy » (1990), pour n'aller que jusqu'aux années 90, Kawaguchi exalte la diversité de la nature, évoquant les expéditions subaquatiques de sa jeunesse, sa passion déclarée pour la vie marine :

I love the fantastic ocean more than anything. The ocean is rich with variation. Sparkling tropical fish dart about the coral reefs, the gross outline of moray eels suddenly appear out of the darkness of the sea grass and sea slugs crawl alone. There is a universe in the fantastic ocean. Although it is a bright and cheerful world, *I feel that there is something devilish about the ocean that cannot be put into words* (KAWAGUCHI, 1997, pp. 16-17, c'est nous qui soulignons).

Son travail artistique ne provient cependant pas uniquement de son intérêt pour l'océan, mais également de sa fascination pour la biologie, l'astronomie et la géographie. L'artiste cherche à établir une relation intime entre l'art, la science et la nature, en manipulant des codes informatiques.

L'œuvre de Kawaguchi est basée sur des logiciels qu'il a lui-même développés, par exemple *Growth Model* (KAWAGUCHI, 1982) et *Morphogenesis Model* (KAWAGUCHI, 1986). L'artiste commence à écrire ses programmes à la fin des

⁴² Figure 52 – *Embryo* (1988), Kawaguchi. Disponible à la page 239.

années 70, à partir de mathématique fractale. En 1989, Kawaguchi présente « Flora »⁴³, son premier travail en HDTV (*High Definition TV* – 1920x1080 pixels), technologie aujourd’hui courante. Dans cette œuvre, Kawaguchi propose une flore avec d’innombrables formations de type cristal, d’où émergent des « fleurs » et « plantes » de tous côtés, au son d’une musique synthétique qui part d’un état changeant pour atteindre un point intense et dramatique à la fin. Dans *Flora*, Kawaguchi utilise déjà une autre innovation, il développe un programme qui fait varier la taille des pixels, ce qui lui permet d’utiliser une texture pointilliste comme outil artistique.⁴⁴

Toutefois, le désir de Kawaguchi n’est pas de reproduire certains aspects de la flore et de la faune, mais plutôt d’en inventer à partir d’algorithmes, leur conférant une autre nature et une autre individuation. Au lieu de re-produire, produire de nouveaux devenir des images, toujours attentif à la moindre variation contenue dans l’objet technique. Kawaguchi croit que « *lorsqu’à l’art de la modélisation s’ajoute la compréhension scientifique et l’intuition personnelle, mélangée forcément à une liberté sans limites, une nouvelle vie invisible se fortifie et commence à respirer* » (KAWAGUCHI cité par MIELI, 1992, p. 303).

C’est cette vie invisible qui commence à respirer entre les lignes codées qui fait affleurer le potentiel créatif dans l’œuvre de Kawaguchi. Simondon disait que “la transduction n’est donc pas seulement démarche de l’esprit; *elle est aussi intuition*, puisqu’elle est ce par quoi une structure apparaît dans un domaine de problématique comme apportant la résolution des problèmes posés” (SIMONDON, 1989, p. 27, c’est nous qui soulignons).

L’œuvre de Kawaguchi opère par transduction, par transcodage, elle n’exclut pas l’intuition ni ne l’axiomatise. Mais comme Kawaguchi réalise ce transcodage, plus spécifiquement ?

⁴³ Figure 53 – *Flora* (1989), Kawaguchi. Disponible à la page 241.

⁴⁴ Plus de détails et d’images des œuvres de Kawaguchi, visitez le site: www.race.u-tokyo.ac.jp/Yoichiro~/histoire/historye.html

RECURSIVITE : CODAGE-EMAKIMONO-RENGA

Il est difficile de ne pas faire le lien entre certaines œuvres de Kawaguchi et la tradition nipponne, particulièrement la poésie et la peinture, et, encore plus spécifiquement, le *renga* (qui s'est développé postérieurement en *haïku*) et le *emakimono*, respectivement.

À la différence des peintures japonaises qui nous sont familières, sur des rouleaux de papier verticaux, les *emakimono*s sont horizontaux, maniés comme les anciens parchemins. Un *emakimono*⁴⁵ est généralement composé d'une série de scènes qui prétendent conter de grandes batailles, des contes folkloriques, des romans et aussi des histoires de mondes surnaturels. Mais la caractéristique qui nous intéresse le plus ici est la répétition, techniquement possible et commune dans un *emakimono*⁴⁶. Une figure peut apparaître plusieurs fois, en variant même sa forme et sa taille. Une manière de faire passer le temps, de droite à gauche.

Cette répétition, variée, se produit aussi dans la poésie *renga* (littéralement « poème lié »). Un poème *renga* se compose de strophes ou vers alternés, habituellement de 5-5-5 et 7-7 *onji*⁴⁷, composés par différents poètes, en un processus continu. Cette continuité n'est pourtant pas statique, elle ne signifie pas la continuation de la scène, il se produit, au contraire, un changement de scènes constant. Ce qui a été présenté dans le vers antérieur est reflété dans le vers actuel, additionné de nouvelles images.

En informatique, ce retours sur soi-même, comme dans l'*emakimono* et le *renga*, a un nom : récursivité. Une fonction dite récursive est une fonction (sous-routine ou sous-programme) dans un algorithme qui est appelée par elle-même, autant de fois que nécessaire. La récursivité peut être statique, conservant les valeurs ou caractéristiques de ses variables, ce qui en gros revient à la répétition du même, ou elle

⁴⁵ Figure 54 – Exemple: Emakimono. Disponible à la page 246.

⁴⁶ Figure 55 – Exemple 2: Emakimono. Disponible à la page 246.

⁴⁷ *Onji* est le symbole phonétique qui spécifie la plus petite unité métrique de la poésie japonaise, souvent à tort traduit par “une syllabe”.

peut être dynamique, transformant ses caractères propres à chaque nouvel appel ; soit quelque chose de plus complexe.

Or, la récursivité dynamique est exactement l'une des structures les plus importantes des programmes de Kawaguchi, qui les fait résonner avec les formes traditionnelles japonaises d'expression artistique. Technique mise en œuvre dans ses algorithmes génétiques qui créent une sorte de morphogenèse numérique qui atteint son sommet avec la maximisation de l'espace mémoire.

Il faut cependant préciser que l'on ne pose pas une influence directe et causale du *renga* et de l'*emakimono* sur l'œuvre de Kawaguchi. C'est plutôt comme si ces deux formes d'art japonais millénaires traversaient son travail, même à son insu, tout comme les images de son enfance et ses voyages sous-marins. Mais ce n'est pas là un retour nostalgique du passé refoulé, au contraire, c'est une mémoire dynamique qui s'ouvre à de nouveaux devenirs, dans ce cas littéralement non programmés.

Kawaguchi cherche toujours à s'appropriier les moyens techniques les plus récents (en général des appareils numériques) pour mettre en œuvre ces processus. Sans s'y perdre, sans souci de montrer tous les effets possibles, au détriment de la création, il tire le plus grand profit du potentiel présent dans son rapport à la machine :

In HDTV, you can use all new media for the implementation of organic colour and the forming principles. Be it turtles, birds, or fish, in any case, their external colour depends on the environment that can be simulated by Artificial Intelligence technology, implementing the change of colour and texture on the time axis. The research in developing animal morphology through Artificial Intelligence methods has led me into the universe of life. Ever since I started working in this field, I no longer decide about shapes and development beforehand, but use formative principles in order to let the shapes develop for themselves. I think this approach is fruitful for the development of a theorem of ambiguity. Even if I have no clear idea about the details of shape development, I can achieve previously unknown shapes just by defining a production condition for the development of such shapes (KAWAGUCHI, 1991).

C'est ainsi que Kawaguchi réalise son transcodage. Les algorithmes qui contiennent des informations numériques et génétiques issues de ses recherches se mélangent aux codes de la culture millénaire de sa terre natale et à son imaginaire océanique, et se cristallisent en œuvre artistique. Il n'est pas soucieux de préserver les images, mais s'attache à la nouveauté constante. Ses créatures reviennent sous de nouvelles formes : *renga* et *emakimono* cybernétiques.

DA CAPO! UN CODE PARADOXAL

Curieusement, faire une description esthétique traditionnelle des œuvres de Kawaguchi n'est pas une tâche facile. Il s'agit d'images qui se réinventent avec de nouvelles formes et de nouvelles textures, inconcevables sans l'aide de la machine et de sa capacité de traitement. La tradition de la critique esthétique pourrait néanmoins faire allusion à une espèce d'art abstrait chez Kawaguchi, à des formes abstraites codée par l'ordinateur. Le problème de cette sorte d'allusion, c'est qu'elles peuvent facilement amoindrir la puissance de l'œuvre, se réduisant à l'analyse des belles formes abstraites qui apparaissent sur l'écran.

À ce stade, il est capital de réaliser un *da capo* à Cézanne-Bacon et au livre *Logique de la sensation* de Deleuze, aux chapitres intitulés *Le Diagramme* et *L'Analogie*. Deleuze fera, dans ces deux chapitres complexes, une discussion passionnante sur l'analogique et le digital à partir de la peinture et de sa lutte contre le chaos, avec des implications directes pour le monde informatique actuel. Rappel : dans ces deux chapitres, Deleuze égalait le Diagramme de Francis Bacon au Motif de Cézanne, en même temps qu'il analysait les trois grands moyens de sortir de l'impasse de la peinture avec la crise de la représentation.

La première voie serait l'abstraction. Deleuze évoque ici essentiellement la proposition de Kandinsky et le spirituel dans l'art (KANDINSKY, 1996). Pour Deleuze, cette voie proposerait un ascétisme, une espèce de salut spirituel, élaborant pour soi un espace seulement optique, éliminant le manuel et le tactile de la représentation classique. Le *code* symbolique abstrait prendrait la place du diagramme, du motif. D'où le surgissement de binarismes en opposition :

Il s'agit d'un code pictural où le binaire dicte les règles, comme cela se produit avec l'informatique, et qui fonctionne par élimination du manuel. Deleuze dira que cette voie prétend ouvrir un "état spirituel à l'homme sans mains de l'avenir. Lui redonner un espace optique intérieur et pur, qui sera peut-être fait exclusivement

d'horizontale et de verticale. [...] La main se réduit au doigt qui appuie sur un clavier intérieur optique" (DELEUZE, 1981, p. 68).

Mais il y aurait une seconde voie, celle de l'expressionnisme abstrait ou art informel. C'est l'opposé. Pollock fait du tableau entier le diagramme lui-même, exclusivement manuel, rendant difficile la lecture par l'œil. C'est la libération du tactile à partir de l'élimination du chevalet :

A la limite, c'est la peinture abstraite qui produisait un espace purement optique, et supprimait les référents tactiles au profit d'un œil de l'esprit: elle supprimait la tâche que l'œil avait encore, dans la représentation classique, de commander à la main. Mais l'Action Painting fait tout autre chose: elle renverse la subordination classique, elle subordonne l'œil à la main, elle impose la main à l'œil, elle remplace l'horizon par un sol (DELEUZE, 1981, p. 69).

Ce qui intriguait Deleuze était la raison pour laquelle Bacon n'avait suivi aucune de ces deux voies. Le refus de cette seconde voie par Bacon est compréhensible parce que le tracé irrationnel sans contour ne lui convient pas, ne le convainc pas, car le diagramme s'échappe, s'étale. Comme le résume Deleuze :

Tous les moyens violents de l'Action Painting, bâton, brosse, balai, chiffon, et même seringue à pâtisserie, se déchaînent dans une peinture-catastrophe: cette fois la sensation est bien atteinte, mais reste dans un état irrémédiablement confus (DELEUZE, 1981, p. 71).

Mais la première voie, également rejetée par Bacon, est d'un intérêt crucial car elle met plus directement en rapport code et sensation. Si un code spirituel comme substitut du diagramme ne trompe pas Bacon, c'est parce que :

Le code est forcément cérébral, et manque la sensation, la réalité essentielle de la chute, c'est-à-dire l'action directe sur le système nerveux. Kandinsky définissait la peinture abstraite par la "tension": mais selon Bacon, la tension, c'est ce qui manque le plus à peinture abstraite: en l'intériorisant dans la forme optique, elle l'a neutralisée (DELEUZE, 1981, p. 70).

Si la sensation est présente dans l'autre voie, mais reste à l'état confus, ici la sensation dans toute son ampleur se trouve absente, elle n'est que dans la captation visuelle de la forme, ce avec quoi Bacon n'est pas d'accord. Si, d'un côté, l'information s'échappe, s'étale, de l'autre la sensation est codifiée, le noir est inertie et le blanc activité. La sensation s'évanouit, elle n'entre pas dans un mouvement de chute. On comprend bien ce que Bacon rejette, le manque de lien satisfaisant entre information et sensation.

Sa proposition, la troisième voie : contourner un minimum pour que la sensation module l'information, pour que la création apparaisse en dépit de son désir d'auteur. C'est pourquoi le code, abstrait qui est, "risque d'être un simple codage symbolique du figuratif", comme le rappelle Deleuze (1981, p. 70), ce qui terrorise Bacon. Appliquer cette observation, sans métaphore, au codage informatique et aux expériences artistiques qui utilisent cette technologie de cette manière n'est pas une aberration. Et si Bacon n'a suivi aucune de ces voies, il n'est pas question de diminuer Kandinsky ou l'Action Painting, mais plutôt de suivre le mouvement que le peintre a suivi et qui contribue à la compréhension de la sensation comme problème dans le monde informatique actuel.

