



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTE
LINHA DE PESQUISA: ARTE E TECNOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE**

**AMC: Afecção Mediada por Computador
em coletivos performáticos desterritorializados**

Larissa Ferreira Regis Barbosa

**Brasília
2010**

Larissa Ferreira Regis Barbosa

**AMC: Afecção Mediada por Computador
em coletivos performáticos desterritorializados**

Dissertação de Mestrado apresentada
como requisito para obtenção do
título de Mestre em Artes pelo
programa de Pós-Graduação em
Artes da Universidade de Brasília-
UNB.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria
Beatriz de Medeiros

**Brasília
2010**

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília.

B238 Barbosa, Larissa Ferreira Regis.
 AMC : afecção mediada por computador em coletivos
performáticos desterritorializados / Larissa Ferreira Regis Barbosa.
- 2010.
 xiv, 161 f. : il. ; 30 cm.

 Orientação: Maria Beatriz de Medeiros.
 Dissertação (mestrado)-Universidade de Brasília,
Pós-Graduação em Artes, 2010.
 Inclui bibliografia.

 1. Performance. 2. Coletivo. 3. Telepresença. 4. Afecção. 5.
Corpo. I. Medeiros, Maria Beatriz de. II. Título.

CDU 7:004

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Maria Beatriz de Medeiros, que tece redes com a força dos afectos e com sua poética filosófica ensinou-me que é possível escrever com arte, encorajando-me a prosseguir com os intervalos poéticos e os planos imanentes de composição estética.

Aos coletivos e agrupamentos que tornaram possível esta pesquisa: Açúcar Invertido, Poética Tecnológica na Dança, Performídia, Antonieta Chega Hoje, Perforum, Quik Corpo aberto, Phila7, grupo ERRO. Um salve especial ao Corpos Informáticos-principalmente Alice Sthefânia, Carla Rocha, Marta Mencarini, Marcio Mota, Fernando Aquino, Diego Azambuja, que intensificaram a experiência do coletivo em nós!

Aos meus queridos pais, Céu e Astro, pela sensibilidade que me fez prosseguir no caminho das artes. Ao meu irmão Ciro, pela descontração.

Aos professores Fátima Burgos e Lucio Agra, pelas pertinentes análises do trabalho e pela presença na banca de defesa.

À querida Maria Luiza Fragoso, pela orientação no começo da pesquisa e pelas análises na banca de qualificação.

À Edson Barrus, Luiza Guimarães (tertúlia!), Rodrigo Quik, Daniel Seda, Giuliano Obici e Yara Guasque, pelas colaborações mediadas.

À Ivani Santana e o Grupo Poética Tecnológica na Dança, pelas iniciais experiências em telemática.

À Leda Muhana (UFBA), grande pessoa e mestra que me incentivou à pesquisa durante a graduação.

À David Iannitelli (UFBA) que proporcionou configurações cênicas quase impossíveis, mas que se tornaram imprescindíveis para a força inventiva das minhas produções artísticas.

Aos queridos amigos, em ordem alfabética: Camila Dutervil, Camila Handam, Carolina Diniz, Cirilo Quartim, Christus Nóbrega, Elisa Teixeira, Fábio Rocha, Gabriela Correa, Krishna Passos, Lucas Solinas, Luciano Santana, Maicyra Leão, Maira Di Natali, Marcella Brasil, Maria Fernanda Azevedo, Marta Mencarini, Marúzia Dultra, Roberto Basílio, Tiago Franklin, Verônica De Moraes, pelas concatenações que insurgiram em nossos encontros afetivos, artísticos e reflexivos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que permitiu o apoio financeiro a esta pesquisa.

RESUMO

O presente trabalho aborda a constituição dos coletivos performáticos na performance em telepresença. Estes agrupamentos se encontram na simultaneidade dos tempos e forjam um espaço de afecção telemática. Na efemeridade dos gestos mediados, corpos de muitos se integram como grupo, o qual chamamos de coletivos performáticos desterritorializados. Estes são experienciados em iniciativas brasileiras que foram mapeadas nesta pesquisa: Açúcar Invertido, Antonieta Chegou Hoje, Corpos Informáticos, Grupo ERRO, Performídia, Perforum, Phila 7, Poética Tecnológica na Dança, Quik Corpo Aberto. A partir da análise desta cartografia itinerante, contrastamos a AMC (Afecção Mediada por Computador) com a CMC (Comunicação Mediada por Computador) a fim de distinguir os coletivos desterritorializados e as comunidades virtuais. Enfatizamos a AMC em sua urgência em fazer compartilhar, poeticamente e politicamente em intervenções que deflagram os espaços de poder na rede. As impressões resultam neste documento-inventivo que segue por planos de composição estética ao criar os seguintes conceitos: performance, ato-ação, corpo em obra, performomadismo, telepresença em circuito fechado e aberto, olhar incorporado, espaço em corpo. Agrupamos-nos, sobretudo, com Spinoza, Deleuze, Negri, Guattari, Certeau, Baudrillard.

Palavras chaves: performance, coletivo, telepresença, corpo, afecção.

ABSTRACT

The presente research discusses accost the formation of collectives in the action of performance in telepresence. These groups find in the simultaneity of the time and found an afecction telematic space. In ephemeral gestures mediated, bodies join as a group, which we call collective performatic deterritorialized. These are experienced in Brazilian initiatives that have been mapped in this research: Açúcar Invertido, Antonieta Chegou Hoje, Corpos Informáticos, Grupo ERRO, Performídia, Perforum, Phila 7, Poética Tecnológica na Dança, Quik Corpo Aberto .Based on the analysis of this map itinerant, contrasted AMC (Affection Mediated by Computer) with the CMC (communication computer mediated) in order to distinguish the collective deterritorialized and virtual communities. We emphasize the AMC in his urge to share, poetically and politically interventions that trigger the spaces of power in the net. We made some impressions that result in this document-inventive about the *performance*, act-action, body in art, *performomadismo*, telepresence in closed circuit and open circuit, corporate eyes, space in body. We join with Spinoza, Deleuze, Negri, Guattari, Certeau, Baudrillard.

Key words: *performance*, collective, telepresence, bod, afecction.

SUMÁRIO

Lista de Ilustrações.....	5
Introdução.....	15
Parte 1. Ato-Ação da Performance	
1.1 Metodologia da diferença: apropriação e invenção.....	19
1.1.1 Terceiro incluído, univocidade múltipla e paralelismo.....	20
1.1.2 Considerações entre a Arte e a Filosofia.....	22
1.2 Preâmbulos para a invenção.....	25
1.2.1 Acontecimento do discurso performático.....	30
1.3 Corpo em obra.....	31
1.3.1 Corpo em devir.....	34
1.4 i_perfor_magem: foto, vídeo, internet	37
1.4.1 Entre imagens.....	41
Intervalo: <i>Corpo Em Atos Ambulantes</i>	44
Parte 2. Performance em Telepresença	
2.1 Campo conceitual da telepresença.....	47
2.2 Bloco conceitual 1: circuito fechado x circuito aberto.....	48
2.3 Bloco conceitual 2: deriva e transporte em espaço telemático.....	58
2.3.1 Grau e a telepresença.....	57
2.3.2 Deriva x transporte.....	61
2.4 Telemática e realidades do virtual.....	65
2.5 Do verbo <i>performadizar</i>	67
2.6 Olhar incorporado.....	71
2.6.1 Fático x Háptico.....	72
Parte 3. AMC: Coletividade e Afecção	
3.1 Dimensão coletiva da performance: espaço em corpo.....	75
3.2 Coletivo Desterritorializado.....	79
3.2.1 Anacronia dos coletivos desterritorializados.....	81
3.2.2 Espaço em corpo telepresente.....	84
3.3 Cartografia Itinerante.....	85
3.3.1 Corpos Informáticos.....	87
3.3.2 Performidia.....	89
3.3.3 Poética Tecnológica na Dança.....	91
3.4 Conflito de poderes e poderes de conflito.....	94
3.4.1 Percíveis Telemáticos.....	96
3.4.2 Aspectos políticos.....	98
3.4.3 Energia libidinal na performance: "Desidero ergo sum"	99

3.4.4 Experiência estética na rede: compondo diacronia e sincronia.....	100
3.5 AMC: Afecção Mediada por Computador.....	103
3.5.1 Espaço compartilhado da comunidade virtual: CMC.....	103
3.5.2 Coletivos performáticos desterritorializados: AMC.....	107
3.5.3 Afecção e Afecto em Spinoza.....	108
3.5.2 Afecção e Afecto em Deleuze e Guattari.....	111
Tendências em Movimento.....	113
Referências Bibliográficas.....	119
Referências Eletrônicas.....	122
Anexo 1- Cartografia Itinerante.....	124
Anexo 2- Email-Textos.....	142
Anexo 3- Entrevistas.....	148

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Gilbert e George, *Sob os arcos*, 1969. Página 31.
Reprodução do livro de Roselle Goldberg.

Figura 2- Piero Manzoni, *Escultura Viva*, 1961. Página 31.
Reprodução do livro de Roselle Goldberg.

Figura 3- Pollock, *Summertime Number 9*, 1948. Página 32.
Disponível em <http://www.tate.org.uk>. Acesso em Julho de 2009.

Figura 4- Dennis Oppenheim, *Tensão Paralela*, 1970. Página 33.
Disponível em <http://www.dennis-oppenheim.com/>. Acesso em Março de 2008.

Figura 5 - Marina Abramovic, *Ritmo 0*, 1974. Página 34.
Reprodução do livro de Roselle Goldberg.

Figura 6 - Yoko Ono, *Cut Pieces*, 1964. Página 34.
Disponível em <http://www.flickr.com/photos/yokoonoofficial>. Acesso em Julho de 2009.

Figura 7 - Leticia Parente, *Marca Registrada*, 1975. Página 37.
Disponível em <http://blog.premiosergiomotta.org.br/2008/03/30/homenagem-a-leticia-parente/>. Acesso em Junho de 2009.

Figura 8 - Anna Maria Maiolino, *O que sobra* (Série *Fotopoemação*), 1974. Página 38.
Disponível em <http://artebrasileira1970.blogspot.com/>. Acesso em Junho de 2009

Figura 9 - Robert Whitman, *Prune Flat*, 1965. Página 38.
Disponível em <http://recursostic.javeriana.edu.co>. Acesso em Novembro de 2009.

Figura 10 - *Corpocinema*, 1967. Página 39.
Disponível em <http://www.jeffrey-shaw.net>. Acesso em Maio de 2009.

Figura 11- *Corpocinema*, 1967. Página 39.
Disponível em <http://www.jeffrey-shaw.net>. Acesso em Maio de 2009.

Figura 12 - *MovieMovie*, 1967. Página 40.
Disponível em <http://www.jeffrey-shaw.net>. Acesso em Maio de 2009.

Figura 13 - *MovieMovie*, 1967. Página 40.
Disponível em <http://www.jeffrey-shaw.net>. Acesso em Maio de 2009.

Figura 14 - Moholy-Nagy, *Telephone Paintings*, 1922. Página 49.
Disponível em <http://www.moma.org/>. Acesso em Agosto de 2009.

- Figura 15 - Vito Acconci, *Seed Bed*, 1972. Página 50.
Disponível em <http://www.moma.org/>. Acesso em Dezembro de 2009.
- Figura 16 - *Open Score*, 1966. Página 51.
Disponível em <http://www.mediaartnet.org/>. Acesso em Setembro de 2009.
- Figura 17 - *Satellite Arts Projets*, 1977. Página 53.
Disponível em www.ECAFE.com/getty/SA/. Acesso em Março de 2009.
- Figura 18 - *Good Morning Mr. Orwell*, 1984. Página 54.
Disponível em www.medienkunstnetz.de. Acesso em Maio de 2009.
- Figura 19 - *Good Morning Mr. Orwell*, 1984. Página 54.
Disponível em www.medienkunstnetz.de. Acesso em Maio de 2009.
- Figura 20 - *Good Morning Mr. Orwell*, 1984. Página 54.
Disponível em www.medienkunstnetz.de. Acesso em Maio de 2009.
- Figura 21 – Ivisit, *Corpos Informáticos*, 2009. Página 57.
Acervo do grupo. Imagem encaminhada por email.
- Figura 22 - Ken Goldberg, *TeleGarden*, 1995. Página 58.
Disponível em www.ken.goldberg.net. Acesso em Junho de 2009.
- Figura 23 - Eduardo Kac, *Rara Avis*, 1996. Página 59.
Disponível em www.ekac.org/raraavis.html. Acesso em Maio de 2009.
- Figura - 24 Stelarc, *Ping Body*, 1997. Página 64.
Disponível em www.stelarc.va.com.au. Acesso em Junho de 2009
- Figura 25 - Jaime Del Val, *Cyborg Pangénero*, 2008. Página 69.
Disponível em www.reverso.org. Acesso em Maio de 2009.
- Figura 26 - Jaime Del Val, *Cyborg Pangénero*, 2008. Página 69.
Disponível em www.reverso.org. Acesso em Maio de 2009.
- Figura 27 - Steve Mann, *Wireless Wearable Webcam*, 1994. Página 70.
Disponível em www.wearcam.org. Acesso em Novembro de 2009.
- Figura 28 - Steve Mann, *Wireless Wearable Webcam*, 1996. Página 70.
Disponível em www.wearcam.org. Acesso em Novembro de 2009.
- Figura 29 - Steve Mann, *Wireless Wearable Webcam*, 1980- 1990. Página 70.
Disponível em www.wearcam.org. Acesso em Novembro de 2009.
- Figura 30 - Kaprow, *18 Happenings em 6 Parts*, 1959. Página 77.
Disponível em <http://www.mediaartnet.org>. Acesso em Dezembro de 2009.

Figura 31 - *18 Happenings em 6 Parts (Room2)*, 1959. Página 77.
Disponível em <http://www.mediaartnet.org/works/18-happenings-in-6-parts/images/3/>. Acesso em Dezembro de 2009

Figura 32 - Performance *Omólú Telepresente*, 2009. Página 89.
Arquivo pessoal, Foto: Leci Augusto.

Figura 33 - Blogspot do Performidia durante a edição III. Página 90.
Acervo de Giuliano Obicci. Imagem encaminhada por email.

Figura 34 - Larissa Ferreira, *Ovún*, 2008. Página 91.
Acervo pessoal, Foto: Ciro Ferreira.

Figura 35 - Poética Tecnológica da Dança, *Versus*, 2005. Página 92.
Disponível em www.poeticatecnologica.ufba.br. Acesso em Março de 2009.