C'est toute une opposition entre l'analogique et le digital qui ressurgit, diagramme-analogique contre code-digital. Il ne suffit pas de dire que le langage analogique fonctionne par ressemblance et le digital par code, par convention et par combinaison d'unités conventionnelles (DELEUZE, 1981). Pour Deleuze, en principe, au moins trois choses peuvent être faites avec les codes :

On peut faire une combinaison intrinsèque d'éléments abstraits. On peut faire aussi une combinaison qui donnera un "message" ou un "récit", c'est-à-dire qui sera dans un rapport d'isomorphie avec un ensemble de référence. On peut enfin coder les éléments extrinsèques de telle manière qu'ils soient reproduits de manière autonome par les éléments intrinsèques du code (ainsi dans un portrait obtenu par ordinateur, et dans tous les cas où l'on pourra parler d'une "sténographie des données

figuratives”). Il semble ainsi qu’un code digital couvre certaines formes de similitude ou d’analogie: l’analogie par isomorphisme, ou l’analogie par ressemblance produite (DELEUZE, 1981, p. 75).

Il se trouve que le codage de Yoichiro Kawaguchi ne se construit à partir d’aucun de ces trois principes. Il est peu intéressant de générer un récit ou la communication d’un message à partir d’éléments abstraits. Ses logiciels ne prétendent pas non plus traduire en modèles informatiques les éléments de la nature subaquatique par isomorphisme. La difficulté reste, un paradoxe se crée.

Deleuze se servira des objets techniques pour comprendre la voie de Bacon, établissant un parallèle entre les synthétiseurs de son analogiques et digitaux (numériques). Les synthétiseurs analogiques sont « modulaires », car ils connectent des éléments hétérogènes de manière immédiate et illimitée, sur un plan fini « dont tous les moments sont actuels et sensibles ». Alors que les synthétiseurs *digitaux* sont « intégrés », ils homogénéisent et binarisent les *data* au moyen du codage et “dont le sensible ne fera que résulter par conversion-traduction” (DELEUZE, 1981, p. 76). Il faut observer qu’il ne s’agit pas d’objets quelconques, choisis au hasard. Ce sont des synthétiseurs, ils produisent des synthèses, synthèses disjonctives du sensible. Deleuze retrouve le chapitre IV de *Différence et répétition*. Et conclut :

Bref, *c’est peut-être la notion de modulation en général (et non de similitude)* qui est apte à nous faire comprendre la nature du langage analogique ou du diagramme (DELEUZE, 1981, p. 76, souligné dans l’original).

La troisième voie ou voie intermédiaire, qui éviterait en même temps le code spirituel et la confusion, qui utilisera le diagramme pour créer un langage analogique, fait donc appel à la modulation et non à la similitude. C’est un déplacement dont Deleuze attribue le mérite à Cézanne. Deleuze soulignera les différences entre Bacon et Cézanne, mais dira que Bacon reste cézannien pour avoir poussé à l’extrême le langage analogique dans la peinture (DELEUZE, 1981, p. 76).

Toute cette discussion entre analogique et digital, passant par les synthétiseurs, n’est pas sans intérêt pour la spécificité du codage de Kawaguchi et

l'assimilation à un art abstrait fait par ordinateur. Si le motif est analogique, que faire lorsque son art est exprimé par des moyens informatiques, comme chez l'artiste japonais ?

Deleuze avait remarqué que le problème qui affligeait dès leurs débuts les arts numériques s'était déjà trouvé posé, d'une certaine manière, par la peinture abstraite :

Dès lors la peinture abstraite pose un problème très particulier. Il est certain que la peinture abstraite procède par code et programme: elle implique des opérations d'homogénéisation, de binarisation, qui sont constitutives d'un code digital. Mais il se trouve que les Abstraites sont souvent de grands peintres, c'est-à-dire n'appliquent pas à la peinture un code qui lui serait extérieur: au contraire, ils élaborent un code intrinsèquement pictural. *C'est donc un **code paradoxal*** puisque, au lieu de s'opposer à l'analogie, il la prend pour objet, il est l'expression digitale de l'analogique en tant que tel. *L'analogie passera par un code*, au lieu de passer par un diagramme. C'est un statut qui frôle l'impossible (DELEUZE, 1981, p. 76, c'est nous qui soulignons).

Il est moins important de savoir si l'œuvre de Kawaguchi se range dans l'abstraction que de comprendre comment fonctionne sa réponse à la question posée par l'art abstrait. Ainsi, s'il est possible de recourir aux abstraits pour les mettre en rapport avec les travaux de Kawaguchi, c'est uniquement dans ce sens, dans le rapport aux grands peintres qui créent un *code paradoxal*, parce que, d'une certaine manière, l'analogie a passé par un code. Dans le cas contraire, c'est la binarisation du semblable, de l'égal, c'est-à-dire la même critique que Simondon fait à la cybernétique, l'analogie par similitude et non par modulation, par différence métastable du récepteur, c'est-à-dire unir code et sensation, transvalorisant le concept d'information.

Pour cette raison, Kawaguchi, ce constructeur de codes paradoxaux, déclare :

La science exige toujours des explications et des solutions au travers de la logique. Mais l'art est sensoriel et ne peut être expliqué clairement. Pourtant, si la science pouvait être incorporée à l'art, il serait possible d'entrer en contact avec un monde très riche et stimulant, que nous n'avons encore jamais vu. Mon voyage illimité dans l'univers cybernétique continue. (KAWAGUCHI, 2002).

De fait, ces images et la musique qui les accompagne nous affectent, nous atteignent. Dans son voyage cybernétique, dans ses plongées numériques, Kawaguchi brise la vieille vision dichotomique art-technologie, propose une nouvelle alliance ou une renaissance, comme le suggère Laymert Garcia dos Santos :

Nous savons tous, enfin, que l'art et la technique peuvent entretenir des rapports d'exploitation mutuelle. Mais ce ne sont pas les rivalités qui nous intéressent, ou la prétendue supériorité de l'un sur l'autre : ce que nous devons, et pouvons, c'est vouloir aller à la rencontre de la nouvelle alliance, de la renaissance. Pour qu'un tel événement arrive, il faut que se produise un travail qui soit, à la fois et nécessairement artistique et technique (...) non pas en un mouvement qui tenterait de remettre l'homme au centre de la sphère, comme dans le dessin de Léonard de Vinci, mais par une nouvelle relation homme-machine (SANTOS, 1994, p. 46).

En étant (peut-être trop) optimiste, on pourrait affirmer que le besoin de créer cette nouvelle alliance équivaldrait à une période d'angoisse que les arts qui ont affaire aux technologies de l'information, informatiques et/ou génétique, seraient en train de vivre. Le chemin à suivre ne serait pas exactement le même que celui de Cézanne, la modulation des couleurs, mais passerait par ce que son curseur-tendance avait montré depuis toujours, *faire motif*, laisser le mouvement de la terre faire moduler, oublier seulement la digitalisation des sens qui ne mène qu'à un code spirituel, pour traiter avec l'information de l'intensif, du pré-individuel, des sensations confuses. Kawaguchi avait montré un chemin prometteur, avait créé un code paradoxal dans l'informatique. Sa terre était l'océan et les traditions artistiques nippones, d'où

émanaient ses sensations confuses, lesquelles étaient ensuite modulées récursivement, non par identification, mais par variation.

IO_DENCIES ET TENDANCES

Une salle entièrement bleu cobalt, numérisé, d'où émergeaient deux terminaux vidéo encastrés chacun dans une caisse de la même couleur (quoique industrielle), avec des souris à disposition, et intitulées l'une *IO_Dencies São Paulo* et l'autre *IO_Dencies_Lavoro_Immateriale*. Chacun de ces terminaux pointait vers l'un des deux écrans qui occupaient des murs perpendiculaires dans la salle. L'écran de *IO_Dencies São Paulo*, celui qui nous intéresse le plus ici, était d'un bleu plus clair, pratiquement cyan, avec des taches qui bougeaient fréquemment dans des tons plus sombres. Celui de *IO_Dencies_Lavoro_Immateriale* était d'un rouge intense et contrastant avec le bleu qui prédominait dans la salle⁴⁸. Quelques bruits électroniques intrigants accompagnaient les mouvements montrés sur les écrans, complétant l'installation.

Je suis sorti momentanément de la salle et j'ai indiqué *IO_Dencies* à quelqu'un que je connaissais qui passait par là, qui d'ailleurs exposait à ce festival de Bilbao en 2004⁴⁹, lui demandant si elle avait vu et comment elle avait perçu l'œuvre du groupe Knowbotic Research (KR). Sa réponse : « je l'ai vue, mais c'est peu interactif, une interface pas conviviale du tout ». Étrange motif de rejet, le degré d'interactivité ; je suis cependant revenu dans la salle et j'ai poursuivi mon chemin, encore désireux de mieux comprendre ces flux qui s'intensifiaient et se dispersaient selon les mouvements de la souris et les cliquages sur les mots-liens qui apparaissaient à des moments déterminées, accompagnés de la sonorité turbulente, quoique non stridente, qui imprégnait le lieu.

⁴⁸ Figure 57 – *IO_Dencies* à Bilbao, Knowbotic Research. Disponible à la page 265.

⁴⁹ CIBER@RT – BILBAO 2004: V INTERNATIONAL FESTIVAL OF NEW TECHNOLOGIES, ART AND COMMUNICATION.

Sur l'un des murs, en Arial Bold taille 650 ou 700, plus ou moins, on lisait :
 “/* *Where does power come from?* */”⁵⁰.

Si c'est par nature que le savoir se distingue du pouvoir, comme l'observait Deleuze à propos du couple conceptuel savoir-pouvoir chez Foucault, on comprend la phrase appliquée par le groupe KR sur le mur de l'installation. Le pouvoir concerne la multiplicité de corrélations de forces, il ne passe pas par des formes, mais par des points singuliers d'action-réaction entre forces, il n'émane pas d'un point central, se répand le long de son domaine constitutif, surgit comme affect, flux de forces qui exerce la capacité d'affecter et d'être affecté, propre au diagramme dira Deleuze. Voici que le diagramme de Francis Bacon réapparaît chez Deleuze avec un statut de machine, de machine abstraite, défini maintenant à partir de Foucault :

Le diagramme ou la machine abstraite, c'est la carte des rapports de forces, carte de densité, d'intensité, qui procède par liaisons primaires non-localisables, et qui passe à chaque instant par tout point, 'ou plutôt dans toute relation d'un point à un autre'. [...] la machine abstraite est comme la cause des agencements concrets qui en effectuent les rapports ; et ces rapports de forces passent, 'non pas au-dessus' mais dans le tissu même des agencements qu'ils produisent (DELEUZE, 1988, p. 46).

C'est toute une dynamique machinique qui constitue le diagramme, ce qui permet d'affirmer le pouvoir comme diagrammatique. C'est cependant là que Deleuze et Guattari divergent un peu de Foucault, modulent le diagramme panoptique foucauldien vers la machine abstraite des milles plateaux. Deleuze et Guattari affirment que les agencement concrets premiers sont de désir et non de pouvoir, et le désir est toujours agencé, alors que le pouvoir est une strate, sans doute très importante, des agencements. Une différence subtile, mais substantielle (DELEUZE & GUATTARI, 1980, pp. 175-176).

⁵⁰ Figure 58 – IO_Dencies: Where does power come from?. Disponible à la page 266.

C'est ce sens-là que semble suivre KR, le pouvoir surgira stratifié dans les divers agencements machiniques et ses tendances qui composent l'urbanité, « machine-financière », « machine-politique », « machine-fast-food », « machine-électronique », « machine-biotechnologie », etc. O *IO_Dencies* emprunte cette notion de machinique à Guattari – dont la compréhension va bien au-delà de la simple idée de machine technique – pour concevoir l'urbain comme machine, qui connecte et déconnecte, qui articule et désarticule, qui inclut et qui exclut, qui fait vivre et exterminer, où individuel et collectif s'entrelacent à chaque instant, des façons les plus variées, visibles et invisibles.

Pour les artistes de KR, qui cherchent à placer leur projet *IO_Dencies* hors d'une structure architecturale et qui disent ne pas vouloir construire un outil pour des fins urbanistiques,

the urban is construed as a machinic assemblage, which consists not so much of built forms and infrastructures, but of a heterogeneous field consisting of lines of forces, lines of action and interaction. These lines form the coordinates of an urban topology that is not chiefly based on the human body and its movements in space, but relational acts and events within the urban machine. These can be economic, political, technological or tectonic processes, as well as acts of communication and articulation, or symbolic and expressive acts (KNOWBOTIC RESEARCH, 1998, p. 192).

L'intérêt de Knowbotic Research se situe donc dans les agencements qui se produisent dans des systèmes dynamiques de haute complexité. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'exempter les habitants des villes de toute responsabilité, d'en faire les victimes de tous ces processus machiniques, au contraire, ils en font partie, ils aident à les construire. D'autant que, comme le rappelle KR, les analyses contemporaines du milieu urbain ne font pas de distinction entre bâtiments, circulation et fonctions sociales, mais décrivent l'urbain comme “a continuously intersecting, n-dimensional field of forces: buildings are flowing, traffic has a transmutating shape, social functions form a multi-layered

network. The individual and social groups are co-determining factors within these formations of distributed power acts” (KNOWBOTIC RESEARCH, 1998, p. 198).

KR définit ainsi sa problématique : à partir d’une perspective artistique, comment construire des modèles et des interfaces électroniques pour comprendre les agencements de cette machine urbaine ? Comment fabriquer un diagramme des forces tendanciennes ?

IO_DENCIES

Il n'y a pas d'avatars pour représenter les usagers. Les activités sont visualisées sur l'écran selon les mouvements réalisés sur le navigateur (*browser*) développé par KR, ajoutés aux processus déclenchés au travers du champ de force généré par des documents inclus dans le milieu informationnel de l'œuvre. Le logiciel travaille selon l'architecture traditionnelle *client-server*⁵¹. Un serveur central, contenant la base de données et ses divers documents – et des méta-données sur ceux-ci, emmagasinés par des éditeurs spécialistes de l'outil d'édition (Editor's Tool)⁵² – fournit les informations nécessaires pour que les clients puissent accéder et visualiser cette base au travers d'un navigateur Internet.

Le noyau techno-esthétique de *IO_Dencies* se trouve cependant dans les algorithmes d'auto-organisation et du champ de forces.

À partir d'une incessante lecture et mise à jour des méta-données, l'algorithme d'auto-organisation, comme son nom l'indique, essaiera de les « organiser », prenant en compte la « localisation » des documents dans l'environnement client-serveur de *IO_Dencies*. L'idée consiste à changer constamment ces localisations, créant de nouveaux groupes et champs de forces en tension. Un état de tension initial est donné par la différence entre les localisations des mots clés initiaux déterminés par les éditeurs à l'*Editor's Tool* (machine client) et les localisations actuelles de l'algorithme d'auto-organisation (machine serveur), comment illustre la figure Figura 60⁵³. Cette différence forme la base des lignes de force tendancielle qui seront visualisée et entendues.

Cependant, un système d'auto-organisation de ce type, au cas où l'on n'y ajouterait pas de nouveaux documents et de nouveaux mots clés, s'acheminerait, à la

⁵¹ Les descriptions techniques de *IO_Dencies* suivantes sont disponibles sur le site: <http://www.krcf.org/krcfhome/>. On utilise principalement le document *The IO_Dencies System Design and Visualization Techniques*.

⁵² Figure 59 – Editor's Tool. Disponible à la page 272.

⁵³ *Relation Client-server*. Disponible à la page 273.

limite, vers un état stable, de repos total, c'est-à-dire que chaque document tendrait à stagner en un point déterminé, contrariant l'idée initiale de re-localisation, ou, pour mieux dire, de non-localisation, de KR. Pour éviter l'immuabilité du système, les artistes utilisent – entre autre - une valeur constante pour définir la vitesse scalaire de la position d'un document, rapport entre l'espace qu'il parcourt dans le plan et l'intervalle de temps écoulé durant ce déplacement, ainsi que des règles d'attraction (organisation) et d'interruption (désorganisation). Pour faciliter la visualisation des tendances, un panneau imaginaire, avec des coordonnées de 0,00 à 1,00, recevra, après leur traitement par le *forcefield engine*, les forces qui représentent les localisations des mots clés, les documents et méta-données qui y sont relatifs. La position d'un document, résultat de la différence calculée par l'algorithme d'auto-organisation, servira de référence pour situer sur le panneau un centre de force, entouré des forces qui l'affecteront et qui seront, en même temps, affectées par lui, créant ainsi une relation conflictuelle d'attraction et de répulsion. Chaque force possède des attributs variables qui contribueront à composer son apparence et son sens, parmi lesquels : *i) Type* – temps d'emmagasinement du mot clé ou du document, contenu du texte ; *ii) Force* – nombre de sélections par l'utilisateur ; *iii) Bande ou rayon d'action* - taille du texte et nombre de relations ; *iv) Direction* – angle actuel de mouvement. Un champ de force est donc défini mathématiquement par calcul différentiel autour du centre (voir figures 61 et 62)⁵⁴.

Ces figures ne sont pas visualisées sous forme vectoriel, mais par une sorte de pulvérisation de points (pixels) sur l'écran⁵⁵. De telles figures montrent un instantané des tendances en rapport avec une région qu'on a choisie sur le navigateur. En entrant un peu plus dans le détail, la machine cliente fait une « commande » au serveur au travers du choix d'un mot clé, qui calculera les forces composantes sur une grille xy et qui les retournera au client sous forme d'image comprimée dans le format bien connu *bitmap*⁵⁶. Durant tout ce processus, *tous* les centres de force agissants seront considérés.

⁵⁴ *Champs de force*. Disponibles à les pages 274 et 275, respectivement.

⁵⁵ Figure 63 – IO_Dencies - bitmap. Disponible à la page 276.

⁵⁶ *Bitmap* est un format de stockage d'images construites par pixels. Chaque image est décrite au niveau du *bit* de façon matricielle.

Comme il y a toujours plus d'un centre de force en jeu, il se produira une superposition de deux *bitmaps*, l'un dans le sens de l'abscisse, l'autre dans le sens de l'ordonnée, qui sera montrée dans la zone de visualisation. Ce *bitmap* contiendrait donc, après décompression, un instantané des forces-informations sollicitées, montrant leur tendance actuelle et leur sens.

Mais les tendances ne sont pas statiques, elle ne se résolvent pas en se fixant mais en irradiant de nouvelles tendances. Il n'en est pas autrement avec *IO_Dencies*, le champ de forces tendanciellles sera réalimenté sans arrêt, permettant les recombinaisons les plus variées. La temporalité participe aussi à cette dynamique, car le flux animé des tendances visualisées est toujours en mouvement, ce qui implique une vitesse de déplacement, un rapport espace-temps, dans un environnement numérique. Chaque force se met en mouvement à une distance qui dépend du taux de variation entre sa localisation originale au temps t_0 et sa position actuelle au temps t , le processus se répétant par dérivation, c'est-à-dire que sa nouvelle position au temps $t + dt$ devient $x + dx$ et $y + dy$.

Il se produira certainement des champs de très haute intensité, de mouvement excessif, ce qui exigera des changements brusques de sens et rendrait ainsi impossible une visualisation et une audition harmonieuses et adéquate des tendances. Une tendance n'est cependant pas perçue inopinément, brutalement. Pour adoucir le changement radical dans les régions à forte activité, KR n'applique pas un nouveau champ instantanément aux forces-particules en mouvement, mais interpole entre le champ ancien et le nouveau, c'est-à-dire qu'une tendance passée reste collée à une tendance actuelle et crée constamment de nouvelles tendances.

TENDANCES...

“Car la vie est tendance, et l’essence d’une tendance est de se développer en forme de gerbe, créant, par le seul fait de sa croissance, des directions divergentes entre lesquelles se partagera son *élan*” (BERGSON, 1991, p. 579).

C’est ainsi que Bergson définissait la vie dans *L’Évolution créatrice*, comme tendance, dont le développement est en forme de faisceau. Deleuze consacre plusieurs pages aux tendances dans son livre *Le Bergsonisme* (DELEUZE, 1999). Parce que Bergson s’intéressait à ce qui diffère par nature et non par degré. Et ce qui diffère par nature, ce ne sont pas les résultats, les produits, mais bien les tendances. Les résultats, les choses, les produits, déterminent un mixte qui se différencie par degré. Ce mixte de perception et d’affection devrait être divisé, à partir d’un certain point de vue, pour que l’on trouve la tendance qui diffère d’elle-même, une tendance-sujet, une tendance pure dirait Bergson.

La question est de savoir comment résoudre cette tendance, la faire se différencier d’elle-même. Dans le cas de KR, il s’agit de se demander comment exécuter une telle tâche lorsque est en jeu un objet technique informatique.

Si une tendance est par nature problématique, un premier pas à faire serait d’appliquer une méthode adéquate de résolution. Une méthode initiale que l’on pourrait suggérer est l’intuition, dans le sens que lui donne Bergson.

Deleuze affirme que l’intuition est la méthode bergsonienne par excellence pour détecter et éliminer les faux problèmes. C’est là la première règle de l’intuition de Bergson, vérifier si les problèmes sont vrais ou faux. Vrai ou faux n’a cependant, à ce stade, rien à voir avec les solutions, mais avec une décision de poser ou non les questions. Non pas que la solution n’aie pas d’importance, au contraire, “le problème a toujours la solution qu’il mérite en fonction de la manière dont on le pose, des conditions sous lesquelles on le détermine en tant que problème, des moyens et des termes dont on dispose pour le poser”(DELEUZE, 1999, p. 9). D’où résulte la règle

complémentaire de la première, celle selon laquelle il existe deux sortes de faux problèmes : ceux qui sont inexistants et ceux qui sont mal posés. Ainsi, nous aurions de faux problèmes comme de fausses tendances.

C'est pourquoi la seconde règle de la méthode intuitive de Bergson propose une lutte contre l'illusion pour retrouver les vraies différences de nature (DELEUZE, 1999, p. 14). C'est ici que prennent place les divisions du mixte selon ses tendances quantitatives et qualitatives, les coupes de flux, les intersections, lorsque apparaît la question de la perception.

Bergson racontant une promenade en ville :

Je me promène dans une ville, par exemple, pour la première fois. A chaque tournant de rue, j'hésite, ne sachant où je vais. Je suis dans l'incertitude, et j'entends par là que des alternatives se posent à mon corps, que mon mouvement est discontinu dans son ensemble, qu'il n'y a rien, dans une des attitudes, qui annonce et prépare les attitudes à venir. Plus tard, après un long séjour dans la ville, j'y circulerai machinalement, sans avoir la perception distincte des objets devant lesquels je passe. Or, entre ces deux conditions extrêmes, l'une où la perception n'a pas encore organisé les mouvements définis qui l'accompagnent, l'autre où ces mouvements concomitants sont organisés au point de rendre ma perception inutile, il y a une condition intermédiaire, où l'objet est aperçu, mais provoque des mouvements liés entre eux, continus, et qui se commandent les uns aux autres. J'ai commencé par un état où je ne distinguais que ma perception; je finis par un état où je n'ai plus guère conscience que de mon automatisme: dans l'intervalle a pris place un état mixte, une perception soulignée par un automatisme naissant (BERGSON, 1991, pp. 238-239).

La promenade bergsonienne est pleine de micro-perceptions qui mènent à une espèce d'automatisme perceptif, qui se produirait par calcul différentiel. Il faut s'installer *dans* l'instantané qui, curieusement, est dans le flux continu, pour pouvoir percevoir quelque chose de pertinent. S'il était resté chez lui, contemplant ce flux de sa fenêtre, à se rappeler comment il est arrivé là, rien ne se serait passé. Il a fallu le

deuxième moment, être entraîné à une *promenade machinale* pour que surgisse quelque chose du confus.

Il en est de même de la tendance. C'est elle qui contient les petites perceptions qui entrent en rapports différentiels, recherchant une tension moindre, métastable, ce qui se produit peu après l'apparition d'une différence intensive à partir d'au moins deux points hétérogènes du système. Ceci est valable même si l'écart entre une différence intensive et l'autre est très petit. Il s'agit du présent chez Bergson :

Il n'y a pas, il ne peut pas y avoir d'instant immédiatement antérieur à un instant, pas plus qu'il n'y a de point mathématique contigu à un point mathématique. L'instant «immédiatement antérieur» est, en réalité, celui qui est relié à l'instant présent par l'intervalle dt . Tout ce que nous voulons dire est donc que l'état présent du système est défini par des équations où entrent des coefficients différentiels tels que, $\frac{de}{dt}$, $\frac{dv}{dt}$, c'est-à-dire, au fond, des vitesses présentes et des accélérations présentes. C'est donc enfin du présent qu'il est question, d'un présent qu'on prend, il est vrai, avec sa tendance (BERGSON, 1991, p. 512).

En résumé, il faut se loger dans la tendance pour sentir vers où pointent ses forces, ses faisceaux. C'est un processus intense, qui bouscule le corps pour quelque temps, aussi peu que ce soit.

La tendance étant problématique, car elle contient des équations à coefficients différentiels de vitesse et d'accélération, il convient donc qu'elle soit posée et résolue davantage en fonction du temps que de l'espace. Voilà la troisième règle de méthode de l'intuition : la durée. La durée car, pour Bergson, il ne s'agit pas du temps chronologique, mais de l'invention, de la création de formes, de l'élaboration du nouveau, continuellement. Il faut concevoir la durée comme multiplicité, en vérité deux sortes de multiplicités :

... l'une est représentée par l'espace [...], c'est une multiplicité d'extériorité, de simultanéité, de juxtaposition, d'ordre, de différenciation

quantitative, de différence de degré, une multiplicité numérique, discontinue et actuelle. L'autre se présente dans la durée pure : c'est une multiplicité interne, de succession, de fusion, d'organisation, d'hétérogénéité, de discrimination qualitative ou de différence de nature, une multiplicité virtuelle et continue, irréductible au nombre (DELEUZE, 1999, p. 28).

Il ne faut pas confondre l'intuition et la durée. L'intuition est justement le mouvement qui rend possible que les différentes durées entre en rapport entre elles. Au travers de ce mouvement intuitif, nous nous servons de notre durée pour "affirmer et reconnaître immédiatement l'existence d'autres durées, au-dessus ou au-dessous de nous [...] Sans l'intuition comme méthode, la duration resterait une simple expérience psychologique" (DELEUZE, 1999, pp. 23-24).

C'est en ce sens que l'on peut dire que la tendance dure, se modifie, alors qu'elle résout ses problèmes internes et par rapport à une autre tendance. Il y a une tendance passée qui toujours ronge une tendance future (pour paraphraser Bergson), c'est la tendance présente. C'est l'inscription du temps dans la fissure, dans l'espace indéterminé de la tendance.