Figura 36 - Poética Tecnológica da Dança, *Versus*, 2005. Página 92.
Disponível em www.poeticatecnologica.ufba.br. Acesso em Março de 2009.

Figura 37 - Larissa Ferreira, *Encarnado* (da Série *Percíveis telemáticos*), 2008.
Página 96.
Acervo pessoal. Foto: Andréa Novais

Figura 38 - Larissa Ferreira, *Anônimo* (da série *Percíveis telemáticos*), 2008.
Página 97.
Acervo pessoal. Foto: Lucas Neves

Figura 39- Edson Barrus, *Parangolata*, 2003. Página 125.
Acervo do artista. Imagem enviada por email.

Figura 40- Edson Barrus, *Parangolata*, 2003. Página 125.
Acervo do artista. Imagem enviada por email.

Figura 41 - AI2 *Tertúlia* eNY, 2003. Página 125
Acervo de Edson Barrus. Imagem enviada por email.

Figura 42 - AI2 – *Tertúlia* no Rés Rio de Janeiro, 2003. Página 125.
Acervo de Luiza Guimarães. Imagem enviada por email.

Figura 43 -AI2 Transmissão da telepresença em NY, 2003. Página 125.
Acervo de Edson Barrus. Imagem enviada por email.

Figura 44 - AI2 Transmissão da telepresença em NY, 2003. Página 125.
Acervo de Edson Barrus. Imagem enviada por email.

Figura 45-AI2 Transmissão da telepresença em NY, 2003. Página 125.
Acervo de Edson Barrus. Imagem enviada por email.

Figura 46 - *Replexo*, Sesc Pinheiros, 2006. Página 127.
Acervo Do grupo. Imagem enviada por email.

Figura 47 - Estar, Bienal do Mercosul, 2005. Página 127.
Acervo do grupo. Imagem enviada por email.

Figura 48 - *Replexo*, Sesc Pinheiros, 2006. Página 127.
Acervo do grupo. Imagem enviada por email.

Figura 49 - *Replexo*, Sesc Pinheiros, 2006. Página 127.
Acervo do grupo. Imagem enviada por email.

Figura 50 - *Replexo*, Sesc Pinheiros, 2006. Página 128.
Acervo do grupo. Imagem enviada por email.

Figura 51 - *Performidia I*, 2008. Página 130.
Acervo de Giuliano Obici. Imagem enviada por email.

Figura 52 - *Performidia II*, 2008. Página 130.
Acervo de Giuliano Obici. Imagem enviada por email.

Figura 53 - *Performidia* on line em Bogotá. Página 130.
Acervo de Giuliano Obici. Imagem enviada por email.

Figura 54 - Convite *Performidia III*, 2009. Página 130.
Acervo de Giuliano Obici. Imagem enviada por email.

Figura 55 - Perforum, *Economia do amor*, 1999. Página 132.
Acervo de Yara Guasque. Imagem enviada por email

Figura 56 - Perforum, *Economia do amor*, 1999. Página 132.
Acervo de Yara Guasque. Imagem enviada por email

Figura 57- Phila7, *What's Wrong With the World*, 2008. Página 134.
Acervo do grupo. Imagem enviada por email.

Figura 58 - Phila7, *What's Wrong With the World*, 2008. Página 134.
Acervo do grupo Imagem enviada por email.

Figura 59 - Phila7, *Play on Earth*, 2006. Página 135.
Acervo do grupo Imagem enviada por email.

Figura 60 - Poética Tecnológica na Dança, *Versus*, 2005. Página 137.
Acervo do grupo. Imagem enviada por email.

Figura 61 - Poética Tecnológica na Dança, *Versus*, 2005. Página 137.
Acervo do grupo Imagem enviada por email.

Figura 62 - Poética Tecnológica na Dança, *Versus*, 2005. Página 137.
Acervo do grupo Imagem enviada por email.

Figura 63 - Poética Tecnológica na Dança, *Versus*, 2005. Página 137.

Acervo do grupo Imagem enviada por email.

Figura 64 - Poética Tecnológica na Dança, *Versus*, 2005. Página 138.
Acervo do grupo Imagem enviada por email.

Figura 65 - Poética Tecnológica na Dança, *Por Onde Gruzam as Alamedas*, 2006.
Página 138.
Acervo do grupo Imagem enviada por email.

Figura 66 - Poética Tecnológica na Dança, *Por Onde Gruzam as Alamedas*, 2006.
Página 138.
Acervo do grupo Imagem enviada por email.

Figura 67 - Rodrigo Quik, *Corpo Aberto*, 2008. Página 140.
Acervo de Rodrigo Quik. Imagem enviada por email.

Figura 68 - Raquel Pires, *Corpo Aberto*, 2008. Página 140.
Acervo de Rodrigo Quik. Imagem enviada por email.

Figura 69 - Ana Maria, *Corpo Aberto*, 2008. Página 140.
Acervo de Rodrigo Quik. Imagem enviada por email.

Figura 70 - Ana Maria, *Corpo Aberto*, 2008. Página 140.
Acervo de Rodrigo Quik. Imagem enviada por email.

Figura 71 - Raquel Pires, *Corpo Aberto*, 2008. Página 140.
Acervo de Rodrigo Quik. Imagem enviada por email.

Introdução

As iniciativas coletivas no campo da *performance art* demonstram que é possível sair de uma definição anacrônica sobre a mesma, por vezes entendida como individual e solitária. Para alguns, os *happenings* seriam a última investida coletiva de uma arte que ao ser definida como *performance art* se distanciaria da multidão. Aproximadamente após quatro décadas do seu surgimento “oficial”, em 1970, os dados históricos e os agrupamentos atuais apontam para a potência da força coletiva da *performance art*. Esta pesquisa debruça-se sobre os agrupamentos performáticos, em especial aos que se constituem a partir do encontro em telepresença. Chamamos tais agrupamentos de Coletivos Performáticos Desterritorializados e enfatizamos a afecção (na perspectiva de Spinoza, Deleuze e Guattari) como força que possibilita a composição mediada por computador. Assim intitulamos este trabalho de “AMC: Afecção Mediada por Computador em Coletivos Performáticos Desterritorializados”.

Esta pesquisa se deu em razão da minha inserção em agrupamentos de performance em telepresença, junto aos grupos Corpos Informáticos, Performídia e Poética Tecnológica na Dança. Se a performance realiza-se na experiência da mesma, uma contextualização teórica não poderia vir distanciada de sua vivência.

O trabalho desenvolve-se em três partes que somam-se à tática metodológica. Na primeira parte apresentamos o conceito de *performance art*. Em breve análise, debruçamo-nos sobre o corpo desta linguagem a fim de formular termos-invenção que

ênfatizam a *performance art* enquanto potência em devir. Essa passagem constitui um documento inventivo ao evocar os seguintes conceitos: *performance*, *ato-ação* e *corpo em obra*. Tais termos-invenção são reativações de conceitos de outros autores e criação de planos de imanência.

Posteriormente, discutimos as relações entre a performance e as tecnologias da imagem. Corremos os riscos da performance, que se compõe no gesto feito arte. Pela escrita-gesto trilhamos a performance-pensamento. Ao adentrar no corpo-devir da performance, encontramos a telepresença e traçamos a segunda parte. Nesta, adentramos na discussão sobre a performance em telepresença, também referida como teleperformance ou performance telemática. Além de um panorama histórico acerca da performance em telepresença, apontamos as definições de alguns teóricos sobre o tema – Eduardo Kac, Lúcia Santaella, Maria Beatriz de Medeiros Oliver Grau, Pierre Lévy, Yara Guasque - e apresentamos a nossa conceituação, classificando a telepresença em *circuito fechado* e *circuito aberto*. Porém, as classificações não são antagônicas, sendo possível identificar traços das duas taxonomias numa mesma proposição.

Na telepresença em circuito aberto, refletimos sobre os conceitos de deriva e transporte a fim de diferenciar os modos de ocupação do espaço telemático. A discussão sobre os conceitos; virtual, telemática, ciberespaço; leva-nos a outro documento inventivo, desta vez sobre o *performomadismo*. Finalizamos esta segunda parte com o conceito de olhar incorporado, criado nesta pesquisa, onde priorizamos o háptico ao invés do óptico.

Na terceira parte dissertamos sobre os coletivos performáticos desterritorializados e analisamos eventos específicos de performance em telepresença, envolvendo grupos e artistas brasileiros que realizaram performances em telepresença até dezembro de 2009. Enfatizamos o caráter coletivo da performance ao evocar outro termo-invenção, o *espaço em corpo*. Ao analisar os impactos do Coletivo Performático Desterritorializado, confrontamos a AMC (Afecção Mediada por Computador), conceito desenvolvido nesta pesquisa, com a CMC (Comunicação Mediada por Computador) praticada pelas comunidades virtuais. Neste capítulo tratamos dos aspectos políticos investidos no ciberespaço, sobretudo no que tange à formação de espaços de socialidade. Finalizamos

continuando com a Multidão... O tema não será finalizado ou conclusivo, mas incitado, pois a pesquisa continua. Multiplicidades e dubiedade.

PARTE 1
ATO-AÇÃO DA PERFORMANCE

1.1 Metodologia da diferença: apropriação e invenção

E, se os métodos são muito diferentes não somente segundo as artes, mas segundo cada autor, pode-se no entanto caracterizar grandes tipos monumentais, ou ‘variedades’ de compostos de sensação... (DELEUZE e GUATTARI, 1992).

Antes de iniciar a discussão sobre a *performance art*, apresentaremos a metodologia utilizada na pesquisa. O conhecimento sobre a mesma se faz necessário para entender como nos relacionaremos com a *performance art* a partir da criação inventiva e da rejeição à recongnição.

A pesquisa utiliza-se da metodologia da diferença como processo e construção do objeto de estudo em questão: a constituição dos coletivos performáticos desterritorializados a partir do encontro em espaço telemático. No âmbito da pesquisa em arte, reclamar pela diacronia é reclamar por uma metodologia também singular. Ao refletir sobre uma “metodologia de pesquisa diacrônica em arte”, buscamos um pensamento que se pratica na diferença. O encontramos na “filosofia da diferença”, notadamente nos textos do filósofo Gilles Deleuze. Por outro lado, se a diacronia é a “singularidade dos tempos individuais” (STIEGLER, 2007, p.37), relacionar a pesquisa em arte à diacronia é tocar em sua singularidade, bem como agenciar certa diferença no conceito de diacronia, reativando-o ao estender a singularidade individual à singularidade coletiva.

Ainda segundo Stiegler (2007), a diacronia e a sincronia compõem-se mutuamente, não no sentido de harmonizar ou equilibrar, mas, antes, como componentes de uma

complexidade. Em outros termos, podemos referir ao rizoma, (Deleuze e Guattari, 1995) que se compõe de multiplicidades, alia espaços de fluxos heterogêneos e espaços homogêneos de dominação. Todavia, a sociedade hiperindustrial opera por meio de uma hipersincronização, que impede a articulação entre a diacronia e a sincronia (Stiegler, 2007, p.36). A produção em arte, por sua vez, agencia uma hiperdiacronização em meio à sincronia exacerbada no seio de um *socius* massificado, razão pela qual a teoria/prática da arte coloca-se, muitas vezes, de forma crítica.

As questões implicadas no encontro entre arte, pesquisa e diferença, nos levam a determinadas questões, tais como a criação de conceitos na pesquisa em arte, a univocidade múltipla, a rejeição ao ato recognitivo, o paralelismo na pesquisa em arte. A univocidade é um conceito trazido por Deleuze em *Diferença e Repetição*; liga-se ao uno múltiplo (onde todo uno é n-1¹). Ainda que Deleuze cite apenas a palavra univocidade (cuja multiplicidade está implícita), preferimos mencioná-la junto à palavra multiplicidade, a fim de ressaltar o uno-múltiplo. O Paralelismo, em Spinoza, está relacionado à não dicotomia entre corpo e mente. Nesta pesquisa, tal conceito aponta para o cruzamento de instâncias antes vistas como dissidentes, tais como a contemplação e a ação. Essa perspectiva reflete o modo como o campo da arte influencia o campo de pesquisa em arte, haja vista que as questões partem notadamente da prática artística. Tal fato leva à reflexão sobre o não distanciamento entre sujeito e objeto, a não-dicotomia entre artista e pesquisador, o que, por sua vez, influi para a reflexão sobre a diacronia da pesquisa em arte a partir do pensamento/prática que rompe com métodos e dialéticas. Entretanto, muitos questionarão: o que é a metodologia da diferença? O que se pretende com tais pensamentos/práticas?

1.1.1 Terceiro incluído, univocidade múltipla e paralelismo.

A palavra método vem do grego *methodos*, composta de *meta* (através de, por meio de), e de *hodos* (via, caminho) (in CHAUI, 2005). Usar o método é percorrê-lo para chegar a algo: percorremos por via da “metodologia da diferença”. Se o caminho da pesquisa em

1. O -1 enfatiza a multiplicidade que se distancia no uno.

arte é a singularidade, exercitamos a diferença e criamos nossos próprios métodos e conceitos.

A filosofia da diferença questiona o pensamento identitário, liga-se à ruptura com a representação clássica e preza pela liberdade do pensamento em relação a qualquer função cognitiva. Entende-se a reconhecimento como re-conhecimento, enquanto representação que confunde o pensar com o reconhecimento e a reprodução. Ao refletir sobre a diferença, Deleuze refere-se ao “nomadismo de pensamento”, onde pensar é romper com o método. Por estar em busca de singularidade, afasta-se da reconhecimento e da reprodução. Rejeita-se o reconhecimento, a mesmice dos métodos e a monotonia dos conceitos engessados. Na metodologia da diferença, traçada no encontro com a filosofia da diferença, ensaia-se a invenção para criar e re-criar alguns conceitos com arte.

Ao “pensamento clássico” atribui-se princípios que garantem a “verdade”, chamados princípios do pensamento verdadeiro: identidade, contradição, terceiro excluído e da causalidade. Se no pensamento cartesiano encontra-se o princípio do terceiro excluído, a arte depara-se com o princípio do “terceiro incluído”, pois, na arte, percorre-se o caminho do meio, confluem-se ao invés de opor. A pesquisa em arte constitui-se enquanto univocidade múltipla. Já a verdade da “ciência pura”, realiza-se por pensamento negativo que afirma a verdade e, por outro lado, nega o erro, pois a base é a dialética. Na arte não há (ou não deveria haver) “isto ou aquilo”, “certo ou o errado”, onde não há terceira possibilidade ou terceira alternativa, como prevê o princípio do terceiro excluído. A pesquisa em arte compõe-se em paralelismo, interessa o meio entre teoria e prática, contemplação e ação, sensação e razão.