La méthode de l'intuition de Bergson, comme la résume Deleuze (1999, p.26), est : *i) problématisante* : elle détecte les faux problèmes et aide à inventer les vrais ; *ii) différenciante* : elle fait des coupes et des recoupements par calcul différentiel ; et *iii) temporalisante* : elle permet de prendre en compte la durée.

Les tendances doivent être produites.

Simondon affirme que Bergson a fait de l'intuition la méthode propre à la connaissance du devenir. Pour lui, l'intuition "intervient comme médiatrice, considérant les ensembles en lesquels il y a genèse de structure, c'est-à-dire genèse d'une corrélation entre figure et fond" (SIMONDON, 1969, p. 155).

Il se trouve, cependant, que l'intuition seule n'est plus capable de rendre compte de la genèse des tendances dans le monde contemporain, pour au moins deux

raisons, toutes deux d'ailleurs indiquées dans les livres de Deleuze sur Bergson et Leibniz.

La première était déjà indiquée par Bergson lui-même. Lorsque, dans *L'Évolution créatrice*, le philosophe, recourant à la biologie, montre qu'une espèce de tendance vitale se différencie, produisant les différences de nature jusqu'à l'animal et la plante, l'intelligence et l'instinct, et ainsi de suite, surgit un problème : savoir ce qui s'insère dans l'intervalle intelligence-société ou encore homme-monde. Pour Deleuze, il est clair que la réponse de Bergson n'est pas l'intuition, mais une « émotion » créatrice.

Dans cette réponse, 'nous n'avons pas le choix'. Seule l'émotion diffère en nature à la fois de l'intelligence et de l'instinct, à la fois de l'égoïsme individuel intelligent et de la pression sociale quasi instinctive. [...] Celle-ci précède en vérité toute représentation, est elle-même génératrice d'idées nouvelles. [...] Elle est la genèse de l'intuition dans l'intelligence. (DELEUZE, 1999, pp. 90-91)

Simondon est d'accord avec l'importance de l'émotion, mais il souligne qu'elle naît de quelque chose de pré-vital, du pré-individuel. L'émotion est comprise avant l'individuation, sous la forme d'une perturbation invasive et après l'individuation sous la forme d'une signification, dont la définition a lieu dans le collectif. L'émotion, pour Simondon, n'appartient pas à l'individu.

Le second motif a rapport à l'accélération hallucinante de la technoscience actuelle, qui produit autre chose que le monde baroque de Leibniz. Deleuze montrait déjà cela à la fin de son livre *Le pli. Leibniz et le baroque*, faisant un malin jeu de mot entre le *Traité de Monadologie* de Leibniz et le *Traité de Nomadologie* qu'il a écrit avec Guattari :

Dans la mesure où le monde est maintenant constitué de séries divergentes (chaosmos), [...] la monade ne peut plus inclure le monde entier comme dans un cercle fermé modifiable par projection [...]. La question est toujours d'habiter le monde, mais l'habitat musical de Stockhausen, l'habitat plastique de Dubuffet ne laissent pas subsister la

différence de l'intérieur et de l'extérieur, du privé et du public: ils identifient la variation et la trajectoire, et doublent la monadologie d'une « nomadologie ». La musique est restée la maison, mais, ce qui a changé, c'est l'organisation de la maison, et sa nature. Nous restons leibniziens, bien que ce ne soit plus les accords qui expriment notre monde ou notre texte. Nous découvrons de nouvelles manières de plier comme de nouvelles enveloppes, mais nous restons leibniziens parce qu'il s'agit toujours de plier, déplier, replier (DELEUZE, 1991, p. 228).

S'il n'y a pas de problème à rester leibnizien, pliant, dépliant et repliant, rien n'empêche non plus de rester bergsonien, cherchant les différences de nature, la tendance qui se différencie de soi. Toutefois, celle-ci ne doit pas être pensée comme une tendance vitale, se différenciant à partir d'une impulsion vitale, car il s'agit d'une tendance pré-vitale, d'où vient l'émotion, créatrice. Ni l'individuel ni le social, isolés, ne peuvent expliquer cette émotion, nous rappelle Simondon, car celle-ci est le potentiel qui se structure en une individuation collective, et non pas une action du social sur l'individuel ou vice-versa, c'est-à-dire qu'il n'y a collectif que dans la mesure où il y a émotion (SIMONDON, 1989, p. 211).

Simondon peut être d'accord avec Bergson sur la vie comme tendance, mais la genèse de la tendance simondonienne est différente, car elle comporte une réalité qui n'est ni individuelle ni sociale, mais transindividuelle, c'est-à-dire :

On ne doit pas parler des tendances de l'individu qui le portent vers le groupe; car ces tendances ne sont pas à proprement parler des tendances de l'individu en tant qu'individu; elles sont la non-résolution des potentiels qui ont précédé la genèse de l'individu; [...] l'individu a conservé avec lui du pré-individuel, et tous les individus ensemble ont ainsi une sorte de fond non structuré à partir duquel une nouvelle individuation peut se produire. Le psycho-social est du transindividuel. [...] On ne doit pas la nommer [la réalité transindividuelle] élan vital, car elle n'est pas exactement en continuité avec l'individuation vitale (SIMONDON, 1989, p. 193).

La réalité transindividuelle présuppose cette charge d'information fondamentale pour l'individuation individuelle et collective. C'est comme s'il était possible de placer la notion d'information de Simondon dans la monade de Leibniz, informatiser la monade, mais non dans le sens propagé par la théorie de l'information et la cybernétique, mais à la manière simondonienne. Simondon ne croit pourtant pas qu'une société de monades soit possible, car l'être individué n'a pas une essence unique, il n'a pas de substance, il n'y a pas de monade.

D'un autre côté, lorsque l'on suggère ici d'insérer la notion d'information dans la monade de Leibniz, dans l'habitat baroque, même contre Simondon, on s'ancre dans l'interprétation de Deleuze, soit : quoique Leibniz affirme que seul l'individu existe, il ne s'en produit pas moins des événements pré-individuels, dans la mesure où le monde exprimé par chaque monade est virtuellement premier par rapport aux individus eux-mêmes qui l'expriment. *"L'individu, en ce sens, est l'actualisation de singularités pré-individuelles*, et n'implique aucune spécification préalable. Il faut même dire le contraire, et constater que la spécification suppose elle-même l'individuation"

(DELEUZE, 1991, p. 112).

Deleuze affirmait qu'il est impossible de comprendre la monade leibnizienne sans la mettre en rapport avec l'architecture baroque. De sorte qu'il propose une allégorie à partir de la maison baroque, dont l'étage supérieur est un compartiment aveugle et fermé, privé, un département, qui possède un fond sombre d'où tout est tiré, et l'étage inférieur, percé de fenêtres, « quelques petites ouvertures : les cinq sens ». Il y a communication entre les deux étages :

C'est l'étage supérieur qui n'a pas de fenêtre : chambre ou cabinet obscur, seulement garni d'une toile tendue « diversifiée par des plis » [...]. Ces plis, cordes ou ressorts constitués sur la toile opaque, représentent les connaissances innées, mais qui passent à l'acte sous les sollicitations de la matière. Car celle-ci déclenche des « vibrations ou oscillations » à l'extrémité inférieure des cordes, par l'intermédiaire de « quelques petites

ouvertures » qui existent bien à l'étage inférieur (DELEUZE, 1991, p. 14).

C'est justement dans le passage entre l'étage du haut et celui du bas que l'information serait produite, car c'est là qu'est la tension, c'est là où les tendances sont générées. Les actions sont toutes internes, selon les vibrations provenant des cinq sens, c'est-à-dire des petites ouvertures de l'étage du bas. L'information surgit de l'accès au fond sombre, du pré-individuel en contact avec son milieu, par résonance interne. C'est dire que l'information, parce qu'elle fonctionne comme solution d'un problème interne, a le pouvoir d'affecter et d'être affectée par l'extérieur, ce qui fait passer d'un problème à l'autre (SIMONDON, 1989, p. 235).

Or, si cette résonance interne débute par la résolution de problèmes de perception, à partir des oscillations sensorielles de l'« étage du bas », il est compréhensible que Simondon valorise l'information comme formule de l'individuation. La sensation est, pour Simondon, le jeu différentiel des organes des sens, qui indique la relation au milieu. La sensation est porteuse de pluralité, de non compatibilité des données, de capacité problématique porteuse d'information, alors que la perception fait l'intégration ; toutes deux sont complémentaires :

la sensation est pouvoir de différenciation, c'est-à-dire de saisie de structures relationnelles entre des objets ou entre le corps et des objets; mais cette opération de différenciation sensorielle ne peut être cohérente avec elle-même que si elle est compatibilisée par une autre activité, l'activité d'intégration, qui est perception. Sensation et perception ne sont pas deux activités qui se suivent, l'une, la sensation, fournissant une matière à l'autre; se sont deux activités jumelles et complémentaires, les deux versants de cette individuation amplifiante que le sujet opère selon sa relation au monde (SIMONDON, 1964, p. 229).

L'articulation de ce triangle sensation-information-perception donnera forme à la tendance-sujet, parce que le choix n'est pas une activité individuelle, mais une opération collective, une activité transindividuelle, se produisant par résonance interne :

le choix n'est pas disposition d'un objet neutre par un sujet dominant, mais individuation qui intervient dans un ensemble tendu, pré-individuel, formé de deux ou plusieurs sujets; le choix est découverte et institution du collectif; il a valeur auto-constitutive; il faut plusieurs masses de nature pré-individuelle pour que le choix s'accomplisse; le choix n'est pas acte du sujet seulement; il est structuration dans le sujet avec d'autres sujets; le sujet est milieu du choix en même temps qu'agent de ce choix. Ontologiquement, tout vrai choix est réciproque et suppose une opération d'individuation plus profonde qu'une communication des consciences ou une relation intersubjective. Le choix est opération collective, fondation de groupe, activité transindividuelle (SIMONDON, 1989, pp. 203-204).

Si la sensation est porteuse de signal d'information, fondation du transindividuel dans la résolution des problèmes perceptifs, elle devrait être indispensable au processus de choix ou, plus largement, à l'individuation. Un sens politique et moral est ici intensément à l'œuvre.

TENDANCES ET IO_DENCIES

Lorsque l'on visite l'installation de Knowbotic Research, on remarque vite qu'il s'agit d'une espèce de machine, abstraite. Sa complexité ne réside pas seulement dans son fonctionnement technique, mais dans la perspective, dans la compréhension que l'on a de l'œuvre du point de vue du rapport homme-machine dans la composition esthétique.

Le « tableau » que KR doit « peindre », son diagramme, est celui des forces tendanciennes qui surgissent à chaque instant et en plusieurs directions, à partir des couches les plus variées qui constituent toute l'urbanité métropolitaine. Tout diagramme présuppose un problème de composition, c'est-à-dire de mise en page. Toute machine présuppose un problème de fonctionnement, implique une certaine technicité. C'est à ce point que se situe l'algorithme dans son rapport à la base de donnée, un algorithme qui potentialise cette base de données, lui donnant les caractéristiques moins d'un fichier statique que d'un objet actif dans la composition du diagramme. Dans le cas de *IO_Dencies* il y a donc deux compositions imbriquées : l'une esthétique et l'autre technique.

Reste à savoir : est-ce la sensation qui se réalisera dans la composition technique de l'installation (manipulation d'ordinateurs et de leurs algorithmes) ou, au contraire, est-ce celle-ci qui se lancera sur la sensation pour ensuite être absorbée par le plan esthétique ? Le second cas semble la réponse la plus probable pour *IO_DENCIES*. Il suffit d'observer comment, à mesure que les problèmes techniques se résolvent, le contenu esthétique recherché apparaît.

Simondon affirmait que l'ensemble technique ne peut être compris que par intuition (SIMONDON, 1969, p. 228). L'homme doit expérimenter la technique, bien sûr, ce qui ne veut pas dire l'utiliser à un exhibitionnisme dépourvu de sens :

La réalité technique doit être pensée, elle doit même être connue par participation à ses schèmes d'action; l'impression esthétique peut surgir,

mais seulement après cette intervention de l'intuition réelle et de la participation, non comme un fruit du simple spectacle: tout spectacle technique reste puéril et incomplet s'il n'est précédé de l'intégration à l'ensemble technique (SIMONDON, 1969, p. 229).

C'est comme s'il fallait une intuition technique pour résoudre un problème esthétique, dans le cas de l'œuvre de KR. D'où la suggestion de la méthode de l'intuition comme un premier pas vers la solution des tendances dans *IO_DENCIES*. Les tendances doivent être générées à partir d'une gamme substantielle de données, d'un mixte de données. La solution choisie par KR a été l'établissement d'une architecture qui rende possible que *toutes* les forces en jeu participent au processus de différenciation des tendances, de sorte que les faux problèmes soient détectés et ignorés en faveur des vrais problèmes. Et de quelle manière ? Le simple fait de poser le problème des tendances en fonction d'une non résolution finale, parce que les tendances se développent sous forme de faisceau, selon la définition bergsonienne (elles pointent vers de nouvelles phases, leur solution est la création de nouvelles questions, de nouvelles tendances) est déjà pertinent. L'algorithme d'auto-organisation de *IO_Dencies* se charge, d'abord tout seul, ensuite en conjonction avec le *forcefield engine*, d'entretenir cette idée de constante invention de nouvelles tendances. La première règle de la méthode intuitive concerne justement la détection des faux problèmes et des problèmes mal posés. Si seules quelques forces privilégiées avaient pu participer aux tendances, cela aurait été un signe que le problème des tendances était mal posé, car, comme on l'a déjà souligné, il s'agit d'un processus transindividuel.