O terceiro incluído encontra-se no intermezzo destas relações, o meio onde as dialéticas se dissolvem e afirmam a multiplicidade do uno. O campo da arte e da pesquisa em arte influenciam-se mutuamente. O terceiro incluído manifesta-se na fruição de uma obra aberta, mas não somente aí. O terceiro incluído se faz presente nesta pesquisa que traça o caminho pelo meio, percorre por vias da dubiedade para ser múltipla.

*No caminho do meio, provocação e catarse na reflexão; irrompem as catástrofes...*²

A diferença só deixa, com efeito, de ser um conceito reflexivo e só reencontra um conceito efetivamente real na medida em que designa catástrofes: sejam rupturas de continuidade na série das semelhanças, sejam falhas intransponíveis entre estruturas análogas. Ela só deixa de ser reflexiva para tornar-se catastrófica e, sem dúvida, não pode ser uma coisa sem a outra (DELEUZE, 2006, p.44).

A pesquisa tem certo grau de programação, roteiros e cronogramas: a causalidade, o já traçado, os encontros marcados. Mas, arriscamo-nos na escrita performática, jogamos com a casualidade na tentativa de “Gaguejar em nossa própria língua” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.64) ainda que por vezes não consigamos. E se disponível ao inesperado está-se ao performar, surpreendemo-nos com termos-invenção e delírios-escrita que nos arrebatam como afectos. Vir á tona os conceitos inventivos que são, por vezes, casuais.

1.1.2 Considerações entre a Arte e a Filosofia

O interesse pela diferença nos leva a encontrar Deleuze em seus escritos sobre a arte. Ou será o contrário: O interesse pela arte nos leva a encontrar Deleuze em seus escritos sobre a diferença? Diferença na arte de Deleuze em conversa com Derrida...

Voltamos ao título “O que é a filosofia?” de Deleuze e Guattari, onde, juntos, traçam pensamentos sobre filosofia, arte e ciência. Os autores consideram a arte como composto de sensação ou sensação composta de perceptos e afectos. “Os *perceptos* não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam. Os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.213).

A composição (entre afectos e perceptos) procede através do plano de composição que se articula a outros dois planos: o da composição técnica, relativo ao trabalho material; e

2. Todos os escritos em itálico alinhados à direita são intervenções da autora no texto, prelúdios para o intervalo, licença poética.

o da composição estética, que é o trabalho da sensação. Todavia, o plano de composição estética recobre o plano de composição técnica, na medida em que o composto de sensação se projeta sobre o plano de composição técnica. Embora se refiram ao trabalho material como plano de composição técnica, os autores consideram que somente o trabalho da sensação merece plenamente o nome de composição.

Só há um plano único, no sentido de que a arte não comporta outro plano diferente do da composição estética: o plano técnico, com efeito, é necessariamente recoberto ou reabsorvido pelo plano de composição estética (...) Tudo se passa (inclusive a técnica) entre compostos de sensações e o plano de composição estética (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.251).

Segundo os mesmos autores, a arte relaciona-se ao composto de sensação (afectos e perceptos), enquanto a filosofia, por sua vez, relaciona-se à criação de conceitos. Enquanto na arte encontra-se o plano de composição, na filosofia há o plano de imanência; considerado como a imagem do pensamento. Neste plano, são criados e reativados os conceitos. Sobre o conceito, “Diz o acontecimento, não a essência ou a coisa. É um acontecimento puro, uma hecceidade, uma entidade” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.33). O pensamento na filosofia, e, portanto, os agentes de enunciação deste campo (os personagens conceituais), colocam-se no âmbito da ação e não no âmbito da contemplação.

Os autores relacionam a filosofia/conceitos à ação, e a arte/sensação à contemplação. “A sensação é contemplação pura, pois é pela contemplação que se contrai, contemplando-se a si mesmo à medida que se contempla os elementos de que se procede. Contemplar é criar, mistério da criação passiva, sensação” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.272). Todavia, a ênfase dada à arte, enquanto contemplação, a distancia de sua ação. Ação efetiva que sucede tanto na criação, quanto na relação entre a obra e o fruidor/participante. Relação com o outro que não é somente contemplativa, mas, também, relação de ação e participação. Ação de uma arte que se realiza a partir do acontecimento que sucede entre a obra e o fruidor. A arte que se faz hoje se constitui enquanto acontecimento do discurso. “Os discursos devem ser tratados, antes, como conjuntos de acontecimentos discursivos” (FOUCAULT, 2006, p.57). Assim, em Foucault, o discurso como acontecimento não reduz o discurso ao jogo de significação prévia, pois introduz a casualidade como categoria na produção dos acontecimentos. O

que vai de encontro aos sistemas de sujeição do discurso, que tem por função dominar seu acontecimento aleatório.

Se, os “conceitos podem reativados em nossos problemas inspirar os conceitos que são necessários criar” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.41), os autores nos encorajam a reativar o conceito de “plano de composição”. Reinvidicamos pela arte enquanto ação-criação de conceitos. A partir da prática da diferença propomos uma re-ativação do conceito de “plano de composição” defendido pelos autores: rejeitamos a reconhecimento e a sujeição. Na medida em que a arte não se constitui somente enquanto sensação/contemplação, mas enquanto arte-ação, propomos o plano de composição imanente (ou plano de composição conceitual). Se antes, o plano de composição estética fora constituído pelo composto de sensação e pelo plano de composição técnica, aproximamo-nos do plano de imanência, e ao que lhe define; a re-ativação e a criação de conceitos.

Assim como o plano de composição técnica, o plano proposto (plano de composição imanente ou plano de composição conceitual) é recoberto pelo plano de composição estética. Todavia, não queremos submeter os compostos de sensação ou a fruição de uma obra ao conceito, o que pode ser tomado como um afronte perante a autonomia da arte. Vale ressaltar que as figuras estéticas não são idênticas aos personagens conceituais, não queremos avizinhar o plano de composição e o plano imanente como similares. É por afirmarmos tais planos em sua diferença que foi preciso reativá-los, promover afecção e encontro entre ambos. E como colocam os autores, figuras estéticas e figuras conceituais tocam-se na “sensação de conceitos” e/ou “conceitos de sensação”. Trata-se, então, de experimentar a teoria em arte ligada a uma prática de criação, confluência criação e teoria; fazer do texto sobre arte uma obra-texto, por conceitos de sensação ou sensação de conceitos. Para os autores, pensar é pensar por conceitos (na filosofia), ou então por funções (na ciência) ou ainda por sensações (arte). De fato, na pesquisa em arte continuamos a pensar por sensação, e o conceito ao qual nos referimos advém da sensação. Não tomamos as palavras enquanto resquícios ou registro de uma prática, mas enquanto reflexão artística que se faz por meio da criação teórica e que, portanto, pode-se constituir enquanto obra-texto, enquanto composto de sensação. O

devir da palavra coloca-se como sensação e/ou o devir da sensação coloca-se como palavra. Esses devires, por sua vez, são recobertos pelo plano de composição estética.

Percorrer a metodologia da diferença é fazê-la no percurso, por ser uma metodologia que se realiza no processo. É seguir por atos de criação, e não por re-produção. A metodologia da diferença não se coloca enquanto método de prática textual, não consiste enquanto jogo de palavras ou verborragias, se faz a partir da ação. Exercitamos a heterogênesse, a não oposição entre teoria e prática, entre contemplação e ação. Nestas linhas os escritos são práticas teorizadas que sucedem no entre; *intermezzo* que envolve a instância da práxis e a instância da teoria interligadas pela criação. A obra compõe-se por atos de criação e influi outros atos de criação que constituem as teorias em arte, e vice-versa. “Um texto, para mim, é apenas uma pequena engrenagem numa prática extratextual (...). Trata-se de ver para que isto serve na prática extratextual” (DELEUZE, 2008, p.329). A pesquisa é ação artística, a teoria contribui para o domínio prático, assim como o domínio prático (a produção de obras de arte) efetivamente compõe-se com o domínio da teoria. Assim, ambos confluem no campo de produção em arte, este que é o plano de composição estética.

A partir da análise do discurso como prática e a constituição do pensamento como atividade criadora, o presente trabalho realiza-se como arte-pesquisa (termo-invenção, delírio-escrita, devir-palavra, escrita performática) que se quer como produção teórica constituída enquanto enunciação artística.

1.2 Preâmbulos para a invenção

Colocar em discussão os conceitos que definem a arte da performance é colocar-se em espaço de risco. Risco que presentifica-se no corpo daquele que a faz, mas também em sua prática de pensamento. Refletir sobre a performance-pensamento é colocar-se em espaço performático, arriscar-se em espaços que a primeira vista parecem improváveis, mas logo tornam-se possíveis pela potência carregada nos gestos. É partindo do universo do possível, e, portanto, virtual, por ser múltiplo em sua possibilidade de

atualizar-se, que iniciamos a discussão do termo “*performance art*”. Reclamamos por uma atualização do termo a partir de uma re-apropriação brasileira. Propor outros modos de virtualização para o termo é persegui-lo com invenção. Mas, antes de falar sobre o termo-invenção, faz-se necessário falar do termo-vigente.

É sabido que a performance, enquanto linguagem artística, surge de uma prática iniciada com as serestas futuristas, as ações dadaístas, o *drame sur-realiste*, e, posteriormente, com os *happenings*. Ainda que os *happenings* tenham sido realizados inicialmente nas décadas de 1950 e 1960, há indícios de outros acontecimentos que os anteciparam, como a *Experiência n.2* (Brasil, 1931) de Flávio de Carvalho, na qual o artista atravessou de chapéu uma procissão de *Corpus Christi*, caminhando em sentido oposto aos fiéis. Mas, não nos ateremos a datas, limitamo-nos a afirmar que o *happening* possibilitou o surgimento da *performance art*, que historicamente desenvolveu-se na década de 1970, quando houveram abundantes manifestações de *performance art* em todo o mundo.

Performance em inglês é um termo amplo que pode significar qualquer ação com ou sem intenção artística, perante uma audiência ou não, seja em musicais, danças, recitais poéticos ou teatros. Assim, a palavra *performance* denota o desempenho em qualquer ação realizada, como na performance de um motorista, ou *the performance machine*. Patrice Daves (2005), teórico do teatro, não faz diferenciação entre *performance* e *performance art*, e a define como “teatro das artes visuais”, sendo apresentada em galerias e espaço expositivos, e não em teatros. No Brasil, a *performance art* é referida majoritariamente por *performance*, ainda que sua tradução seja “arte da performance”. “Performance: 1. execução, desempenho. 2. atuação (de artista, atleta etc.)” (MICHAELIS, 2009, p.93).

No Brasil, muitos utilizam a palavra “atuação” para caracterizar a performance. Destacamos o uso da “atuação” em Renato Cohen, que em sua definição prioriza a atuação como acontecimento no instante presente que valoriza o ato de apresentação em detrimento da rerepresentação (COHEN, 2004, p.127). A língua inglesa admite o verbo *to perform*, o mesmo não ocorre em língua portuguesa. Razão pela qual referimo-nos ao ato da performance como atuação ou como “performar”. O performar é termo-invenção

que anteriormente não existia na língua portuguesa. Contudo, a palavra “atuação” deve ser o primeiro significado que se atribui à palavra “performance”, sobretudo à *performance art*? A palavra “performance” é a mais indicada para definir uma arte que não se quer aprisionar em significações? Estes termos, não se colocam como forma ideal para referir-se a uma linguagem que não se quer aprisionar em definições ideais. Evocamos os termos performance e ato-ação, a fim de avizinhar a ação (da *performance*) ao conceito que a define.

A pesquisadora Regina Melim utiliza a palavra performance ao conceituar o “espaço de performance”, sobre este espaço: “Insere o espectador na obra-proposição, possibilitando a criação de uma estrutura relacional ou comunicacional. Ou seja, o espaço de ação do espectador ampliando a noção de *performance* como procedimento que se prolonga também no participante” (MELIM, 2008, p.9). Em Melim, a perspectiva sobre o termo se coloca em relação ao participante, ao espaço que se coloca entre a performance e o participante. Nesta pesquisa, a performance abarca a participação do outro a partir do conceito de afecção. Mas, não se restringe a este território, e, portanto, difere do conceito de Melim, ao abarcar e enfatizar o “ato-ação” como *leit motiv* da *performance art*, visando escapar de circunscrições que a reduzam ao campo da representação; jogamo-la no espaço performático que se liga ao ato-ação investido de política e desejo de potência. E se “Às vezes o nome de um objeto substitui uma imagem. Uma palavra pode tomar o lugar de um objeto na realidade. Uma imagem pode tomar o lugar de uma palavra numa proposição” (FOUCAULT, 2006, p.47). A palavra performance se aproxima da imagem da ação performática, do não desempenho. O nome confunde-se com a imagem; o ato-ação implica na potência do gesto em si mesmo. O gesto livre de qualquer *logos* que o predetermine, sem personagens que imponham sensações, que impeçam o estado corporal livre. O que está em jogo é a poética da ação.

Assim, substituímos a atuação da *performance* pelo “ato-ação da performance”. O “ato-ação” deseja aproximar-se da arte da performance em seu acontecimento, negando-a como desempenho. Situarmo-nos no ato-ação, e não na atuação, é enfatizar as distintas concepções que a performance pode abarcar. Assim, não buscamos um consenso, sobre uma possível re-apropriação do termo *performance* para uma nomenclatura em língua

portuguesa , e sim o dissenso, nas fendas que se criam como outros modos de se relacionar com a *performance*. Dissenso criado por diversos artistas que buscaram conceitos variados para suas ações performáticas: Joseph Beuys as chama de *aktion*; Wolf Vostell, de *dé-collage*; Brecht, de *event*; Kaprow, de *happening*; Claes Oldenburg usa pela primeira vez o termo *performance* (in GLUSBERG, 2005, p.34). François Pluchart, ao denominar de *Art Corporel* faz a seguinte crítica: “Se a expressão arte corporal tem o mérito de manter a questão do corpo no interior do domínio da arte, a palavra *performance* gerou os piores mal entendidos” (PLUCHART, 1983, p. 43). Cada um destes artistas e teóricos buscaram um modo de se relacionar com a *performance art*.