Et une fois que l'on a compris le caractère problématique des tendances, les tensions entre forces peuvent être élaborées, le mixte peut être divisé, subir les coupures et les recoupements nécessaires. Dans son exemple de la promenade, cité plus haut, Bergson dit que, dans un second temps, il est conduit à une promenade machinale dans la ville et qu'en un instant déterminé, quelque chose qui était obscur et discontinu devient clair et distinct. Il y a là une « reconnaissance dans l'instantané » dit le

philosophe, au travers d'une espèce d'automatisme perceptif, il se produit une différenciation, par calcul différentiel ; c'est la seconde règle de méthode à l'œuvre.

Curieusement, dans *IO_Dencies* c'est exactement par calcul différentiel que l'algorithme du champ de forces (*forcefield engine*) parvient aux instantanés des tendances dans une espace-temps déterminé, présentés plus haut comme (figures 61 et 62). Dans ces figures encore vectorielles, un centre reçoit et libère des forces de tous les côtés, bien que le cercle reste vide. C'est à partir de ce centre qu'il est possible d'observer les sens de la tendance. Dans ces instantanés apparaissent les faisceaux, leur forme élémentaire de développement.

Dans le cas de KR, la temporalité (troisième règle de l'intuition) est traitée par les dérivées de temps en fonction de la localisation des forces qui agissent dans le diagramme, outre le processus d'interpolation des *bitmaps*. On peut suggérer, autrement dit, qu'il y a davantage une différence de degré que de nature lorsque l'on ajoute la machine au milieu perceptif dans *IO_Dencies*.

En ce sens, les mots de Simondon aident à formuler la suggestion :

La présence du monde n'est donc jamais éliminée par l'utilisation de la machine; mais la relation au monde peut être fractionnée, et passer par l'intermédiaire de plusieurs étages de symbolisation, à laquelle correspond une construction technique qui répartit au long du monde des repères valables selon une perception par l'intermédiaire de la machine; cette perception n'est pas beaucoup plus automatique que la perception directe par les organes sensoriels; mais elle correspond à une intégration par paliers, et spécialisée dans une certaine mesure selon chaque type d'activité. Mais le concret, même fractionné, reste concret; le rapport du fond et de la forme est inaliénable (SIMONDON, 1989, pp. 287-288).

Lorsque l'on dit qu'il faut se loger dans la tendance, dans l'instantané, pour capter ses directions, il ne faudrait pas penser que c'est un processus qui se produit uniquement du côté de l'algorithme dans *IO_Dencies*. L'architecture *client-serveur*

traditionnelle, de la manière dont elle est articulée dans *IO_Dencies*, fournit une résolution intéressante, quoique difficile à percevoir, étant donné sa complexité.

C'est comme s'il y avait deux sortes de multiplicité : l'une externe, quantitative, prenant en compte les différences de degré, du côté *client*, dans les actions ; et une autre, interne, qualitative, embrassant les différences de nature, du côté *serveur*, dans les différenciations. Rappelons que toute la complexité, où les calculs différentiels sont exécutés, est à l'intérieur de la machine, dans le *serveur* et sera ensuite présentée à l'extérieur, au *client*. La communication entre ces deux « mondes », intérieur et extérieur, se fait au travers de protocoles informatiques. C'est-à-dire que la complexité, où une partie des tendances est générée, se trouve dans le serveur, dans les algorithmes, et on n'y a pas directement accès.

Néanmoins, lorsque l'on se trouve devant l'installation, des calculs différentiels sont aussi réalisés par l'homme qui manipule l'interface, en même temps que ses actions sont incorporées aux actions des autres qui sont ou étaient en rapport avec l'œuvre, de manière à créer de nouvelles tendances. Il y a une sorte de rapport entre esprit et algorithme, un mixte d'analogique et de digital, au travers des mains, de la vue et de l'ouïe, dont les portes d'entrées sont la souris et le clavier. Les tendances sont générées par résonance interne, tant du côté des algorithmes élaborés par les artistes (le geste humain déposé dans la machine) que du côté de l'audience, ce qui caractérise une activité transindividuelle, car de l'information est produite dans ce rapport. On peut ainsi affirmer que KR invente un objet technique qui sera absorbé par le plan esthétique plus large de la manipulation des tendances, et non un ustensile destiné à un spectacle technique, comme l'explique Simondon :

Donc, pour qu'un objet technique soit reçu comme technique et non pas seulement comme utile, pour qu'il soit jugé comme résultat d'invention, porteur d'information, et non comme ustensile, il faut que le sujet qui le reçoit possède en lui des formes techniques. Par l'intermédiaire de l'objet technique se crée alors une relation interhumaine qui est le modèle de la transindividualité (SIMONDON, 1969, pp. 247-248).

C'est à ce niveau transindividuel, comme on l'a dit, que les choix sont faits, qu'ils se montrent dans une perspective politico-sociale déterminée, une tendance-sujet. C'est pour cette raison que la manière selon laquelle la technicité d'un dispositif technologique est expérimentée et actualisée importe, car il s'agit de travailler avec les indéterminations du virtuel, pour que de nouveaux choix puissent apparaître, pour que de nouvelles questions fassent surface.

Ce à quoi il est toujours plus difficile de répondre avec sûreté, en vertu du vertige engendré par l'accélération technoscientifique actuelle, c'est si ce virtuel peut ou non être complètement encapsulé dans le codage d'un algorithme. Il semble qu'on essaie de nous faire croire que oui, que cela est possible et désirable, quoique au prix d'une dévalorisation de la sensation comme problème. Or, si le virtuel contient ce composant analogique couplé à un automatisme perceptif, comme dans la promenade bergsonienne, la difficulté d'une encapsulation augmente, puisque l'analogique présente toujours une certaine marge d'indétermination. Toutefois, rien n'empêche que ce virtuel soit activé par une composition techno-esthétique qui comporte des algorithmes et des machines informatiques, comme le résume Massumi :

In general, art, verbal or nonverbal, may be considered the conscious archival manipulation of local signs toward the creative activation of virtual form. It must be borne in mind that access to the amodal archive of experience is only possible analogically. [...] Virtual form is the direct, analogical, differential, eventful experience of a 'semblance which does not appear', but is really felt. Being of the nature of an event, it cannot be coded. It can only be activated through codings – whether we are talking about the visual code of perspective painting, the 'language' of dance or the digital code enabling electronic art. In whatever medium, the art is a technique of nonlocal linkage. Its expression takes the form of a directly felt perceptual event that is relational in and of itself, whether it is explicitly 'interactive' or not. All art brings virtual forms of relation to expression. Relations are not made of zeroes and ones; they are qualities of experience (MASSUMI, 2003a, p. 150).

Le code algorithmique vu de cette façon dans *IO_Dencies*, comme participant à l'accès au virtuel des tendances, va à la rencontre du changement suggéré au début, un déplacement de la topologie basée sur le couple objet-sujet, avec ses formes et ses comportements habituels, vers une topologie d'agencements, d'événements, de tendances, où se trouvent impliqués des affectss et des percepts.

Pourtant, lorsque ce déplacement met en jeu des (ou est réalisé au travers de) dispositifs informatiques, apparaît un souci de diminuer les imprécisions, les indéterminations, de ne pas laisser apparaître les ambiguïtés dans les données qui sont traitées, afin de rendre la lecture des tendances plus efficace et plus voilée. Il y a là un besoin de contrôler les tendances contenues dans les données (re)combinées, de les localiser, de leur trouver un territoire sûr, de les fixer, comme qui dirait : étant donné tel contexte, ceci est la meilleur tendance à suivre. Or, c'est cela que l'axiomatique capitaliste cherche à faire sans arrêt, diminuer l'intensité des tendances qui fuient et garder pour soi, comme pouvoir d'anticipation, prospectif, celles qui intéressent sur le moment.

La résolution des tendance serait prise en charge par la machine et, avant cela, par qui l'a programmée et plus avant encore, par qui l'a « sponsorisée ». La transindividualité, la tendance-sujet, enfin, les choix, s'il en existe sous la forme dont on l'entend ici, seraient préétablis et restreints à ces participants. Dans ces algorithmes évolutifs (et autres), connu comme optimiseur de problèmes, il n'y aurait pas place pour les indéterminations, ou elles seraient minimisées, car si l'on part de concepts évolutionnistes, l'objectif visé est toujours d'obtenir la meilleure solution, la meilleure forme. Il semble plus intéressant, au contraire, de libérer les tendances, de montrer leurs sens.

L'inspiration de KR est nettement deleuzo-guattarienne. La philosophie de ces derniers est toujours une libération, libérer les flux, déterritorialiser, décoder. D'où l'importance de la sensation. Comme ils le disent dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* : « la sensation composée, faite de percepts et d'affects, déterritorialise le système de l'opinion qui réunissait les perceptions et affections dominantes dans un milieu naturel,

historique et social. Mais la sensation composée se reterritorialise sur le plan de composition...”(DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 253).

Un peu de l’ambition de KR avec *IO_Dencies – Questioning Urbanity* est :

Instead of attempting to control these tendencies from the outside by trying to determine the laws underlying them, or by assessing them otherwise, one should develop forms of agency which are based on the realization that one is oneself part of the machinic assemblage. [...] We are no longer so much concerned with the processing and handling of given data, but with strategies of dealing with imprecision and uncertainty between experiential space and data space, between technology, perception and action (KNOWBOTIC RESEARCH, 1997, p. 67).

Sans doute manque-t-il encore beaucoup à la solution de KR, quoique la voie adoptée paraisse prometteuse.

CODA : SITUATION IMPOSSIBLE ET LE CHAT QUI REVIENT

Prenons, pour commencer, les trois aventures de la terre que nous avons commentées : Cézanne-Bacon-Straub-Huillet. Les Straub semblent être beaucoup plus proches des deux peintres (Cézanne et Bacon) que l'on pourrait imaginer, car des hommes et la terrenature sont constamment présentés dans les images, il y a presque un mélange entre figure et fond, comme dans la rencontre des deux frères dans le film *Moïse et Aaron*⁵⁷, sur lequel Deleuze établit l'implication suivante :

Moïse est le nouveau nomade, celui qui ne veut pas d'autre terre que la parole de Dieu toujours errante, mais Aaron veut un territoire, et le "lit" déjà comme le but du mouvement. *Entre les deux, le désert, mais aussi bien le peuple, qui "manque encore" et pourtant déjà là.* Aaron résiste à Moïse, le peuple résiste à Moïse. Qu'est-ce que le peuple choisira, l'image visuelle ou l'image sonore, l'acte de parole ou la terre? Moïse enfonce Aaron dans la terra, mais Moïse sans Aaron n'a pas de rapport avec le peuple, avec la terre. On peut dire que Moïse et Aaron sont les deux parties de l'Idée; ces parties toutefois ne formeront plus jamais un tout, mais une disjonction de résistance, qui devrait empêcher la parole d'être despotique, et la terre d'appartenir, d'être possédée, soumise à sa dernière couche. [...]. L'une résiste à l'autre, mais dans cette *disjonction toujours récréée que l'histoire sous la terre prend une valeur esthétique émotive, et que l'acte de parole vers le soleil prend une valeur politique intense* (DELEUZE, 1985, p. 333, c'est nous qui soulignons).

C'est toute la rigueur de la recherche de la cadence, la manière dont les Straub modulent politiquement qui permet à Deleuze d'établir de tels rapports. Mais pourquoi l'histoire de la terre prendrait-elle une valeur esthétique émotive et une valeur politique intense, s'il y a un « peuple qui manque », mais qui, en même temps, est déjà là ?

⁵⁷ Figure 65 – Straub & Huillet: *Moïse et Aron*. Disponible à la page 312.

Vanessa Brito, dans un texte intitulé *L'île déserte et le peuple qui manque* (BRITO, 2008), ira à la recherche d'une réponse. Vanessa se demande ce qu'est cette terre dont Deleuze parle avec insistance. Elle l'a nommée d'abord à partir de *Qu'est-ce que la philosophie?* : "elle est le nom d'une 'âme collective' [...]. Autrement dit, la terre est le nom de cette 'véritable intériorité du temps' qui permet aux hommes d'acquiescer une statue de géants et de toucher, à la fois, à un passé millénaire comme à un futur planétaire" (BRITO, 2008, p. 72, c'est nous qui soulignons).

L'auteure remarquera ensuite que dans *Logique de la sensation* il était déjà dit que : "la terre n'est autre chose qu'une immense texture moléculaire dans laquelle les figures disparaissent 'afin que règne une Justice qui ne sera plus que Couleur et Lumière, un espace qui ne sera plus que Sahara'" (BRITO, 2008, p. 73).

Un Sahara, un désert immense. La terre qui se fait figure et fond dans Moïse et Aaron, qui les sépare et les connecte, est un "lieu diagrammatique où se dessine la place du peuple qui manque", complète Brito (BRITO, 2008, p. 73). Et voilà le plus surprenant, la conclusion de l'auteure :

Mais ce peuple qui manque, justement, n'est *ni un public ni un peuple d'hommes*. Il ne peut être qu'un *peuple moléculaire, un peuple phosphorescent fait de grains dansants et de poussière lumineuse qui était déjà là à l'origine de l'œuvre d'art*. le peuple atomique de l'île déserte dont **la danse se confond avec les combats mythologiques entre les éléments de la nature**. Le peuple à venir, en effet, est aussi bien celui qui était déjà là (BRITO, 2008, p. 73, c'est nous qui soulignons).

Avant de s'arrêter à chaque détail de ce passage réellement fondamental, ce qu'on fera plus loin, il vaut la peine de revenir au cinéma des Straub et ajouter une réponse de Jean-Marie Straub à un spectateur qui venait de voir le film *Cézanne*. Il s'agissait d'une question sur l'insertion, dans le film, de séquences de deux autres films, *La Mort d'Empédocle*, d'eux-mêmes et *Madame Bovary*, de Renoir. Voici la question : pourquoi confronter Cézanne, Hölderlin et Flaubert ? On ne citera que la réponse de Jean-Marie Straub sur Hölderlin, et plus spécifiquement sur Empédocle-Cézanne :

C'est ce qu'on appelle une cosmogonie. Pour répondre à Cézanne qui disait: "Qui peindra jamais la lumière, l'histoire de la terre et des rayons du soleil...? Qui la racontera?" on s'est dit: "Il y en a qui l'ont fait", et au lieu de choisir Lucrèce, on a choisi un prédécesseur dans l'histoire des cosmogonies. On aurait pu choisir Héraclite mais comme on avait déjà fait un film sur Empédocle on a choisi Empédocle. C'était une manière d'engager un dialogue avec Cézanne, comme dans une lettre ouverte; on lui répondait: "En voilà un qui l'a fait" (RAYMOND, 2008, p. 35).

Le couple Straub actualise une cosmologie, tâche qui n'est guère facile. Le titre complet du film sur Empédocle, à partir du texte de Hölderlin est : *La mort d'Empédocle ou quand le vert de la terre brillera à nouveau pour vous*.

Ce n'est pas par hasard qu'apparaît Empédocle dans cette cosmogonie. Laymert Garcia dos Santos nous rappelle que les hellénistes le considéraient comme le dernier chaman de la Grèce (SANTOS, 1992, p. 171). En de belles pages sur *Les Chants de Maldoror*, de Lautréamont, Laymert Garcia dos Santos fera un lien direct entre cette œuvre du poète et le chant chamanique :

Le chant de Ducasse ne rappelle pas le chant chamanique. Le chant de Ducasse est le chant chamanique, comme le chant d'Orphée, comme le chant d'Empédocle, le dernier chaman de la Grèce, selon les hellénistes, comme le chant de Milarepa, le lama-poète du bouddhisme tibétain, la plus chamanique de toutes les branches du bouddhisme. Le chant de Ducasse est le chant du chaman perdu dans la civilisation moderne, exilé, seul, en un siècle qui s'est ouvert avec le chant d'Hölderlin, mélangeant le grec, le latin et l'allemand dans une folle tentative de concilier les temps et les présences, *d'annoncer aux hommes qui le lien avec le mythe était en train de se rompre ou s'était déjà rompu, de sorte que les mots avaient perdu leur cohérence et leur sens. Le chant de Ducasse est le conte du chaman mis dans une situation impossible* (SANTOS, 1992, p. 171, souligné dans l'original).

S'il y a une espèce de provocation explicite à l'art contemporain, surtout aux arts cybernétiques, elle commence par là, parvenir à trouver cette situation impossible au moment de la création avec les objets techniques contemporains. Et, en même

temps que c'est impossible, inévitable, urgent, que cela peut exiger un moment d'angoisse.

Laymert dira que cette situation impossible et absurde est proche de celle que vivent les pajés de tribus brésiliennes, comme Davi Yanomani, qui ne se lassent pas d'annoncer aux blancs l'apocalypse imminente, mais qui ne sont pas écoutés. Cette absence d'écoute est compréhensible, car il y a une différence fondamentale, où sensation, information et mémoire participent au contexte :

Ceux-ci [les pajés] sont les dépositaires d'une tradition transmise sans interruption depuis des temps immémoriaux, tradition qu'ils ont reçu et qu'ils luttent pour préserver ; *ils ont dans l'oreille, dans la bouche et dans la gorge le chant appris dès leur jeune âge, auquel ils étaient prédestinés et pour lequel, pour cette raison même, ils ont été initiés.*

Alors que le poète [Lautréamont], jeté dans une situation adverse, doit découvrir son chemin en essayant un chant qu'il ne connaît pas et dont il ne sait d'où il vient, chant qui parvient dans l'obscurité à un homme qui se débat déjà dans les ténèbres, un homme déséquilibré dans un monde déséquilibré, et incarnant les puissances sans la préparation et sans la protection que l'initiation chamanique assure et que le rituel encadre (SANTOS, 1992, p. 171, c'est nous qui soulignons).

Et pourquoi est-ce dans cette situation impossible et absurde vécue par Lautréamont qu'il peut être intéressant pour les arts contemporains de se placer, quoique sans la préparation initiatique chamanique, puisque Empédocle a été le dernier chaman des blancs ? Et pourquoi évoque-t-on, à ce stade de développement technologique accéléré un peuple dont la trajectoire diffère, comme les Yanomami, à travers la figure d'un chaman vivant, Davi Kopenawa ? C'est comme s'il y avait encore une autre voie chez Empédocle, un destin différent dont Hölderlin avait annoncé qu'il se brisait, car on en choisissait un autre, d'où le sous-titre de l'œuvre des Straub, *quand le vert de la terre brillera à nouveau pour vous*, en fin de compte il avait déjà brillé d'une certaine manière, quand tout se mélangeait, tout se reliait à tout par rapport à la terre. Empédocle avait écrit ainsi, lorsqu'il parlait de l'articulation entre les corps masculins et

féminins : “*Car mon mythe ne peut/ Perdre de vue son but, ni manquer à la science./ Tout d’abord il sortit de la Terre des êtres/ En un tout naturel rassemblant les deux sexes,/ Ayant part à la fois et au feu et à l’eau*” (EMPÉDOCLES apud DUMONT, 1991, p. 206, *italicos nossos*).

Se placer dans la situation impossible et absurde est le défi de l’invention en tant que telle dans les temps actuels, il faut la sentir, y compris les pratiques esthétiques, dans un monde qui n’est déjà plus celui de Lautréamont, c’est vrai, et peut-être pour cela même peut souvent demander des connexions plus profondes, moléculaires, de la sensation avec la terre. Voilà un chat qui revient. D. H. Lawrence (1950) disait qu’il y a un chat qui revient, se référant à l’intuition, un chat qui revient *encore*. Le chat a sept vies, dit la légende, ici c’est la sensation comme problématique qui est le chat qui revient, sous différentes faces, car c’est ce qui est difficile de capturer, comme le chat qui est élané et crée sans arrêt de nouvelles possibilités de fuite, de nouvelles informations, de nouveaux itinéraires. En ce sens, le chat est bien plus intéressant et politique que le chien, celui-ci est plus proche de l’esprit de troupeau. Ce n’est pas en vain que le souci de Cézanne concernait les voleurs de sa petite sensation, comme il disait, celle de Bacon le contour dans le rapport figure-fond et celle des Straub la rigueur dans la lutte pour atteindre la cadence qui s’échappe, qui laisse échapper. Et si le monde n’est plus celui de Lautréamont, mais que le chat s’entête à revenir d’une autre façon, c’est parce que le moteur est autre ; c’est, curieusement, la technique.

Simondon écrit une phrase surprenante dans son article sur les limites du progrès humain⁵⁸:

La technique est encore plus primitive que la religion, elle rejoint l’élaboration et la satisfaction des besoins biologiques eux-mêmes; elle peut donc intervenir comme lien formant ensemble entre des hommes de groupes différents, ou entre des hommes et le monde, en des circonstances beaucoup moins étroitement limitées que celles qui autorisent le plein

⁵⁸ Gilbert Simondon ne croyait pas à une relation immédiate entre progrès humain et progrès technique. On peut parler de progrès du langage, de progrès de la religion, de progrès technique, mais cela ne veut pas dire qu’il y ait progrès humain effectif.

usage du langage ou la pleine communication religieuse (SIMONDON, 1990, p. 10, c'est nous qui soulignons).

Loin d'être dépréciatif, le mot primitif a pour Simondon une connotation positive, car le primitif relie directement le développement technique au désir et à l'intuition, ce qui, en conséquence, mène à la meilleure manière d'atteindre au progrès humain. C'est d'invention que parle Simondon, de processus créatif, indépendamment de l'appropriation économique, quoique sans l'ignorer.

La situation impossible se manifeste, aussi paradoxale qu'absurde, sachant que la technique contemporaine permet une relation plus primitive, plus intense de l'homme au monde, comme l'a décrit Simondon. Elle se trouve pourtant encerclée par une machine de capture de cette invention, dans ce qu'elle a de plus intime, dans les reconfigurations positives du triangle sensation-information-perception qui ont lieu, toujours plus, à une niveau infra-moléculaire.

Les arts qui thématisent ou utilisent les technologies contemporaines pour s'exprimer rencontreront inévitablement le problème de la technicité dans le processus inventif, qui, de purement technique devient toujours plus techno-esthétique. Simondon, qui avait déjà rencontré ce problème dans la philosophie, propose une généalogie de la technicité dans la troisième partie du *MEOT* (SIMONDON, 1969). Et avant même de commencer, le philosophe émet une réserve d'une brûlante actualité :

Ce ne sont pas seulement les objets techniques qui doivent être connus au niveau de ce qu'ils sont actuellement, mais la technicité de ces objets en tant que mode de *relation de l'homme au monde parmi d'autres modes comme le mode religieux e le mode esthétique. Prise seule, la technicité tend à devenir dominatrice et à donner une réponse à tous les problèmes, comme le fait de nos jours à travers le système de la cybernétique*. En fait, pour être justement connue, selon son essence, et droitement intégrée à la culture, la technicité doit être connue dans sa relation aux autres modes d'être au monde de l'homme (SIMONDON, 1969, p. 152, c'est nous qui soulignons).

La technicité participe à la création de mondes, de devenirs, sans être déterminante, plutôt partenaire de la sensation, dès la phase magique, d'où son primitivisme :

On peut nommer cette première phase *phase magique*, en prenant ce mot au sens le plus général, et en considérant **le mode magique d'existence comme celui qui est pré-technique e pré-religieux**, immédiatement au-dessus d'une relation qui serait simplement celle du vivant à son milieu. [...] **celle qui fait surgir la distinction entre figure et fond dans l'univers**. La technicité apparaît comme structure résolvant une incompatibilité: elle spécialise les fonctions figurales, pendant que les religions spécialisent de leur côté les fonctions de fond: l'univers magique originel, riche en potentiels, se structure en se dédoublant (SIMONDON, 1969, p. 156, c'est nous qui soulignons).

La pensée esthétique, pour sa part, sera comme une médiation entre la technique et la religion, toutes deux plus primitives que l'éthique et la science dans le schéma simondonien. Elle opère dans l'écart entre l'objectivation technique et la subjectivation religieuse, elle n'est ni proprement objet ni proprement sujet. L'œuvre d'art, en ce sens, se comportera comme une tendance dirigée vers l'entretien de la totalité magique :

Mais, pour que les œuvres d'art soient possibles, il faut qu'elles soient rendues possibles par une tendance fondamentale de l'être humain, et par la capacité d'éprouver certaines circonstances réelles et vitales l'impression esthétique. L'œuvre d'art faisant partie d'une civilisation utilise l'impression esthétique et satisfait, parfois artificiellement et de manière illusoire, la tendance de l'homme à rechercher, lorsqu'il exerce certain type de pensée, le complément par rapport à la totalité. *Il serait insuffisant de dire que l'œuvre d'art manifeste la nostalgie de la pensée magique; en fait, l'œuvre d'art donne l'équivalent de la pensée magique [...] selon une relation analogique* structurale e qualitative... (SIMONDON, 1969, p. 180, c'est nous qui soulignons).

Il ne s'agit donc pas d'un désir de revivre le monde d'Empédocle ou de vouloir devenir un Yanomami pour accéder, à nouveau, au monde magique de manière idyllique, mais de trouver un point remarquable, marquant, de réalité vécue, « un nœud de réalité expérimentée » au moyen de l'acte esthétique. Ce point remarquable, selon Simondon, est atteint lorsqu'un tel acte constitue en réseau la vie humaine insérée dans le monde, une manière de créer un *analogue* de la phase magique de l'univers. Il y aurait alors une ligne ténue entre l'objet esthétique et l'objet technique. Et lorsque l'on crée un analogue du monde magique, on peut penser que l'objet technique est aussi esthétique, et vice-versa.

Trouver ce *point remarquable*, c'est se mettre dans une situation impossible, c'est agir en inventant des devenirs autres. La participation de la technicité et de la sensation dans ce processus est fondamentale, principalement lorsqu'il s'agit des arts actuels qui font appel aux objets techniques les plus divers. En vérité, la technique est encore plus primitive que la religion, bien qu'elles soient contemporaines, en raison du rôle de la technicité.

Si Deleuze disait qu'inventer, avoir une idée, est lié, de façon embryonnaire, à un mode d'expression, alors, tout comme Cézanne et Bacon connaissaient toute la technicité mise en jeu (ce qui ne signifie pas habileté stylistique, bien entendu) par la peinture, les Straub celle du cinéma et Sam Taylor-Wood celle de l'art vidéo et de la photographie, il semble cohérent d'attendre des arts qui ont affaire aux appareils cybernétiques qu'ils connaissent bien celle qui les concerne. Le grand mystère et la difficulté sont de ne pas réduire la technicité de l'objet technique à une simple qualité d'usage. Un exemple : on se sert de l'environnement de programmation VRML et on y ajoute quelques capteurs et on suppose que l'on a trouvé un point marquant, que l'on est dans une situation impossible et que l'on a atteint à l'invention, rien que par la démonstration des capacités techniques mises en jeu ; on est en fait resté dans le monde de la contemplation et du fétiche. C'est là une simplification peu productive et encore moins politique. Au-delà de la technicité, ou en un travail conjoint à elle, la sensation est mobilisée dans le captage et l'élaboration de l'*analogue*. C'est pour cela qu'on a dit

que Kawaguchi construit un codage paradoxal quand il permet à l'analogique de traverser son traitement de données, lequel ne s'est pas limité à l'entrée et à la sortie de données et à quelques rétroactions évidentes fonctionnant par traduction, par analogie, par identification ; il s'agissait au contraire de transduction, de transcodage. C'est déjà un bon début, comme le cas du groupe Knowbotic Research construisant son diagramme de tendances relatives à l'urbain.