A relação traçada nestes escritos, parte da premissa de que o uso da palavra “atuação”, para referir-se a *performance art*, trata de modo reduzido o campo ampliado da linguagem em questão. Pois ainda que o termo “atuação” nem sempre venha carregado de representação ou de interpretação, ele vem acompanhada da palavra desempenho, que denota algo a desempenhar. E o performer não está a desempenhar, está em ato, em ação, em gesto, em corpo. O performer é a presença de si mesmo, não há personagens a representar e desempenhar. Glusberg defende uma retórica da ação e do movimento na *performance*: “O desenvolvimento de uma ação com o corpo, na arte, demanda, por um lado, uma perspectiva multidisciplinar e uma concepção de retórica que é totalmente diferente da tradicional: uma retórica da ação e do movimento” (GLUSBERG, 2005, p.64). Medeiros, por sua vez, afirma a *performance* a partir da ação: “Assim, entende-se *performance* como arte-ação, o ato tornado arte, a arte tornada ação” (MEDEIROS, 2007, p.112). Para o *performero* mexicano Guillermo Gomes Peña (2005 in *Horizontes Antropológicos*), “Lidamos com la ‘presencia’ y la actitud desafiante en oposición a la ‘representación’ o la profundidad psicológica; com el ‘estar aqui’ en el espacio em oposición al ‘actuar’ o fingir que somos o estamos siendo”. Evocar o ato-ação é também aproximar-se do pensamento de Beuys acerca da *aktion*, da escultura social que reivindica uma estética investida de ética e política. Preferimos então, referirmos ao “ato-ação” e não à atuação do performer.

To Perform + Ação = Performance
To perform (realizar, fazer) aglutina-se à ação, a fim de ser somente ato o que define a performance.
ato-ação: livre tradução de “to perform+ action”.

Enfatizamos a ação a partir dos escritos de Spinoza sobre o *conatus*. O *conatus* é alma e corpo, é o nexa entre o espírito (idéias) e a extensão (corpo). É o ser integrado, não dicotomizado entre corpo e espírito, nas palavras do filósofo é o “Esforço para perseverar na existência”. Assim, o *conatus* relaciona-se à potência em existência, razão pela qual a “ação” é de fundamental importância para a filosofia spinoziana, já que a ação em Spinoza consiste em apropriar-se de todas as causas exteriores que aumentem o poder do *conatus*. Esta ação liga-se ao desejo, pois o desejo é a tendência do *conatus* a fazer algo que aumente sua força. Pode estar ligado também a uma conservação da força, mas nunca a uma despotencialização. Assim, o desejo de ação almeja a potencialização do *conatus*. Sobre o ato, Spinoza afirma na proposição XIII do livro II da Ética: “O objeto da idéia que constitui a alma humana é o corpo, ou seja, um modo determinado da extensão, existente em ato e não em outra coisa” (1661-1675). O ato que faz existir o corpo em seu estado mais elementar, e, portanto, afasta a parte extensa (corpo) da noção de representação do corpo e vai em direção à noção de afecção com o corpo. A afecção é em relação com o outro; performance e participação. O poder de ser afetado apresenta-se então como potência de agir que aumenta o poder do *conatus*.

Se para Renato Cohen (2004, p.28), “A *performance* é antes de tudo uma expressão cênica: Um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la”. Colocamos a ação no centro da discussão, ainda que haja a constituição de uma cena. Performance é arte ao vivo que pede participação, interferência. Ainda que a performance esteja cada vez mais espetacularizada em sua recepção, onde não há participação, mas sim contemplação. O ato-ação que ao confundir-se com a atuação é tratado como cena contemplativa. A performance vai contra a espetacularização, mas, contraditoriamente, depara-se e encontra-se em estado espetacularizado. Ou será que estamos em momento histórico espetacular? Não julgamos a fruição, tampouco nos referimos à apatia, enfatizamos, apenas, o não envolvimento, a não participação do fruidor em muitas performances. Levando-se em conta a dimensão da espetacularização, talvez seja mais coerente referirmo-nos ao corpo como obra, como obra-objeto intocável. Mas, é por reivindicar a troca de afectos, a não espetacularização, a força da estética como ética e política, que reclamamos pelo ato-ação e a performance.

1.2.1 Acontecimento do discurso performático

O ato-ação da performance privilegia o seu estado processual. Ainda que certas performances tenham traços pré-estabelecidos, isso não excluiu o modo como o ato-ação coloca-se disponível para as insurgências do espaço tempo, para a imprevisibilidade. A partir de Michel Foucault, conceituamos o discurso da performance enquanto “acontecimento do discurso”, onde a “casualidade é introduzida como categoria na produção dos acontecimentos” (FOUCAULT, 2006, p.59). Nesse caso, o sistema do discurso deixa de definir os gestos, e o conjunto de signos que devem acompanhar o discurso. Foucault coloca que a casualidade restitui o próprio caráter de acontecimento do discurso, na medida em que a casualidade é tida como procedimento que gera um descontrole na ordem de um discurso ordenado por sistemas de exclusão. Bane-se a soberania do significado, a oposição entre o verdadeiro e o falso, a interdição na produção do discurso. No discurso da performance como acontecimento, reclamamos pela enunciação, processo e ato da fala, e não pelo enunciado, já constituído e pronunciado. Como enunciação, a performance estará por se fazer, desdobrando-se em presenças e telepresenças. Enunciação em verbo e não em palavra feita, em ação do vir a ser, onde o performer é obra/processo de si mesmo e de outros. Performance é palavra escrita a pulsos de muitos.

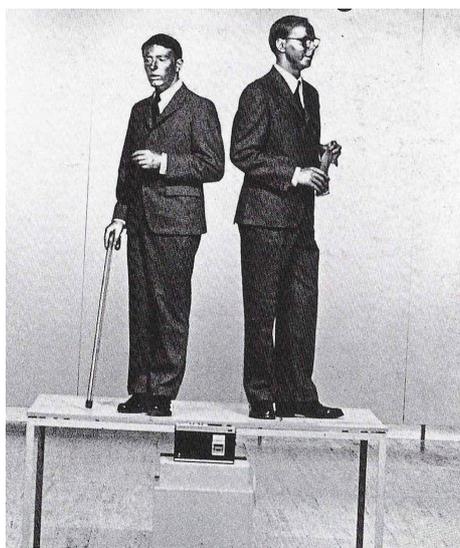
Na performance, o discurso não está fechado em si e para si, não há significados congelados pela fixação das palavras. A performance vai contra a “ordem do discurso”, em detrimento de uma obra aberta que prioriza a enunciação, onde “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta” (FOUCAULT, 2006, p.26), importa o entorno. No espaço do acontecimento performático, a ordem do discurso pré-estabelecido desalinha-se nas possíveis trocas de “papéis” entre aquele que performa e aquele que presentifica a ação (fruidor). Não esqueçamos que a performance quer relacionar-se, pelo toque, pelo olhar, na troca de afectos que para acontecer não implica necessariamente o contato físico.

O ato-ação implica na relação do entorno e no em torno da relação. Importa não só o performer, mas, o que está a sua volta, o entorno do acontecimento; relações entre corpos, performadores e fruidores. Ao invés da caixa preta o *environment* (ambiente), o

espaço do acontecimento que se coloca no e fora do corpo do performer. A performance compõe/decompõe com o corpo do *performer*, o corpo de outros e o ambiente.

1.3 Corpo em obra

Tendo em vista que a performance constitui-se na ação, no instante da realização, e dado a devida importância ao corpo nestas ações, sobre o corpo do performer podemos dizer que neste instaura-se o corpo em obra. O conceito de “corpo em obra”, desenvolvido nesta pesquisa, é uma reativação do conceito de “espaço em obra”, de Alberto Tassinari (2001, p.41), utilizado ao refletir sobre a *collage*. O espaço em obra afirma a colagem como obra em processo que não exclui os aspectos de incompletude de uma obra “vista como ainda se fazendo”. O conceito de “corpo em obra” manifesta-se no corpo que não nega o estado transitório de sua obra inacabada. Denota a subjetividade como instauradora de acontecimentos, e, muitas vezes, denota o performer como objeto e sujeito da obra. Todavia, o “corpo em obra” enfatiza menos o corpo como objeto, valoriza mais a performance enquanto obra-fluxo, enquanto acontecimento.



1. Gilbert e George, *Sob os arcos*, 1969.



2. Piero Manzoni, *Escultura Viva*, 1961.

A arte da performance está no acontecimento, no entorno (entre corpos) constituído transitoriamente, e não no corpo-objeto propriamente dito, mas no corpo que desencadeia algo. Mesmo que nos voltemos para a discussão de alguns trabalhos que

ênfatizam o corpo como objeto ou como escultura, como as performances de Gilbert e George, que se auto-declararam como “escultura viva” (1969). Assim como Piero Manzoni, em *Escultura viva* (1961), onde a pessoa que recebia assinatura de Manzoni, em alguma parte do corpo, ganhava um “certificado de autenticidade”, onde havia escrito: “Este documento certifica que X foi assinado(a) por minha própria mão, podendo, portanto, a partir desta data, ser considerado(a) como uma obra de arte autêntica e verdadeira” (in GOLDBERG, 2006, p.118). Em cada um destes casos, a performance instaura-se no ato-ação, no acontecimento que atribui ao corpo a qualidade de obra viva, e não ao corpo como objeto. Sobre as performances do início da década de 1970, Goldberg relaciona o corpo ao objeto:

Ao mesmo tempo que esses artistas trabalhavam seus corpos como objetos, manipulando-os como o fariam com uma escultura ou um poema, outros vinham desenvolvendo performances mais estruturadas, que exploravam o corpo como elemento do espaço (GOLDBERG, 2006, p.149).

Parece-me que a afirmação o corpo é sujeito e objeto da arte, tornou-se uma convenção no discurso da performance, sendo a frase mais evocada para “definir” a linguagem em questão. Esta afirmação tem relevância para enfatizar o artista enquanto ato, a obra enquanto ato. Sobretudo a partir das pinturas de ação de Pollock (final da década de 1940 até meados de 50), onde se ressalta o ato de pintar; *action painting* que ampliou a importância do gesto e representou um importante acontecimento para o advento da performance.



3. Pollock, *Summertime Number 9*, 1948.

Na *action painting* há esclarecidamente o objeto, a tela. Atualmente, o objeto tem se desdobrado em inúmeras possibilidades de “ser objeto”. Paradoxalmente, o objeto se objetifica na negação de si mesmo, como nas esculturas feitas de açúcar do africano Meschac Gaba, em residência na 27ª Bienal de São Paulo, numa maquete de açúcar que recriou a cidade de Recife. Em *Tensão Paralela*, de Dennis Oppenheim (1970), o corpo compõe como escultura junto a um monte de terra: podemos afirmá-lo enquanto sujeito e objeto da obra? Apropriar-se desta definição para toda performance não parece ser o modo mais coerente de refletí-la, sobretudo, quando nos deparamos com a performance enquanto geradora de acontecimento. O ato-ação se constitui no encontro com o outro. Ao invés de constituir objeto, traçam-se relações. A performance não se encerra na presença de um corpo (performer), mas na afecção gerada.



4. Dennis Oppenheim, *Tensão Paralela*, 1970.

A performance é arte em processo, obra constituindo em ato, fluxo de um corpo em ação. O que queremos é subjetivá-la, e não objetivá-la. Se a performance não tem a pretensão de constituir objetos, por que insistimos em ligá-la ao objeto? Seguimos em direção ao subjetivo, numa materialidade corporal que desmaterializa o objeto. Portanto, o corpo é sujeito que possibilita o acontecimento, e compõe-se no entorno, com seu corpo, com outros corpos, com o espaço.

E mesmo que a performance dure materialmente em objetos que ficam como rastros do ato-ação, tais como os 72 objetos utilizados pelos partícipes na performance *Ritmo*

O (1974), de Marina Abramovic - batom, mel, perfume, machado, revólver, munição, navalha, álcool, fósforo, chicote.. Ou os pedaços de roupa cortada de Yoko Ono, em *Cut Pieces*³ (1964). Estes permanecem como resquícios, e, portanto, distanciam-se da performance em si. Ainda que se insista em avizinhar rastros, ao colocar os vestígios/objetos ao lado do registro videográfico da performance. No entanto, a performance dura, independente dos materiais/objetos utilizados e dos rastros deixados.



5. Marina Abramovic, *Ritmo O*, 1974.



6. Yoko Ono, *Cut Pieces*, 1964.

1.3.1 Corpo em devir

Referir-se à performance em seu caráter processual, ao corpo-acontecimento, nos permite traçar relações entre o *corpo em obra* e o *devir*, na medida em que o devir define-se enquanto potência de estar, em oposição ao domínio do ser. Constante vir a ser, possibilidade de integrar e desintegrar os estados, intensa mobilidade dos estados.

3. Em 2001, *Cut Pieces* foi reconstruído por Laura Lima, em ocasião do “A Little Bit of History Repeated”, no *Kunst-Werke Institut of Contemporary Art* (Berlim). Laura reconstituiu *Cut Pieces* colocando um animal (cabra) com uma vestimenta que foi cortada pelos participantes. Em 2003 Yoko refez *Cut Pieces* em Paris.

O devir constitui a dimensão do “corpo em obra”, onde as relações entre causalidade e efeito dão lugar ao embrincamento entre a casualidade e o acontecimento. “Devir” é conceito de “ato ambulante”, constituído no movimento do vir a ser, sendo a indefinição o que melhor lhe define. O conceito de devir relaciona-se com o conceito de Corpo sem Órgãos (Deleuze e Guattari, 2000), que define-se a partir da desterritorialização de um corpo em constante “vir a ser” (devir). O Corpo sem Órgãos (CsO) tem o prazer como processo de produção, e não como falta de algo. Na performance, o desejo está como processo de produção e não como falta.

Na relação entre devir e performance, o quase toque no CsO. O corpo em obra coloca-se no devir, entre “linhas de força” e intensidades que o atravessam. Cohen (2005) afirma que o performer “toca o vazio”, talvez o toque no vazio seja um modo de revisitar o grau zero, tão evocado quando referimo-nos ao CsO e ao devir.

Se “O Estado é o devir da razão” (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p.45), a performance é o devir do desejo; o performer disponibiliza-se para o prazer e o deleite estético. Corpos de muitos compõem o “corpo em obra”.

A performance compõe-se no ato fazendo-se arte; a ação de um corpo que se constitui como obra em acontecimento, como “corpo em obra”. O olhar incorporado do fruidor que vasculha o corpo em ato performático. Em constante vir a ser o corpo disponibiliza-se para o acaso, o indeterminado, o transitório, o improvisado. A performance põe o público em constante vir a ser; na abertura para a participação o fruidor torna-se pártcipe.

Contudo, o devir não se coloca apenas no instante do “corpo em obra”. O devir constitui a performance enquanto linguagem que vagueia entre outras linguagens. A linguagem da performance é constante vir a ser; composições de cacos de linguagens plásticas e cênicas. Afirmar o devir como traço da linguagem performance, é estender o território na desterritorialização de outros domínios (música, pintura, dança, vídeo, poesia, teatro), que logo são reterritorializados na performance. De outro modo, desatualiza as diversas linguagens artísticas e constitui-se como arte que se quer virtual, por não atualizar-se em formas fixas.

O devir é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança. Se a evolução comporta verdadeiros devires, é no vasto domínio das *simbioses* que coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação possível. (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p.19).

A linguagem da performance como linguagem-devir afirma-se pela ordem da aliança entre as distintas linguagens, os cacos em simbiose, o contágio. Negamos a filiação, afirmamos a transversalidade; a performance como contágio entre as artes.

E sobre o devir da presença na performance? Que devires sucedem quando nos deparamos com o corpo-imagem, o ato-ação que perambula em fotos, em vídeos e nas telas de computadores? Estes modos de veiculação nos fazem pensar em outros devires da linguagem, modos de presença e ausência do corpo e na relação mediada com o participante.

1.4 i_perfor_magem: foto, vídeo, internet

A maneira vivencial experimentada por performers e fruidores, de viver a ação no instante em que ela acontece foi modificada quando dispositivos de memória tecnológica evoluíram. Os registros de ações, fotogramas, filmes e vídeo, foram as primeiras estratégias de captação de imagem na performance e fizeram pensar sobre a presença- ausência do corpo. A presença física mediada, em fotografias e vídeoperformances, revisita o tempo de antes e compõe outro tempo na duração da fruição.

Com os dispositivos de memória foi possível registrar a ação e transformá-la em vídeoperformances, como nos trabalhos de Bruce Nauman, Joan Jonas, Letícia Parente, Paulo Bruscky. As performances passaram a acontecer em lugares privados e, notadamente, sem público presencial. Apenas o olhar da câmera que registra a ação e a coloca imageticamente em público. O emprego de técnicas audiovisuais na performance, problematiza a presença do performer que torna-se corpo-imagem. A experiência da ação, presenciada ao vivo, desloca-se para a experiência da imagem-fruição.

Em âmbito nacional, as primeiras experimentações em vídeo foram realizadas a partir do registro de uma performance. Arlindo Machado aponta que os trabalhos produzidos pela primeira geração de vídeos brasileiros contavam apenas com um recurso mínimo; câmera e monitor de vídeo. Nessa situação os vídeos eram notadamente produzidos sem corte, em performances capturadas pela câmera, em tempo real, em único plano e com a câmera fixa: “(...) Consistia basicamente no registro do gesto performático do artista. Dessa forma, consolida-se o dispositivo mais básico do vídeo: o confronto da câmera com o corpo do artista” (MACHADO, 2007, p.21).

Nesse conjunto de obras-vídeo que aconteceram a partir do registro de ações, tem-se: *Marca Registrada* (1975), de Leticia Parente, a qual costurou a frase “*made in Brasil*” na sola do pé. *Jejum* (1975), de Paulo Herkenhoff, em que mastiga e engole pedaços de jornal que noticiavam a censura no Brasil na época da ditadura. Além dos vídeos de Sônia Andrade, constituídos de ações como deformar o rosto com fios de nylon, prender a própria mão na mesa, com pregos e fios.



7. Leticia Parente, *Marca Registrada*, 1975.

O registro da performance transita por variados suportes, em vídeo ou na fotografia (para citar alguns suportes), e compõe uma obra distinta da arte da presença. Assim, os registros são imagens do que antes houve, e mesmo que não haja o tempo presente das ações, há o tempo revisitado na fruição. Em fotografia, podemos citar a série *Siluetas* de Ana Mendieta e a série *Fotopoemação* de Anna Maria Maiolino.



8. Anna Maria Maiolino, *O que sobra* (Série *Fotopoemação*), 1974.

Logo surgem outros modos de uso da *imagerie*, principalmente nas projeções de imagem em diálogo com a ação, onde se sobrepõe imagens pré-gravadas à performance em tempo real. A performance passa a compor-se de distintas temporalidades, a da presença (o corpo) e a da não presença (o vídeo). Em *Prune Flat* (Robert Whitman), apresentado no Filmmaker's Cinematheque (NY, 1965), artistas interagem com imagens filmadas que eram projetadas sobre eles e atrás da tela.



9. Robert Whitman, *Prune Flat*, 1965.

Não podemos deixar de citar o *Expanded Cinema* (ou Cinema Expandido), quanto à exploração do recurso da imagem projetada nas performances. O *Cinema Expandido* consistiu em modos híbridos de cinema que se compunha como performance,

environment, happening, além da ativa participação do público. O termo foi utilizado pela primeira vez por Mary E. Bute, quando em 1936 escreve o artigo “*Visual music, synchronized in Abstract Films by Expanding Cinema*”, onde traz dois termos: “*Expanded Cinema e Visual Music* (in GIANNETTI, 2006, p.83). Posteriormente, na década de 60, *Stan Van Der Beek* utiliza o termo, o que gera certo mal entendido em relação à origem do mesmo. Outros artistas-pesquisadores o utilizam, como Joan Mekas, para definir o *cinema environment*, além de Peter Weibel, Valie Export, dentre outros. Sobre este conceito, Santaella diz: “Multiplicação dos níveis de projeção, abolição das fronteiras entre diferentes formas de arte, retorno à corporalidade, desconstrução das técnicas fílmicas e a criação de obras feitas de pura luz” (SANTAELLA, 2003, p.162). Em 1970, Gene Youngblood lança o livro *Expanded Cinema*, onde cita a intermídia para definir o conceito. Amplia-se a definição do cinema para jogá-lo na ambiência do possível; o cinema se expande na interação com outros (línguas, aparatos, experiências, espaço). Assim como outras linguagens artísticas se expandem e tocam no cinema.

Muitas experimentações de *Expanded Cinema* aliavam suportes variados para a projeção, e a interação com o corpo. Em 1967, *Theo Botschuijver, Jeffrey Shaw, Tjebbe van Tijen* e Sean Wellesley-Miller realizam *Corpocinema*, em performances ao ar livre em Roterdã e Amsterdã. O acontecimento consistiu num grande globo transparente e inflável, que servia de suporte para a projeção de imagens. As imagens modificavam-se com a intervenção de performers e a aplicação de pigmentos coloridos.



10 e 11. *Corpocinema*, 1967.

Ainda em 1967, os mesmos artistas realizam *MovieMovie*; um inflável de 10 metros de altura, onde performers interagiam com as imagens. A possibilidade de participação do público possibilitou outras concepções para a tela de projeção, tornando-a tridimensional e cinética. Jeffrey Shaw, Theo Botschuyver, e Sean Wellesley-Miller performaram neste acontecimento. Embora se utilizem do conceito de *Air structure/mixed-media event* para referir-se a ambos os acontecimentos, os autores se referem ao *Corpocinema* como *expanded cinema environment*, e à *MovieMovie* como *expanded cinema performance*. Nos dois trabalhos os performers (e participantes) modificavam o filme com os seus movimentos, compunham um “acontecimento fílmico” e não somente uma sucessão de imagens pré-gravadas; juntos, corpo e imagem tomam o espaço (<http://www.jeffrey-shaw.net>).



12 e 13. *MovieMovie*, 1967.

A próxima superfície para a imagem: a pele. Ainda mais próximos, corpo e imagem se tocam. Nestas experiências, que envolvem performance e projeção de imagem, nos referimos à superfície do corpo (pele) enquanto suporte, e não ao corpo (em sua totalidade) como suporte para a projeção de imagens. Pois o “corpo como suporte” denota certa objetificação e instrumentalização do corpo, como se o mesmo fosse suporte para a arte, e não a arte em si. O que vai de encontro com o conceito de performance.

Em contato com o ar, a pele. Em contato com a pele, a imagem. Falamos do ar e tocamos na imaterialidade da imagem que se materializa na epidermeporocorporalidade. Poro, logo ar. Assim, enfatizamos a superfície-suporte por não abordar a totalidade do corpo.

Ainda que em corpo deleuziano a pele seja o mais profundo, onde o fora é dentro por não haver órgãos.

1.4.1 Entre imagens

Nas performances que se apresentam em vídeo e fotos, ou na experiência do Cinema Expandido, o corpo relaciona-se com imagens pré-gravadas, com as “imagens do passado”. Posteriormente, com o advento da rede mundial de computadores, presenciamos a imagem dos corpos tele-presentes. Na *webcam* do computador, as imagens surgem ainda mais pixeladas que os registros e projeções de vídeo. As performances passam a ser capturadas por *webcams* de baixa resolução, dando início ao que se denomina teleperformance, performance telemática ou performance em telepresença. Nessa, o tempo da imagem transmitida/projetada coincide com o tempo da performance. As imagens sem passado se relacionam à distância, corpos de um lado da tela (em algum fuso) e corpos do outro lado da tela (em qualquer fuso). Corpo e imagem relacionam-se em tempo real, onde predomina o tempo presente; ação entre corpo e imagem quase sem passado, já que há um delay na transmissão de dados (imagens e som).

Para diferenciações e aproximações entre imagens pré-gravadas e imagens em tempo real, imagens em movimento e imagens fixas, citamos Paul Virilio. O autor afirma que, com a fotografia, a visão de mundo torna-se não somente uma questão de distância espacial, mas também de distância de tempo a abolir, questão de velocidade, de aceleração ou desaceleração. Na imagem em movimento, que se tem na performance capturada pela *webcam*, os tempos dissidentes são abolidos pelos corpos que compõem em simultaneidade. Porém, a distância espacial é elemento estético da performance *on line*. Há a distância espacial, porém não há distância temporal: os corpos compartilham o tempo da conexão, o tempo de estar no espaço físico e no espaço virtual. Por vezes, a simultaneidade dos tempos minimiza a distância espacial... ou aumenta à depender do afecto agenciado.

Ao confrontar o ato da pintura com o ato fotográfico, Virilio faz um elogio ao deslocamento do olhar daquele que aprecia a pintura ou a escultura:

O espectador, ao varrê-lo com o olhar, tem a ilusão de ver o movimento se concluir. Esta ilusão não é, portanto, produzida mecanicamente como ocorrerá a partir da sucessão de tomadas instantâneas do aparelho cronofotográfico através da persistência retiniana – a fotossensibilidade aos estímulos luminosos do olho do espectador- mas, naturalmente, pela movimentação de seu olhar (VIRILIO, 1994, p.15).

Para o autor, o congelamento do tempo da imagem instantânea (fotografia) falsifica a temporalidade sensível do testemunho, esse tempo que é o movimento da coisa criada. No vídeo (videoarte, videoperformações) a elipse diferencia o tempo do acontecimento e o tempo da recriação do acontecimento; o registro de um pôr do sol em tempo integral (tempo do acontecimento) difere do tempo da recriação do acontecimento, quando editamos a imagem bruta. Não há elipses na performance que sucede na rede mundial de computadores, o tempo é o da temporalidade sensível do testemunho, o acontecimento é transmitido (quase) tal como é. Não há edição de imagens antes da postagem, o que conta é tempo da ação (tele)presente. Embora os primeiros experimentos de vídeo arte e videoperformações não utilizassem o recurso da edição, estas imagens constituíram-se como registro, como imagem de um tempo não presente, passado revivido. Na teleperformance o tempo do corpo telepresente, nas imagens transmitidas em tempo real, é simultâneo ao tempo de fruição e participação; distinto da fotografia e das demais imagens pré-gravadas, as durações coexistem (tempo da ação e tempo da fruição).

A presença do corpo é um dos aspectos que definem a performance. Mas, como afirmá-la quando o performer quase toca o vazio? Vazio da ausência de um corpo presente no espectro. Presença e ausência de um corpo que preenche o vazio com sua imagem; foto, vídeo e imagens de computador. Mas, e quando a ausência se afirma pela presença de um corpo do outro lado da tela, um corpo vivo que respira e até espreita aqueles que o observam? O binômio ausência e presença compõe qualquer imagem. O trinômio ausência, presença e telepresença compõe a experiência da teleperformance.

O corpo torna-se imagem-corpo de uma presença mediada por máquinas. Performance aos olhos da *webcam*, corpo interfaceado, gesto capturado e re-transmitido nas telas de computadores. Esses e aqueles se conectam, trocam gestos, letras, sons, singularidades. Que devires sucedem na teleperformance de um corpo interfaceado e tele-presente, que se faz ver e sentir no ciberespaço, devir-presença? Devir de um corpo virtual, visualizado como imagem de corpo na tela do computador... Sucede o devir “corpo em obra” tele-presente?

Intervalo: Corpo em atos ambulantes

Quebra na formação do corpo embrionário ordinário. Ao “anorganismo” que deforma o corpo da performance. A traçar uma linha de vazamento que rompe com os liames do espaço tempo fixo, ainda que passemos por aspectos históricos, contextualizando as passagens que preconizaram a performance a fim de estabelecer uma ontologia.

Prendo a respiração. Volto a respirar quando meus tecidos reclamam por oxigênio. O líquido caminho bordô transporta o gás. Nutre os tecidos. No instante corro, molho o tecido que veste minha pele. Precisarei de mais oxigênio. Ainda que o suor tenha se evaporado, persiste o cheiro. Tiro a roupa. Despida, o cheiro persiste em minhas entranhas. O silêncio gritante corta o espaço com uma faca cega.

Não basta se despír. A organização do orgânico (ainda que pareça redundante) deixa resquícios nas entranhas. Poros que carregam os códigos genéticos, cor de pele, altura, sexo. Como fugir de um corpo transcrito, traduzido e transplantado pela ciência? Não, definitivamente não o faremos apelando ao transcendental. Talvez por vias do transumano, em pulsões migratórias que incitam a transumância. As que excitam matilhas ao movimento. Em nosso caso, a mobilidade do plano de consistência. Se permitido for vazar, fugir, re-compór, voltar ao processo, fugir, diferença, voltar, ir, repetição, vazar, recompor, rizoma. Permitir ou não

*permitir? Não, definitivamente essa não é a questão. A questão...
Afim o que pode a performance?*

Podemos transviar? Transviar como flechas desatinadas que atravessam o espaço...

“Os afectos atravessam o corpo como flechas” (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p.18).

Atingindo, rompendo, murchando os balões de oxigênio que insuflam os pulmões já cansados de ordenações, limitações, deveres, impotências, mesmices. Injetar outra substância em corpos de mesma face, simetricamente organizados, de subjetividade rostificada. Para eles, a desorientação de um desatino, o não território, desterritorializar-se, territorializar-se em outrem. Jogá-lo numa turbulência de multiplicidades intensivas, onde todo devir é possível. Devir que foge da representação do reconhecido. Novamente esbarramos com a semelhança da teatralidade social. Estamos à espreita do desconhecido. Mas, não o procuramos olhando para cima, pois o “devir” se encontra no meio.