La technicité exige un degré d'imagination technique au niveau des schèmes, des éléments, pour qu'il y ait invention :

L'invention [...] suppose chez l'inventeur la connaissance intuitive de la technicité des éléments; l'invention s'accomplit à ce niveau intermédiaire entre le concret et l'abstrait qui est le niveau des schèmes, [...] faisant partie d'une systématique et d'une dynamique imaginatives (SIMONDON, 1969, p. 73).

Et sur l'imagination, Simondon dira :

L'imagination n'est pas seulement faculté d'inventer ou de susciter des représentations en dehors de la sensation; elle est aussi capacité de percevoir dans les objets certaines qualités qui ne sont pas pratiques, qui ne sont ni directement sensorielles ni entièrement géométriques, qui ne se rapport ni à la pure matière ni à la pure forme, mais qui sont à ce niveau intermédiaire des schèmes. Nous pouvons considérer l'imagination technique comme définie par une sensibilité particulière à la technicité des éléments; *c'est cette sensibilité à la technicité particulière qui permet la découverte des assemblages possibles.* [...] *l'individu technique doit donc être imaginé* (SIMONDON, 1969, pp. 73-74, c'est nous qui soulignons).

Et Simondon fait une mise en garde fondamentale contre l'erreur commune de croire que l'imagination est de l'ordre de l'individu, d'un sujet. Si l'image apparaît comme un faisceau de tendances, elle ne se limite pas au sujet qui la produit, car ainsi on tend "à exclure l'hypothèse d'une extériorité primitive des images par rapport o sujet" (SIMONDON, 2008, p. 7). L'image était déjà peuplée et envahira le sujet comme une apparition et Simondon dit qu'elle peut être plus forte que lui [le sujet], au point

d'être capable de changer son destin par un avertissement ou une interdiction. Plus encore, l'image en rapport avec l'invention n'est pas de l'ordre du réel vulgaire et quotidien, mais possède un aspect de présage. L'image se situe entre le concret et l'abstrait, elle a le statut d'un semi-organisme dira Simondon, et elle est dans un rapport intense entre passé et avenir, une image peuplée qui apparaît comme présage, comme anticipation. C'est là que l'image devient urgente, à partir d'une émotion créatrice :

Dans les situations d'urgence et d'inquiétude, ou plus généralement d'émotion, les images prennent tout leur relief vital et amènent la décision; ces images ne sont pas de perceptions, elles ne correspondent pas au concret pur, car, pour choisir, il faut être à une certaine distance du réel, ne pas se trouver engagé; le semi-concret de l'image comporte des aspects d'anticipation (projets, vision de l'avenir), des contenus cognitifs [...], enfin des contenus affectifs et émotifs; l'image est un échantillon de vie (SIMONDON, 2008, p. 10).

À ce point, plus elle est proche de la terre, du relief vital, de la topologie, plus elle apparaît comme fantômes, spectres :

Toute image forte est en quelque mesure douée d'un pouvoir fantomatique, car elle peut se surimposer au monde de la représentation objective et de la situation présente, comme le fantôme est dit passer au travers des murailles (SIMONDON, 2008, p. 8).

C'est une image qui traverse, qui passe. Le rapport entre imagination et invention ne concerne donc pas une simple production d'images subjectives ou de leurs reproductions, mais la manière dont elles se concrétisent ou non en objet, du sens qu'elles prennent, des modes d'existence qui lui sont attribués.

On peut, à ce point, reprendre la citation de Vanessa Brito, lorsqu'elle décrivait la terre et le peuple qui manque. Elle avait décrit la terre comme une immense texture moléculaire, comme intériorité du temps et le peuple qui manque comme un peuple moléculaire, phosphorescent, fait de grains dansants et de poussière lumineuse qui était déjà là, au début de l'œuvre d'art, et elle ajoute que la danse se confond avec les combats mythologiques entre les éléments de la nature.

En 2010 était publié un très beau livre, fruit de 30 ans d'amitié entre l'anthropologue Bruce Albert et le chaman yanomami Davi Kopenawa. Il s'agit d'abord, comme le titre l'indique, de l'annonce de la situation impossible évoquée par Laymert Garcia dos Santos parlant de Lautréamont, dans les mots de Kopenawa à Bruce Albert et que les blancs se refusent d'écouter :

Je voudrais que les Blancs cessent de penser que notre forêt est morte et posée là sans raison. Je voudrais leur faire écouter la voix des *xapiri* qui y jouent sans relâche en dansant sur leurs miroirs resplendissants. [...] Je ne possède pas comme eux [les Blancs] de vieux livres où se trouve tracé le dessin des dits de mes ancêtres. Les paroles de *xapiri* sont fixées dans ma pensée, au plus profond de moi. Ce sont les paroles d'*Omama*. Elles sont très anciennes, pourtant, les chamans les renouvellent sans cesse (KOPENAWA & ALBERT, 2010, p. 39).

Lorsque Bruce Albert, en note, essaie d'expliquer ce que sont les *xapiri* qui, dans la langue des blancs s'appelleraient des esprits, il le fait de la façon suivante qui, et ce n'est pas par hasard, résonne avec le texte de Vanessa Brito :

Tout existant dispose d'une "image" (*utupë*) du temps des origines; images que les chamans peuvent "appeler", "faire descendre", e "faire danser" à titre d'"esprit auxiliaire" (*xapiri a*)⁵⁹. Ces êtres-images ("esprits") primordiaux sont décrits sous forme d'humanoïdes minuscules ornés de parures et de peintures corporelles extrêmement lumineuses et colorées (KOPENAWA & ALBERT, 2010, p. 678).

Lors de la première lecture de ce livre réellement hors pair, ce qui a le plus attiré mon attention a été la question de l'image, de sa récurrence et de sa différence d'avec ce que nous entendons par image.

Devenir Autre est le titre de la première partie du livre, qui débute avec Davi Kopenawa racontant comment il a acquis son(ses) nom(s). Le premier nom, biblique, qu'il a dû adopter à contrecœur, lui a été donné par des missionnaires blancs. Son nom

⁵⁹ Figure 68 – *Xapiri*, par Orlando Nakeuxima Manihi-theri (1976). Disponible à la page 332.

terminal, Kopenawa, est lui un vrai nom Yanomami, et il lui a été attribué à la façon de son peuple. Ça a été la première fois qu'il avait vu danser *Arowë*, un grand guerrier des temps primordiaux de la cosmologie yanomami. Les *xapiri* lui ont donné ce nom, Kopenawa, lorsqu'il était seul dans la forêt, à cause de la rage d'affronter les blancs et de voir son peuple décimé par le contact. La tête décapitée de *Arowë* répandait du sang sur les feuilles sèches de la forêt, c'est alors que les fourmis et les guêpes ont acquis leurs dards, par le contact avec ce sang de guerrier :

J'ai vu descendre à moi les esprits des guêpes *kopena*. [...] Les guêpes sont très nombreuses dans la forêt et leurs images le sont tout autant. C'est pourquoi nous les faisons descendre comme esprits *xapiri* afin d'attaquer les être maléfiques ou de flécher les esprits guerriers des chamans lointains. J'ai pris le nom Kopenawa parce qu'il est proche de celui de ces esprits guêpe nourris par le sang du grand guerrier *Arowë* dont j'ai vu les images avec la poudre de *yãkoana* (KOPENAWA & ALBERT, 2010, pp. 46-47).

C'est-à-dire qu'au-delà de la beauté et de la différence dans la manière de recevoir un nom, par sa liaison avec la nature et les esprits, l'image est présente en tant qu'être dans la description, c'est une image-vie. Plus spécifiquement, ce n'est pas la représentation d'une guêpe, mais une image-guêpe en tant qu'ontologique et dont l'accès nécessite la technologie *yãkoana*, pour utiliser un langage actuel.

Un autre passage très intéressant :

Les Blancs se disent intelligents. Nous ne le sommes pas moins. Nos pensées se déploient dans toutes les directions et nos paroles sont anciennes et nombreuses. Ce sont celles de nos ancêtres. Pourtant, nous n'avons pas, comme les Blancs, besoin de *peux d'images* pour les empêcher de s'enfuir. Nous n'avons pas à les dessiner, comme ils le font avec les leurs. Elles ne disparaîtront pas pour autant car elles demeurent fixées à l'intérieur de nous. Ainsi notre mémoire est-elle longue et forte (KOPENAWA & ALBERT, 2010, p. 50).

Il y a une association de la mémoire à l'image, indiquant la différence de registre de cette mémoire, alors qu'une image est enregistrée de manière externe (livre,

*peu d'images*⁶⁰) l'autre s'enregistre intérieurement, passe par le corps, une espèce d'enregistrement cosmique qui servira pour l'avenir.

Et pour conclure cette série de citations directes sur l'image chez le peuple yanomami, un passage de Kopenawa justifie l'envoi de ses mots aussi loin (la publication initiale du livre s'est faite en France, rappelons-le), une action politique, évidemment, même en sachant que ce n'est pas la même chose que de l'enregistrer en *peu d'images*. Il s'agit d'une différence de nature dans la production de savoir, qui, dans le cas du chaman est acquis par les rêves et par l'usage de la *yãkoana* :

En y prêtant l'oreille, les Blancs cesseront peut-être de croire que nous sommes stupides. Peut-être comprendront-ils que c'est leur propre esprit qui est embrouillé et assombri car ils n'écoutent dans la ville que les bruits de leurs avions, de leurs voitures, de leurs radio, de leurs télévisions et de leurs machines. Ainsi leur pensée est-elle le plus souvent obstruée et pleine de fumée. Ils dorment sans rêves, comme les haches abandonnées sur le sol d'une maison. Pendant ce temps, dans le silence de la forêt, nous, chamans, nous buvons la poudre des arbres *yãkoana hi* qui est la nourriture des *xapiri*. Ils emportent alors notre image dans le temps du rêve. C'est pourquoi nous sommes capables d'entendre leurs chants et de contempler leurs danses de présentation durant notre sommeil. C'est là notre école pour vraiment connaître les choses (KOPENAWA & ALBERT, 2010, pp. 51-52).

Il ne s'agit donc pas que de voir l'image, mais également de l'entendre ! Il y a alors aveuglement parce que accompagné d'une surdité, qui nous empêche de voir. Synesthésie négative par les créations technologiques du monde occidental moderne, et positive dans le cas de la technologie développée à partir des ressources extraites de l'arbre *yãkoana hi*.

Mais il faut aller au-delà de cette question de l'image. L'image chamanique du monde yanomami est cruciale par sa particularité parce que, selon Bruce Albert, il y

⁶⁰ Selon Bruce Albert, les yanomani nomment *peux d'images* les documents écrits des blancs (journaux, magazines, livres, etc), ce sont de dessins faits sur une "peau" de papier. Voir (KOPENAWA & ALBERT, 2010, p. 678).

a une différence même par rapport à d'autres peuples indigènes, parce que c'est une image qui ne dépend pas d'un support, qui passe par le corps, qui ne se traduit pas en sculptures, masques ou objets (SENRA, 2011). C'est une image paradoxale, car elle ne se concrétise pas en objets-images, matérialisées, et est pourtant fréquemment « téléchargée » par les chamans « pour guérir, pour contrôler l'écologie, et ainsi de suite » (SENRA, 2011, p. 46). Et vraiment, dans un passage du livre *La Chute du ciel*, Kopenawa racontera que, pour soigner un malade, ce qui sera « traité » est l'image, il faut faire descendre et danser les *xapiri* pour que l'image se remette et pour résoudre la cause maléfique (KOPENAWA & ALBERT, 2010). Voilà une situation impensable dans le monde des blancs, une image qui est la vie même, loin d'être un simulacre ou une représentation. L'image est une vie qui n'est pas individuelle, mais est entièrement peuplée, cosmologiquement.

Se pencher, sans la supériorité habituelle du monde des blancs, sur la difficulté de comprendre cette image pose des questions stimulantes aux arts qui travaillent avec les technologies contemporaines et peut même ouvrir des pistes prometteuses. Si la technique est plus primitive et permet d'atteindre l'*analogon* du monde magique, au moyen de l'expérience esthétique ou d'une techno-esthétique, il semble qu'il a fallu un développement technologique extrêmement accéléré pour arriver près de ce que les chamans yanomami, qui vivent le monde magique, ont développé par d'autres voies. Il ne s'agit pas, en absolu, de dédaigner le développement de la technologie occidentale, mais pas non plus de faire de même avec ce qui est différent d'elle. Lorsque l'on suggère un rapprochement, ce n'est dû qu'à l'impossibilité de revenir au monde magique en tant que tel, après le déphasage que l'on a vu plus haut. L'option, la bifurcation entre religion et technique ne semble pas susciter l'intérêt de ces peuples indigènes, ils préfèrent que tout demeure relié, comme leurs ancêtres l'ont proposé, ce qui ne signifie pas qu'ils se soient arrêtés dans le temps. L'invention a prévalu parmi eux, se complexifiant en faveur du maintien de la phase magique.