“Uma hecceidade não tem nem começo nem fim; está sempre no meio. Não é feita de pontos, mas apenas de linhas” (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p.50).

Partir do meio é estar em processo. Nem no começo, nem no fim... Processo entendido como o inacabado. E em constante processo. E no corpo daquele que performa. Não queremos o fim. Ou pelo menos o adiaremos para prolongar o meio. Ao tempo suspenso. Ao tempo simbólico. Ao tempo do durante. In corpo...incorporado...Estamos no meio da performance; in corpo daquele que a faz. Relato da presença no intermezzo da ação performática. Mas também, relato de uma telepresença.

PARTE 2
PERFORMAÇÃO EM TELEPRESENÇA

2.1 Campo conceitual da telepresença

O termo “telepresença” foi cunhado por Pat Gunkel (in KAC, 1993, p 51). Em 1979 Marvin Minsk passa a usar o termo, inspirado na novela de Robert Heinlein de 1940, *Waldo*, que relata a performance de um ser do futuro que tinha o poder de colocar suas mãos em dispositivos de operação remota e dirigir os movimento de bonecos mecânicos poderosos chamados de *waldoes* (in SANTAELLA, 2003, p.169). O termo “telepresença” é utilizado para nominar a presença mediada por máquinas. Assim, o performer que estende seu ato-ação para o espaço telemático está em telepresença. O termo “telemática” foi criado na década de 80 por Simon Nora e Alain Minc, para significar uma tecnologia que funde os sistemas computacionais e os de telecomunicação. A telemática surge na confluência entre as telecomunicações (telefonia, satélite, cabo, fibras ópticas) e a informática (computadores, periféricos, softwares, sistema de redes).

Na visão de Santaella, “A telepresença é um meio de comunicação que abre novas avenidas para a comunicação entre humanos e robôs” (SANTAELLA, 2003, p.196). Neste trabalho o conceito de telepresença compõe-se com a performance; portanto, entendemos a telepresença como possibilidade de encontro entre corpos que performam, e não o encontro entre máquina e corpo. A máquina é mediadora, possibilita o encontro em que os olhares do humano (o performer e o cinegrafista que seleciona o campo de visão para a transmissão) e da máquina (corpo interfaceado) praticamente não se distinguem. A aspereza da pele toma aspectos espectrais, *pixels* compõem os poros abertos para a troca com outros corpos que se conectam em espaço telemático.

Todavia, o conceito de telepresença não se restringe à presença mediada por computador, embora este seja o foco da pesquisa. A telepresença realiza-se também em circuitos fechados de televisão, em chamadas telefônicas, transmissões de rádio. Por esta razão, o conceito em questão defini-se, nesta pesquisa, em dois blocos conceituais:

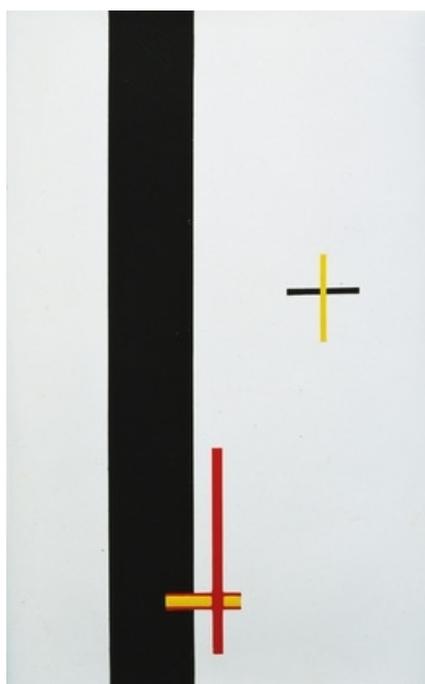
O primeiro bloco leva em conta os distintos graus de ubiquidade e coletividade em experimentos que se realizam em modos unidirecionais e multidirecionais. Estes não sucedem necessariamente em espaços telemático, distinguem-se em telepresença em circuito fechado e telepresença em circuito aberto. O segundo bloco conceitual relaciona-se aos experimentos que sucedem prioritariamente no espaço telemático. Este se compõe de duas vertentes: uma liga-se à presença mediada pela videoconferência, a outra liga-se aos robôs remotos. O primeiro sucede na performance em telepresença, já o segundo, realiza-se por interatores que comumente direcionam os movimentos de um robô distante através de controle remoto ou sensores.

2.2 Bloco conceitual 1: circuito fechado x circuito aberto

Para Eduardo Kac, “O termo telepresença é definido com mais propriedade pela concretização do gesto à distância do que pela presença mediada pela telecomunicação” (KAC in ARAÚJO, 2005, p.109). Ao conceito de Kac, soma-se a definição de Santaella sobre a telepresença, “Significa estar aqui e estar em algum outro lugar ao mesmo tempo” (SANTAELLA, 2003, p.196). Nestas concepções, atuar fisicamente à distância já constitui uma telepresença, e não necessariamente a comunicação de áudio e vídeo nas videoconferências e salas virtuais. Assim, o conceito de “telepresença” aplica-se não somente ao ciberespaço, mas, também, às transmissões em tempo real (de imagens, sons e outros dados mediados pelas telecomunicações) que não operam necessariamente na internet. Pode-se considerar como telepresença a ação capturada e transmitida ao vivo (em tempo presente) para um monitor de televisão, em transmissões de imagem em circuito fechado, como nos programas de TV ao vivo ou nos primeiros experimentos de videoinstalações com a participação do fruidor. A comunicação telefônica já seria uma telepresença, uma vez que a voz é transportada, possibilitando uma atuação à distância e a comunicação entre corpos telepresentes. O dispositivo transporta a voz, separa a voz

do corpo e a transmite à distância, enquanto os corpos permanecem no mesmo espaço as suas cordas vocais vibram, a emissão sonora segue em outras tantas direções e localidades. Há telepresença por que o corpo está em espaço físico e seu corpo sonoro é transportado para o local do receptor. Assim, há uma distribuição deste corpo, há ubiqüidade.

Sobre a telepresença via telefone, citamos a série *Telephone Paintings* (1922) de Laszlo Moholy-Nagy, cujas obras foram produzidas sem o contato e a presença direta do artista. As obras foram encomendadas numa fábrica de placas e produzidas através de processos industriais. Por telefone, Moholy-Nagy passou oralmente para o atendente as coordenadas de cores e geometria. Às peças fabricadas era atribuído o status artístico, a partir da assinatura do artista, o que reflete questões como autoria e originalidade.



14. Moholy-Nagy, *Telephone Paintings*, 1922.

Em 1969 ocorre a exposição *Arte por Telefone*, no Museu de Arte Contemporânea de Chicago. No Brasil, em 1982, Julio Plaza, fazendo uso do videotexto, organizou a exposição *Arte pelo telefone: videotexto*, na qual participaram vários artistas. No campo da performance citamos a obra *Incubadora* (1998) do grupo Corpos Informáticos, cujos performers e visitantes interagiam por meio do telefone instalado na galeria, além de telefones celulares.

Levando-se em conta o conceito de Kac sobre a telepresença, o rádio com transmissão em tempo real pode ser considerado como telepresença, ainda que reduzido ao transporte da voz, não há transporte de imagem, assim como o telefone. Em *O vôo sobre o oceano* (1928/29), Brecht apresenta uma utilização inédita do rádio, colocando-o como “personagem” da peça, narrando a epopéia do personagem principal. Não poderíamos deixar de citar o manifesto *La radio* (1933) de Marinetti, onde afirma que o rádio é uma arte sem tempo, sem espaço, sem ontem, sem amanhã. Porém, assim como a televisão, não há possibilidade de participação. Citamos ainda *Seed Bed* (1972) de Vito Acconci, o performer se masturbava num falso piso de uma galeria enquanto os visitantes (que estavam no piso cima) ouviam seus gemidos por meio de um sistema de autofalantes.

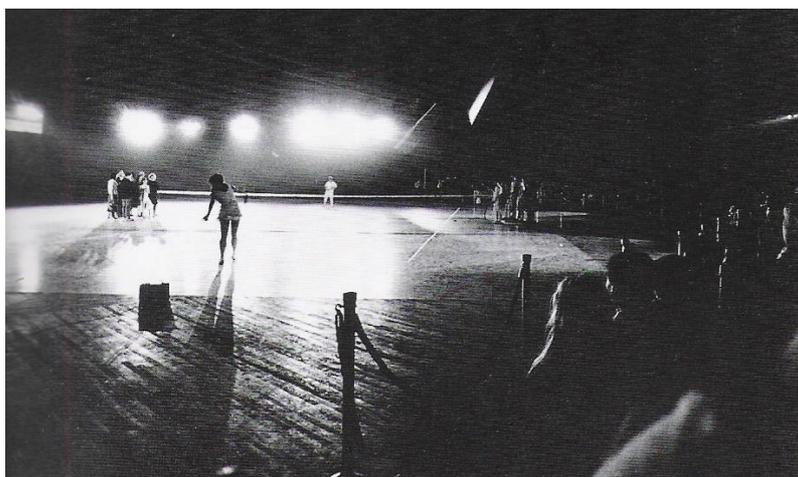


15. Vito Acconci, *Seed Bed*, 1972.

Para a classificação da telepresença em circuito fechado e circuito aberto, incluímos apenas as performances em telepresença que se realizaram através da imagem não física do eu. Experimentos que se relacionam por outros tipos de telepresença, como o rádio e o telefone, não foram considerados. A classificação em circuito fechado e circuito aberto relaciona-se ao grau de interação entre os participantes, em variações que vão do unidirecional ao multidirecional. Ainda que o termo telepresença tenha sido usado por Marvin Minsky em 1980, integramos em nossa classificação obras anteriores a esta década, sendo possível traçar paralelos ao fazer uma análise entre os eventos e o termo tardio (telepresença).

Em *circuito fechado*, o corpo mediado está em lugares distintos, entretanto, a telepresença não se atualiza a partir da intervenção do páticipa, pois é unidirecional e não retroativa; sobretudo, as videoinstalações e os experimentos iniciais com performance e tecnologias trabalharam com este conceito. Já a telepresença em *circuito aberto*, leva em conta a poética da distância e a multidirecionalidade entre os participantes. O aspecto retroativo deste circuito incita a formação de coletivos ao promover encontros. As experimentações com satélite potencializam esse modo de telepresença em circuito aberto, mas não se encerra neste uso. A seguir exemplificamos alguns projetos de performance que trabalharam com esses modos distintos de telepresença.

Como telepresença em circuito fechado citamos a obra *Open Score*, reunindo inúmeros performers voluntários que executaram ações registradas por câmeras infravermelhas (já que a área de atuação era totalmente escura) e projetadas em três telas grandes. (in RUSH, 2006, p.31). Também foram projetados movimentos súbitos de artistas jogando tênis com raquetes equipadas com radiotransmissores. *Open Score* realizou-se no evento *Nove noites: teatro e engenharia*⁴ (*Nine evenings: theater and engineering*), promovido no ano de 1966 em New York.



16. *Open Score*, 1966.

Em *Live-Taped Video Corridor* (*Corredor de Vídeo Gravado ao Vivo*, 1968), de Bruce Nauman, o participante após caminhar por um longo corredor estreito e claustrofóbico

4. *Nine Evenings* integrou os *Experiments in Art Technology*-E.A.T, grupo fundado pelo engenheiro Billy Kluger, Robert Rauchenberg e outros artistas, em New York no fim da década de 1960.

deparava-se com dois monitores, um sobre o outro, mostrando imagens de si mesmo, gravadas por câmeras de vigilância instaladas no corredor. Quanto mais o participante se aproximava do monitor, entrando no corredor, mais distante ele ficava da câmera que o capturava.

Gina Pane, em *Nowrriture* (1971), obtinha um retorno dos espectadores através de uma câmera que os focalizava enquanto ela, de outra sala, mantinha comunicação. Já em *Claim* (1971), Vitor Acconci dava pancadas na parede com uma barra de ferro. Os espectadores constataavam as batidas da barra de ferro, não somente pela percepção auditiva, mas as imagens eram transmitidas para o espaço onde estavam os fruidores que não poderiam estar no espaço em que Acconci performava. *Command Performance* (1974) é outro trabalho de Acconci, que pode ser conceituado como telepresença em circuito fechado, a obra realizou-se por meio da captura/transmissão de imagens em tempo real. O participante se sentava num banco onde havia uma câmera que capturava sua imagem e a transmitia para um monitor localizado na entrada da galeria.

Em *Open Score*, *Command Performance*, *Nowrriture*, *Vídeo Corridor* e *Claim* trabalhou-se com o conceito de telepresença em circuito fechado, a transmissão das ações realizou-se em tempo real, no mesmo instante em que a ação transcorria ao vivo. Todavia, não houve retroação, pois o acontecimento não se atualizava a partir da interferência daqueles que estavam em telepresença (os fruidores). Além das imagens transmitidas não houve maiores envolvimento.

Posteriormente, com a tecnologia de transmissão de dados via satélite, foi possível conectar pontos mais distantes, trabalhar com as noções de distância e coletivo na performance. Inaugura-se a telepresença em circuito aberto.

A primeira performance via satélite foi realizada em 1977, ano em que Kit Galloway e Sherry Rabinowitz apresentaram o projeto *Satellite Arts Projets*. Este consistiu em uma performance entre dançarinos nas duas costas dos Estados Unidos (Maryland e Califórnia). Por meio da mixagem de imagens estes dançaram “juntos” em tempo real. Cada um coordenava os seus movimentos a partir das imagens que recebia do outro dançarino (a quilômetros de distância) através de monitor. Toda a ação dos dois grupos

foi transmitida num único monitor; as imagens eram compostas interativamente por satélite. Esse projeto foi produzido em colaboração com a agência espacial americana *Nasa*.

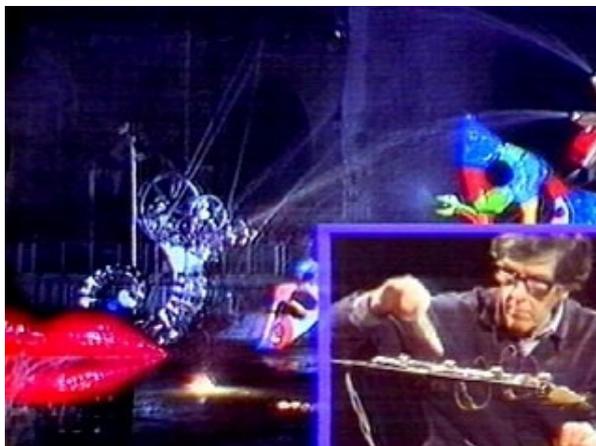


17. *Satellite Arts Projets*, 1977 (www.ECAFE.com/getty/SA/).

Em 1977, como parte da *Documenta 6* (Kassel, Alemanha) artistas planejaram uma transmissão internacional via satélite que foi transmitida como programa de televisão para mais de 25 países (in RUSH, 2006, p.56). As performances aconteceram fisicamente na Europa e nos Estados Unidos. Participaram com performance, Nam June Paik e Charlotte Moorman, John Cage, Joseph Beuys proferiu uma palestra sobre arte e Douglas Davis apresentou *The Last Nine Minutes*, no qual falou com o público sobre a distância espacial/temporal entre eles. Provavelmente Davis fez uma homenagem ao evento de 1966, *Nine evenings: theater and engineering*.

Em 1984 Nam June Paik organizou o *Good Morning Mr. Orwell*, entre o centro Pompidou e a cadeia WNet-TV, cinquenta artistas de todo o mundo, através de transmissão via Satélite e por meio de *split-screen* (possibilitou a simultaneidade), atuaram ao vivo. Reuniram-se no mesmo espaço televisivo, ao mesmo tempo, por meio da transmissão via satélite. Segundo Paik, o evento foi o “primeiro uso global interativo de satélite entre artistas internacionais” (in GIANNETTI, 2006, p.87). Dentre os artistas que participaram; Joseph Beuys, Robert Combas, Yves Montand, Ben Vautier, Laurie Anderson, John Cage, Merce Cunningham, Allen Ginsberg, Maurício Kagel, Charlotte Moorman, Philip Glass e outros. Se John Cage tem o mérito de ter sido o primeiro a agenciar uma ação entre artistas de diferentes linguagens, em *Untitled Event*, Paik foi o primeiro a agenciar uma ação entre artistas variados em fusos distantes, em *Good Morning Mr.Orwell*. Neste, Cage em NY produzia música a partir de objetos enquanto

transmitia-se, desde Paris, uma queima de fogos montada pelos artistas Jean Tinguely e Niki de Saint Phalle na fonte Stravinsky.



18. *Good Morning Mr. Orwell*, 1984 (Frame da transmissão: Cage e a queima de fogos).

No mesmo momento da criação de Cage e dos fogos, Allen Ginsberg lê um texto enquanto Cunningham dança e Beuys performa com a sua filha Jessyka. Nesta ação, Jessika gira lentamente em torno de seu próprio eixo, de acordo com as indicações de Beuys, que dizia:

This is the Orwell leg, trousers of the 21st century. Everybody in the world should make these trousers themselves, to struggle against world-wide materialism and repression especially on the young ... look! how beautiful it looks on a girl! How beautiful it is on a girl! (BEUYS, 1984).



19 e 20. *Good Morning Mr. Orwell*, 1984. (Jessyka, Ginsberg e Beuys).

Se a transmissão em circuito fechado implica num fluxo unidirecional de imagens, o uso de satélites afasta-se do unitário em direção ao multi. Com o desenvolvimento do conceito de telemática, envolvendo os sistemas computacionais e os de telecomunicações, as relações cibernéticas (com *feedback*) distanciaram-se ainda mais

do recurso televisivo mass-mediático e sem retroação. O primeiro projeto artístico internacional de teleconferência feita por computador foi o *Terminal Consciousness* (o de Paik foi transmissão televisiva), organizado por Roy Ascott em 1980 (in GIANNETTI, 2006). Por meio da rede *Planet* de Infomedia, conectaram-se Ascott, na Inglaterra, com Keith Arnatt (Gales), Eleanor Antin (La Jolla, California), Don Burgy (East Minton, Massachussetts), Douglas Davis (NY), Douglas Heubler (Newhall, California) e Jim Pomeroy (San Francisco).

Ainda em 1980 ocorreu o evento ARTBOX, proposto por Robert Adrian. Com o apoio da companhia multinacional I.P. Sharp (Canadá), a ARTBOX constituiu-se como rede artística de “correio eletrônico”. Posteriormente a ARTBOX torna-se ARTEX, sendo a pioneira das redes artísticas eletrônicas de acesso transnacional. ARTEX foi a base de inúmeros projetos de telecomunicação (in PRADO, 2005). Em 1981, por meio da conexão à rede eletrônica ARTBOX ocorre a *Telecommunications Performance via Facsimile*, entre Tom Klinkowstein, no Mazzo Nightclub, Amsterdã, e Robert Adrian, no Blitz Bar, Viena. Os artistas trocaram imagens e o público pôde participar com o envio de dados (texto, fotos, desenhos).

Em âmbito nacional, Artur Matuck por ocasião da 21ª Bienal Internacional de São Paulo, coordenou o projeto *Reflux* (1991), composto por ligações telemáticas estabelecidas entre vários nós, no qual os participantes (nominado de influxos) poderiam interagir com os seus próprios projetos.

Dolores from 10 to 22, teleperformance de Coco Fusco, em colaboração com Guillermo Gómez Peña, permitia a participação do usuário na constituição da performance. Coco Fusco performou durante 12 horas num espaço vigiado por um guarda (Peña) e por três câmeras de vigilância, cujas imagens eram transmitidas online. Os usuários conectados podiam debater entre si e participar enviando ordens ao guarda. Refletindo a vigilância da sociedade em rede.

Contudo, o fato da ação processar-se em espaço telemático, não garante que se procederá por circuito aberto. Como exemplo de transmissão telemática em circuito fechado, temos a *Carnal Art* de Orlan. As performances cirúrgicas são transmitidas em tempo real no ciberespaço e em galerias de arte. Mas não há relações cibernéticas (com

feedback), entre Orlan e possíveis participantes. Nesse caso, a transmissão para a tela de computador configura-se como um sistema televisivo, mass-mediático e sem retroação.

2.3 Bloco conceitual 2: deriva e transporte em espaço telemático

Há duas vertentes que definem a telepresença em ambiente telemático: uma liga-se aos robôs-remotos e outra à presença mediada em videoconferência. A primeira relaciona a telepresença à telerobótica: “A simultaneidade da ação do usuário e da reação do robô, com a representação gráfica da localização do robô, cria a impressão de estar presente em local diferente” (GRAU, 2007, p.2001). Nesta, a telepresença se dá a partir da ação do sujeito que desloca, movimenta, causa uma reação no robô. Já a performance em telepresença, sucede no encontro com o outro performer telepresente, principalmente a partir do uso da videoconferência.

O uso comum e simultâneo de um mesmo software ou programa de videoconferência, é o que possibilita o “encontro” no espaço telemático. A videoconferência é usada em vários contextos: educação à distância, reuniões empresariais, bate-papo informal. Cotidianamente estamos em telepresença, razão pela qual a mesma se faz tão comum na atualidade. Além do recurso de videoconferência, alguns coletivos utilizam o sistema de *webTV*. Mas, ambos os recursos funcionam a partir de um sistema de *videostream*. Sobre a tecnologia *streaming*:

Permite comprimir a informação de áudio e vídeo, e enviá-la como um fluxo (*stream*) contínuo de pacotes TP através da rede, para serem executados mediante um software editor de multimídia. Isto permite escutar e visualizar os arquivos de forma sincronizada enquanto ainda estão sendo descarregados. O uso de servidores *streaming* permite, também, a transmissão de eventos audiovisuais ao vivo e a intervenção de vários usuários simultaneamente. (GIANNETTI, 2006, p.76).

A tecnologia *stream*, é a utilizada nos programas Windows Media Player 7.1, Quicktime Player 5/6, I Visit, CUSeeMe, NetMeeting. Na videoconferência, *o stream* permite a quase simultaneidade entre a ação em espaço físico e a veiculação da imagem na rede Internet. Sucede o tempo real, que embora tenha um *delay*, pode ser

conceituado como quase “ao vivo”. Em tempo real as máquinas e as tecnologias não operam somente com a finalidade de registro, o que as diferencia do vídeo. Na performance, que sucede no ciberespaço, a imagem capturada não se realiza enquanto memória, mas notadamente enquanto presença no momento dado; enquanto presença do presente. As imagens corroboram com a desmaterialização de um tempo tão finito quanto a perecibilidade da performance. Em contraposição aos dispositivos de memória, a webcam na performance é dispositivo de fluxo; captura o acontecimento até o limite de permissividade das novas tecnologias. Para o fruidor, a ação se esvai quando desliga sua máquina, ou quando se desconecta. Mas ainda que fluida e perece, permanece em outros dispositivos de fixação; em pesquisas (como essa), em escritos, em fotos, em memória. Todavia, este conjunto não abarca a imprevisibilidade da performance, e, portanto, fixa apenas os rastros. Não detém o acontecimento como um todo. A ação se esvai.



21. Ivisit. Imagens e Chat durante telepresença do Corpus Informáticos.

2.3.1 Grau e a telepresença

Oliver Grau realizou um estudo minucioso sobre a telepresença em ambiente telemático, o autor aponta dois artistas como importantes influenciadores para a arte da

telepresença, Eduardo Kac (Brasil) e Ken Goldberg (Califórnia), ambos utilizam operadores e rônos. Ao relacionar a telepresença aos sistemas robóticos, Grau coloca:

Telepresença combina os conteúdos de três áreas arquetípicas da aspiração humana: a automação, a ilusão virtual e a visão não-física do eu. Essas noções convergem no conceito de telepresença, no sentido de possibilitarem ao usuário a presença em três lugares ao mesmo tempo (GRAU, 2007, p.325).

Os três lugares apontados por Grau são:

Lugar 1. Na locação espaço-temporal determinada pela posição do corpo do usuário;

Lugar 2. No espaço da imagem virtual simulado pela telepercepção;

Lugar 3. Por meio de teleação, no lugar onde, por exemplo, um robô está situado, dirigido pelos próprios movimentos e fornecendo orientações através de sensores.

Estas definições se exemplificam na obra *TeleGarden* (1995), de Ken Goldberg. Este trabalho, apresentado no *Ars Electronica Center* (Linz, Áustria), consistiu em um pequeno jardim real de calêndulas, pimentões e petúnias, no qual qualquer usuário da rede, que participasse do coletivo de tele-horticultores (acessando o endereço na web), poderia plantar e regar o jardim, usando para isso o braço robótico manipulado à distância. Este braço tinha uma *webcam* acoplada, o tele-horticultor via o espaço do jardim a partir desta *webcam*. “(...) manejam o braço de 40 mil dólares por *feedback* visual através da Rede e, com um simples clique no *website*, despejam água sobre as plantas vivas reunidas em uma pequena bacia” (GRAU, 2007, p.309).



22. Ken Goldberg, *TeleGarden*, 1995.

Em *TeleGarden*, o primeiro lugar de Grau está no ambiente em que cada tele-horticultor encontra-se localizado, seja em casa ou num estúdio. O lugar 2 de Grau é onde está o pequeno jardim, mas este se concretiza na medida em que o lugar 3 sucede com a interação do usuário, que com o toque em seu mouse manipula o braço telerobótico e rega o jardim.

Os três lugares defendidos por Grau estão presentes não somente em Goldberg, mas também em obras de Eduardo Kac, como *Onitorrinco* (1992), *Rara Avis* (1996) e *Uirapuru* (1999). Em *Onitorrinco* (1992), os usuários controlam, por linha telefônica e por botões (por meio da teleação), os movimentos de um robô remoto, localizado no ambiente de trabalho de Kac (*School of the Arte Institute*).



23. Eduardo Kac, *Rara Avis*, 1996.

Em *Rara Avis* (1996), havia um aviário no espaço físico da galeria, composto de pássaros reais e um grande pássaro vermelho imóvel, a Rara Avis, um robô com microcâmeras colocadas no lugar dos olhos. Os usuários da web, por meio da videoconferência (utilizando o CUSeeMe), mandavam dados de áudio que eram reproduzidos como se fosse a “fala” do pássaro. O visitante presencial da galeria colocava um capacete e passava a ver através dos olhos (microcâmeras) do pássaro. Por meio da videoconferência, ou utilizando o capacete, os interatores se transportavam para o interior do aviário e momentaneamente habitavam o pássaro. O lugar 1 é representado pela localização de cada interator (o local de onde ele envia os sons), o lugar 2 sucede no trânsito entre ver a imagem da ave e escutá-la emitir a voz que o próprio interator envia, através da teleação que constitui o lugar 3. No caso do interator presente na galeria, o lugar 3 se dá a partir da teleação, quando o interator enxerga com os olhos do

pássaro ao pôr a microcâmera nos olhos, o que o faz crer no tele-transporte e completa a experiência da telepercepção, constituindo o lugar 2 em simultaneidade com o lugar 3. Embora a telepercepção e a teleação sejam descritas de modo separado, elas se complementam e se realizam de modo simultâneo na telepresença, assim cada lugar se constitui na interação com os outros lugares.

Já em *Uirapuru* (1999), projeto do mesmo autor, peixes voadores telerobóticos habitam uma floresta tropical no espaço da exposição e os visitantes da galeria podiam mover os peixes voadores através de uma interface local. Mas, usuários on-line também interagem com os avatares dos peixes, na medida em que sensores rastreavam o movimento dos peixes e os dados eram transmitidos ao vivo pela rede.

A definição de Grau sobre os três lugares, sobretudo a descrição do lugar 3, é aplicável às obras de telepresença com a utilização de robôs, como nas obras de Kac e Goldberg. Nesse sentido, Grau conceitua a telepresença pelo viés dos usuários remotos (telepresentes) que podem enviar orientações de funcionamento para os sistemas robóticos. São obras telerobóticas, tanto em Kac, quanto em Ken Goldberg, pois baseiam-se em “usuários remotos” que enviam instruções de funcionamento para as estruturas robóticas.

Ao relacionarmos a performance em telepresença aos três lugares defendidos por Grau, constatamos que cada performer (ou interator) encontra-se fisicamente numa locação espaço-tempo determinada pela posição do corpo do usuário (lugar 1). O performer desdobra-se imagneticamente para o ciberespaço, espaço da imagem virtual simulado pela telepercepção (lugar 2), o que confere à teleperformance seu caráter híbrido de materialidade e imaterialidade, o organismo opera por telepercepções que crêem no corpo telepresente. Já o terceiro lugar de Grau, define-se pela teleação, todavia, a teleação na performance é distinta da que sucede nos experimentos que envolvem robôs, como em Kac e Kengoldberg. Pois ainda que tenha teleação, não há robôs que simulam sensações através das coordenadas e orientação dos interatores.