C'est comme dans l'exemple que donne Simondon, lorsqu'un objet technique créé, en circulant d'une culture à l'autre peut passer par la sacralité, par la technicité et par l'art, sans frottement :

Les avions-cargos contemporains sont adorés par les indigènes de Fort Moresby ("*cargo-cult*"), qui construisent dans leurs villages des aires d'atterrissage et une tour de contrôle sommaire pour les inviter à se poser parmi eux; or, ce déplacement de catégorie est possible parce que les indigènes attribuent à leurs ancêtres la création de ces avions, et considèrent les Blancs comme simples voleurs et détenteurs, non comme les constructeurs véritables des avions. Le passage de la technicité à la sacralité, sans aucune modification de l'objet, est rendu possible par le rejet dans le passé de l'origine de l'objet, non pas dans un passé historique, mais dans le passé absolu des sources originelles ancestrales et mythiques. La catégorie du sacré est celle du passé absolu et originel, c'est-à-dire impliquant et portant l'existence actuelle du sujet individuel et collectif (SIMONDON, 2008, p. 183, souligné dans l'original).

Cependant, ce qui rend les yanomami intéressants, c'est que l'image, pour eux consubstantielle à la vie, n'a pas besoin d'être effectivement construite, ni de passer par un support quelconque, support-toile, support-photographie, support-papier, support-avion, support-cinéma, ou n'importe quel autre sauf le corps. Tout un rapport aux images virtuelles informatiques telles que nous les entendons peut surgir de cela, des simulateurs de réalité virtuelle les plus élaborés aux algorithmes les plus complexes, bien qu'ils semblent toujours insuffisants. C'est ce qui déconcerte dès le début, mais c'est aussi ce qui fascine.

Cela déconcerte et fascine même les chercheurs expérimentés qui se sont proposés de comprendre les rapports possibles de cette image au monde occidental moderne, sans la supériorité signalée plus haut, sous forme d'expérience⁶¹. Dans les

⁶¹ Il s'agit d'un projet intitulé "Dispositifs de vision", élaboré par Laymert Garcia do Santos, Rafael Alves da Silva et Francisco Caminati, d'après le Laboratoire de Culture et Technologie de l'Institut 21e Siècle (i21), en partenariat avec l'Association Hutukara Yanomami et l'Institut Socio-environnemental. Plus de détails, voir (SENRA, 2011).

Conversations à Watorikí, la première partie de cette expérience, étaient présents le sociologue Laymert Garcia dos Santos, l'anthropologue Bruce Albert, le philosophe David Lapoujade, la spécialiste du cinéma Stella Senra e Rafael Alves da Silva (SENRA, 2011). Cette première étape consistait en une rencontre entre 37 chamans du territoire Yanomami, dans l'État de Roraima, dans le village de Watorikí, où ont eu lieu les *conversations*, loin du bruit des voitures, des télévisions, des avions, etc.

Bruce Albert pose le problème principal, celui de la traduction, dès le début. Le mot yanomami *utupë*, traduit simplement par « image », semble simplifier beaucoup et induire l'idée d'actualisation d'une représentation, puisque lors de la transe chamanique se produisent souvent des performances corporelles où apparaissent des esprits animaux, y compris avec leurs mouvements caractéristiques, leurs chants et des onomatopées. Laymert Garcia dos Santos appelle ce passage de l'image par le corps du chaman *dispositif audiovisuel* et compare cette opération à la « neige » du téléviseur, lorsque l'on essaie d'ajuster l'image : les chamans se positionnent d'une manière déterminée, font descendre l'image dans leur corps pour trouver une résolution de ces points et lignes chaotiques (la « neige »), des figurations successives émergeant sur l'écran (SENRA, 2011, p. 57). D'un autre côté, le mot « image » présuppose, complète Albert, une cosmologie préexistant au passage de ces figurations par le corps du chaman. David Lapoujade évoquera Deleuze quand aux multiplicités rapportées à l'intensité, pour penser l'infinité des esprits qui se présentent dans ces images, « ce sont des multiplicités », « multiplicités moléculaires », à quoi Bruce Albert ajoute : « la description des esprits, c'est toujours cette notion de lumière, de couleur extrêmement violente et, bien... cette multiplicité d'esprit dans tous les sens, elle se déploie, se multiplie... » (SENRA, 2011, p. 71). Et ce sont des esprits-images qui reviennent, qui se répètent, « mille tapirs » par exemple. Et ensuite l'anthropologue se demande : « Si ce peut être cet agglomérat de multiplicité, d'intensités, de brillance, etc. et s'ils associent cela à nos images (?) alors, cet effet de traduction..., qu'est-ce que cela peut déconstruire, produire comme mise en question de ce que nous appelons une image ? Voilà la question » (p. 72).

Mais ce n'est pas encore exactement la question. Ce qui déconcerte et qui intéresse les chercheurs dans ces conversations est le fait que les chamans yanomami, voyant les images photographiques, les films, etc. disent qu'elles font partie de la même catégorie que l'*utupë* ; ce que les chercheurs, pourtant, en voyant les performances ou en écoutant le récit des chamans en transe, perçoivent, c'est le rapport dissonant entre image et langage, ce qui, selon Lapoujade, intéressait Deleuze dans ses recherches sur l'art. Plus que cela, c'est comme si ces chercheurs se trouvaient devant AMARELO-Mefisto.BMP, image dont seuls quelques bits ont été altérés, présentée plus haut dans le texte sur l'image infographique qui, à l'œil nu (même avec un zoom de 800%) reste un jaune, mais qui, en vérité, contient un message de Méphistophélès caché, que seule la machine peut percevoir. La technologie qu'ils possèdent est incapable de faire savoir de quoi traite vraiment telle image en fonction de cosmologies différentes. Ils sentent toutefois sa force et, de toute façon, cette difficulté doit être assumée, et le simple fait de la poser explicitement, comme dit Laymert, montre déjà la richesse de la question, reconnaissant la non possibilité de résolution immédiate.

La question, ainsi, n'est plus de vouloir comprendre réellement ce que signifient ces images dans leur essence et se réduit à la question de Bruce Albert : « comment construire une notion d'image qui engloberait la leur et la nôtre ? Car ils nous indiquent que les deux ont quelque rapport, ce n'est pas moi qui le dit, ce sont eux » (SENRA, 2011, p. 72). Ce *eux* dont parle Bruce Albert ne doit pas passer inaperçu. L'anthropologue se réfère sans doute aux chamans yanomami, mais d'après ce qu'on perçoit, ce sont les *xapiri* eux-mêmes qu'on entend par leur bouche. Or, en ce point de la conversation, quelque chose d'inusité se produit, car les chercheurs eux-mêmes entrent en rapport avec les *xapiri*, quoique indirectement, sans la *yãkoana*, mais par le truchement de l'arsenal expressif qu'il connaissent, la philosophie, les arts, l'ethnographie, etc. ; en fin de compte, c'est la seule manière, la voie de la technicité. Il semble qu'ils sont en train de dialoguer avec les chamans, mais en réalité ils doivent se confronter à leurs propres esprits pour atteindre à quelque positivité dans la relation. C'est la puissance du mythe en action, le mythe en tant que machine, comme disait le

dramaturge Heiner Müller, autre spécialiste des situations impossibles et absurdes : “Le mythe est un agrégat, une machine sur laquelle on peut toujours brancher d’autres machines différentes. Il transmet l’énergie, jusqu’au moment où l’augmentation de la vitesse fait voler en éclats le cadre culturel” (MÜLLER, 2011, p. 123). Mais la connexion entre les différentes machines demande qu’on pose la question de forme précise pour un problème déterminé. Cela parce que, premièrement, pour construire ce concept commun d’image, qui englobe les deux, une fausse question se pose, celle de la synthèse, celle d’une connexion possible par ce qu’elles ont en commun. Toutefois, on voit immédiatement que non, il ne s’agit pas de synthèse, du moins pas par identification, « mais c’est quelque chose qui permet de penser que toutes deux sont pensables dans un registre commun, comme ils nous le proposent », dit Albert, une phrase apparemment ambiguë, mais qui signifie trouver le commun pour partir dans des directions différentes. Laymert complètera : « il serait possible que ce soit une dimension que nous avons perdue et qu’ils connaissent beaucoup mieux que nous, ils voient le rapport, alors que nous, non...” (SENRA, 2011, p. 73), à quoi Bruce Albert répond : « Je ne sais pas. En tous cas, ce qui est intéressant dans la relation avec eux, c’est cette expérimentation », et complète ensuite, comprenant qu’une telle expérimentation est un jeu et que, d’une certaine manière, les règles en avaient déjà été données par les chamans, ou par les *xapiri* qui les ont enseignées avant même la rencontre à *Watoriki* :

Les Yanomami nous proposent un jeu. Si nous voulons jouer avec eux et gagner quelque chose, faire une expérimentation, ce qu’ils nous disent est : « ce que vous appeler ‘image’, nous l’appelons *utupë*, et ensuite nous mettons tout cela dedans... » : le champ sémantique de *utupë* est quelque chose qui mélange « lièvres, crapauds, pommes et lapins, au moins pour nous ». Ils nous disent que ces deux choses ont un rapport, donc paraissent pensables dans un même registre. Ils nous proposent une expérimentation dans laquelle nous chercherions à revoir notre catégorie d’image pour faire la même chose qu’eux : englober les lièvres, les crapauds, les pumas, etc. et notre image. [...] l’intérêt est de jouer les malentendus (SENRA, 2011, p. 73).

C'est un jeu au fond politique dont les chamans ont bien su poser les points clé pour eux. En quoi cette expérimentation entre cosmologies différentes contribuera à la cause Yanomami : Quel est le rapport avec notre territoire et avec la terreforêt ? Et s'il n'y avait pas l'amitié et la sympathie de longue date avec les chercheurs, dans une relation de respect mutuel, ce jeu aurait-il été proposé à une telle profondeur ?

Les conversations à *Watoriki*, finiront curieusement par associer l'image à la topologie, à partir d'une discussion sur les perspectives multiples dans les dessins yanomami. David Lapoujade :

Car cette coexistence de perspectives en quelque sorte "ajuste" – puisqu'elle les fait coexister –, "arrange" les plans les uns dans les autres : le plan perceptif avec le plan cosmologique et avec le plan intensif et avec le plan... non pas représentatif, mais figuratif, c'est-à-dire de la vision plus précisément, dans les états chamaniques. S'il y a une chose que l'art occidental n'a jamais su faire, malgré toute son audace, c'est ce genre de chose. [...] Nous intéresse avant tout cet emboîtement à la limite de la topologie (car ce sont des espaces incompatibles) qui est, me semble-t-il, le plus stupéfiant, le plus innovateur et celui qui est le plus en rupture avec l'art occidental, comparé à ce que nous disions sur l'actuel et le virtuel, etc. – qui sont des concepts génétiques ou générateurs de toute réalité, et qui ne distinguent pas l'originalité, la puissance innovatrice de l'« image » des Yanomami (SENRA, 2011, p. 76, nous soulignons).

Bruce Albert sera d'accord que tout, toute la cosmologie et toute la territorialité Yanomami s'emboîte en de multiples points de vue dans leurs dessins, une grande multiplicité de perspectives est exprimée, y compris le temps, les figures sont donc vues sous tous les angles, dans plusieurs temps différents, présent passé futur, « tout est imbriqué, emboîté en une multiplicité de perspectives spatiales et temporelles » (p. 77). En d'autres termes, des blocs d'espace-temps, mais dans la phase magique. Et Lapoujade continue : « ceci est réellement la topologie. Cela veut donc dire

qu'il n'y a jamais une image... Il y a toujours plusieurs images. Jamais une image... On devrait parler de multi-image... » (p. 77).

À partir de là, il restait à avancer dans l'expérience, créant les dispositifs techno-esthétiques qu'on s'était proposé. On a rejeté dès le début la possibilité de reproduire les images yanomami telles quelles et on a conçu une manière d'essayer d'atteindre la phase magique par le truchement de cette (non)rencontre. Les conversations à Watoriki font partie du processus d'invention, ce n'est pas nécessairement la concrétisation en un objet-image, un film, par exemple. Si c'était le cas, on maintiendrait la technicité comme déterminante et on courrait le risque que l'expérience se transforme en spectacle technique puéril, pour rappeler Simondon. Dans les conversations, les modulations étaient déjà au travail, la sensation, dans sa complexité, opérait déjà par la captation des tendances qui se présentaient, lors de la rencontre, entre cosmologies distinctes, quelque chose était en formation. Or, que sont ces conversations à Watoriki sinon une manière de se mettre dans la situation impossible et absurde de Lautréamont ? Se mettre en situation impossible est, pour rappeler Deleuze, s'insérer à la limite du sentir et du penser, se proposer l'urgence de penser ce qui ne peut être penser et sentir ce qui ne peut être senti. Et la situation impossible, lorsqu'elle est atteinte, est toujours un point de vue politique à l'état naissant, qui n'est pas individuel, comme on l'a déjà dit, mais qui est une opération transindividuelle mue par des affects et des percepts. Si les Yanomami ont proposé un jeu où la technique était engagée, c'est parce qu'ils savaient que d'une certaine manière le caractère ontologique était en jeu.

Il s'agit toujours de laisser le chat revenir et se manifester, au croisement potentiel entre la pensée technique et la pensée ontologique, réticulant le rapport sensation-information de façon à échapper aux tendances préprogrammées.