A teleação ocorre na interação entre os corpos telepresentes, a partir das atualizações intersubjetivas e interfaceadas; as imagens dos performers, os sons emitidos e as palavras escritas no *chat* da videoconferência. Na teleperformance, corpos interfaceados

exploram os gestos, que transmitidos imagneticamente os tornam telecorpo, teleação, telepresença. Há um contágio entre os performers remotos, os gestos desencadeiam afecções que precipitam outros gestos. Contudo, se para Grau: “O objetivo das pesquisas sobre telepresença é direcionar-se aos sentidos de forma muito precisa, a fim de conseguir iludir totalmente o usuário” (GRAU, 2007, p.202), preferimos afirmar que performance em telepresença não tem como objetivo direcionar os sentidos de forma precisa. Pelo contrário, queremos deixar livre, dar vazão aos sentidos. Não se almeja iludir o outro, mas afectar. Em trabalhos que envolvem telepresença e robótica, como o braço de Ken Goldberg, o participante (jardineiro virtual) tem possibilidades reduzidas, o sentido de estar ali é regar a plantação, a própria teleação é reduzida ao que o sistema tem capacidade de fazer. Não se pode fazer outra coisa, já que a interação está programada, portanto direcionada e fechada de alguma maneira.

2.3.2 Deriva x transporte

Em ambas telepresenças, robótica e performance, os sujeitos sentem-se imersos em outro ambiente. Mas, a teleação ocorre de modo distinto, assim como a telepercepção (já que ambas são agenciadas em concomitância). Nos sistemas robóticos a teleação sucede por meio do transporte. Já na performance em telepresença, a teleação sucede por meio da deriva. Pois enquanto na telerobótica, o gesto à distância se concretiza na manipulação de um robô em localização específica (em estúdios e laboratórios), na performance o “estar” em outra ambiência se faz a partir da afecção com outros performers. Ainda que, estes performers estejam localizados em geografia específica, o espaço de encontro, o espaço do acontecimento, se dá no encontro dos espaços performáticos. Espaços gerados a partir da deriva de cada um, que passam a ser deriva coletiva. A performance em telepresença liga-se mais à intensidade e ao desejo gerado, do que à automação e a execução de tarefas (pré-estabelecidas) por sistemas robóticos. Os gestos à distância não se restringem ao estímulo e resposta. O que está em jogo são as subjetividades, não há robôs manipuláveis, há corpos à deriva e à espreita de afectos.

Portanto, a distinção entre as duas telepresenças operam-se quanto aos modos de ocupar o espaço, podendo ser por transporte ou por deriva. Na telepresença, que se utiliza de

sistemas robóticos, há transporte. Na teleperformance não há transporte, há deriva das subjetividades, nomadismo subjetivo. Na primeira, a partir da teleação, o sujeito pode mover o robô, ou enviar sua voz para lugares remotos. Em *Telegarden*, a interação entre o fruidor e a obra se dá no movimento do braço robótico que decorre de cada nova atualização de dados pelo interator. Neste contexto, a manipulação deste braço pelo interator pressupõe uma coordenação espaço temporal que se redefine a cada movimento do robô, o gesto do interator se transporta para ser ação no robô. De outro modo, em *Rara Avis* o que define a interação, dentre outras coisas, é a visão do pássaro que se atualiza como visão do interator. Há deslocamento da unidade de tempo e de lugar, pois o olhar, assim como o gesto, se desloca ao se espacializar na perspectiva do pássaro ou no movimento do braço robótico. Na teleperformance, há unidade de tempo sem unidade de lugar. Preferimos definir uma multiplicidade de lugar, que não se encerra como fixa, em localizações espaciais que se dão pelo encontro, pela duração do ato-ação compartilhado. Assim, o espaço fundado é o do encontro, o espaço em corpo. O encontro que joga com a deriva e não com o transporte para determinado lugar.

Para os Situacionistas a deriva é definida como “técnica de passagem rápida por ambiências variadas” (Internacional Situacionista, nº1, 1958). Liga-se à apropriação do espaço urbano em ações que envolvem o andar sem rumo, mas de modo psicogeográfico. O conceito de psicogeográfico é definido como “O que manifesta a ação direta do meio geográfico sobre a afetividade” (in JACQUES, 2003, p.22). Assim, numa apropriação da deriva situacionista podemos afirmar que na telepresença o estar sem rumo, liga-se ao flunar (para compactuar com Baudelaire) sem perder de vista o que o espaço de encontro (espaço da deriva) oferece enquanto afetividade. Todavia, para compreender porque o performer ao invés de transportar-se, encontra-se em derivas e delinqüências, é preciso distinguir o tópico do topológico. Segundo Certeau (1994) o topológico é o espaço dos movimentos, é relativo a deformações de figura. Já o tópico é definidor de lugares, liga-se ao transporte determinado para um lugar, afasta-se da deriva em direção ao já definido.

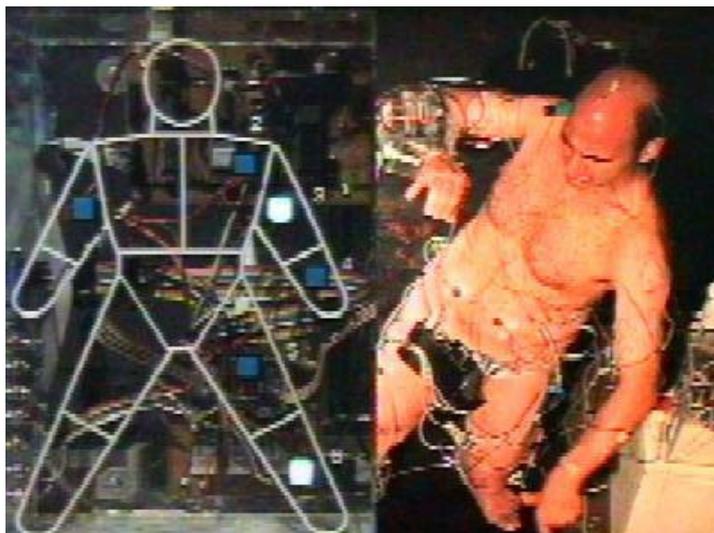
A deriva desloca-se sem transportar-se para lugares definidos, tópicos, o que há é flutuação. Ao invés de pensar em transporte e movimento, preferimos pensar em deriva e espasmos. Deleuze define o espasmo como esforço do organismo em constituir um

corpo-devir em fluxo, em movimento no próprio lugar. O movimento para Deleuze liga-se menos ao deslocamento e mais ao espasmo, a intensidade de um corpo que contrai e distende. Qual o corpo da performance em telepresença se não o coletivo? Assim a deriva define-se pelos espasmos que ora se contraem, quando há menos corpos, e ora se distendem, quando há mais corpos que compartilham a duração do ato-ação.

Se o espasmo em Deleuze liga-se ao movimento no próprio lugar, e, portanto, aos devires de um mesmo corpo que é múltiplo, o espasmo na telepresença liga-se à deriva intensiva, ao devir corpo que ao invés de habitar em si mesmo habita em outros corpos. Interessa-nos o movimento efetuando-se a partir dos espasmos em deriva. De outro modo, não levamos em conta o transporte por que ele é um movimento percorrido, só sabe-se que a voz do interator tomou a *Rara Avis* por que esta voz percorreu (o espaço telemático) até chegar ao ambiente remoto. Após percorrer, o ato torna-se passado.

Interessamo-nos pelo ato-ação, o presente, o discurso do acontecimento e não do acontecido. Assim, enfatizamos a deriva como movimento-devir, onde não há ponto de chegada, há somente ponto de partida. O movimento efetuando-se como espasmos em telepresença. Para Deleuze o movimento não se define pelo deslocamento de espaço, mas pela intensidade. Assim, o autor diferencia o “movimento” do “espaço percorrido” ou o “movimento efetuando-se” e do “movimento efetuado”. O espaço percorrido liga-se à trajetória que o móvel seguiu, portanto é passado. Já o movimento, relaciona-se ao presente e à intensidade. A deriva como acontecimento efetuando-se liga-se à cartografia itinerante; oras em contração, oras em potente extensão quando outros performers se conectam ao coletivo performático.

Todavia, deve-se ter cautela para utilizar esta classificação, pois nem toda performance em telepresença se dará deste modo. Por exemplo, em *Ping Body* (1997), de Stelarc, as pessoas ativam remotamente os grupos musculares do performer através de sensores. Os interatores atuam sobre o corpo do artista, fazem mover determinadas partes através dos comandos enviados por computador. Mas, esta é uma performance que utiliza-se de sistemas robóticos interativos, assim como em Kac e Goldberg. Assim, a deriva não sucede em toda a performance, mas prioritariamente naquela que prioriza o encontro a partir do uso da videoconferência.



24. Stelarc, *Ping Body*, 1997.

Se o espaço fundado na teleperformance é o espaço de encontro constituído no espasmo das derivas, qual a fronteira entre os corpos telepresentes? Há fronteiras? Queremos o encontro, devemos falar de fronteira, de limites? O que é uma fronteira?

Ao telefone ouve-se a palavra interface.

“Em seu sentido mais simples, a palavra (interface) se refere a softwares que dão forma à interação entre usuário e computador. A interface atua como uma espécie de tradutor, mediando entre as duas partes, tornando sensível uma outra” (JOHNSON, 1997, p.17).

Certeau fala do paradoxo da fronteira, onde os pontos de diferenciações entre dois corpos são também pontos comuns; a junção e a disjunção como indissociáveis. “Dois corpos em contato, qual deles possui a fronteira que os distingue? Nem um nem outro. Então, ninguém?” (CERTEAU, 1994, p.213). A fronteira tem papel mediador que funciona como um terceiro: “Ela é um espaço entre dois (...) a fronteira é como um vácuo, símbolo narrativo de intercâmbios e encontros” (CERTEAU, 1994, p.214). A fronteira que distingue os corpos é também o que os aproxima – interface, espaço telemático.

A ponte e a porta como símbolos de uma fronteira: o dentro e o fora, o outro lado da ponte e o lado de cá. A terceira margem do rio, a fronteira como terceiro.

O terceiro incluído.

Ambigüidade da fronteira.

Fronteira vazada, permeável, fronteira sem fronteira.

Portas quebradas, janela sem vidro, roupa rasgada...

*O performer transpassa a fronteira? Transporta-se para o
outro lado de lá (de qual lá?)?*

*Não há transporte. Permanece no meio sendo a extremidade
e a ponta. Transgride por derivas... O único transporte
possível é a metáfora.*

“O contorno do meu corpo é uma fronteira que as relações de espaço ordinárias não transpõem” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.143). Estamos em deriva, não nos interessa o transporte, o outro lado de lá é aqui, o meio, a zona de mistura. Vontade de estar entre. Entre os turvos contornos dos corpos que se encontram.

2.4 Telemática e realidades do virtual

Neste trabalho, quando nos referimos à performance em telepresença colocamo-nos no campo do ciberespaço. Ainda que o conceito de telepresença seja amplo quanto a sua aplicação, distinto nas definições de Kac, Santaella, Grau e na nossa definição sobre circuito fechado e circuito aberto. Referimo-nos à telepresença que se realiza no espaço criado pela rede mundial de computadores.

Na performance mediada pela tecnologia, o corpo interfaceado expande-se para a rede mundial de computadores; em tempo real pelas são vistas e “sentidas” na Internet. Habitamos o ciberespaço. Realidade física e realidade virtual se sobrepõem; o performer está num espaço real, as imagens são geradas no ambiente físico e enviadas para o ciberespaço; o corpo se virtualiza. Mas, o corpo se virtualiza como um todo, ou é virtual a imagem do corpo? O que há no ciberespaço não é o corpo propriamente dito, mas a imagem de um corpo visto pela *webcam*. Assim, a imagem do corpo (projetadas e/ou visualizadas na tela) não é puramente virtual, já que sua matriz não é numérica; parte-se

de um corpo em espaço físico. Trata-se do corpo-matriz que gera uma imagem virtual, porém não há uma imagem de síntese gerada por algoritmo. A imagem da teleperformance só é possível pela fisicalidade do corpo capturado pela *webcam* e projetado na tela do computador. Há imagem por que há corpo.

“A palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *vitrus*, força, potencia. [...] Na filosofia escolástica é virtual o que existe em potência, e não em ato [...] A árvore está virtualmente presente na semente” (LÉVY, 1995, p.15). Segundo Lévy, na filosofia escolástica o virtual não se opõe ao real, mas ao atual. A atualização está relacionada à resolução de um complexo problemático, já o virtual está relacionado à problematização. Na virtualização, ao passar do atual para o virtual, há uma elevação de potência. O autor ressalta que a virtualização não é uma desrealização, mas é colocar-se num campo problemático, é ir da solução ao problema (do atual ao virtual). Para Weissberg, “O virtual e o real são duas faces da mesma questão. O virtual não substitui o real, ele ajuda a lhe dar sentido” (WEISSBERG, 1999 p.121).

A velocidade dos meios de transporte rápido (como o trem) encurtaram as distâncias, possibilitaram cortar os intervalos entre lugares, antes mesmo da internet. A mobilidade física, por meio dos transportes, dá lugar à mobilidade virtual da rede de computadores. O nomadismo das viagens é substituído pelo telenomadismo. Assim, a performance desdobrada para o ciberespaço poderá estar em qualquer casa, qualquer lugar, qualquer país. A noção cartesiana do espaço não se aplica ao ciberespaço, uma vez que o segundo denota uma larga extensão que se expande a cada nova atualização da rede por um corpo plugado. Ubiquidade, simultaneidade e distribuição horizontal caracterizam o corpo virtualizado.

Mas, há corpo que se virtualiza mesmo sem desmaterializar-se nas bidimensionais imagens transmitidas na tela. Pois sobre o virtual, nem sempre é preciso um dispositivo de captura para virtualizar a imagem do corpo. Comumente o corpo, mesmo em lugares físicos (na rua, no trabalho, nas cidades), se desmaterializa enquanto imagem. Os corpos que circulam pela metrópole fabricam cotidianamente a mesma imagem do transeunte ao lado, que por sua vez é a mesma do *outdoor* acima. Corpos se alienam e se alinham ao modelo de corpo vigente, onde se vende não apenas a força de trabalho, mas,

sobretudo, a imagem de seu corpo. Nas imagens padronizadas e nos corpos condicionados por este padrão, testemunhamos uma “Descaptação do real através do próprio excesso das aparências do real.” (BAUDRILLARD, 1997, p.18). Excessivamente corpos se maquiam, se olham, competem, virtualizam. Em distintos campos de abordagem, o virtual encontra-se na imagem-padrão, em oposição ao atual, na escrita.

Na carne das letras, teu cheiro no eco da voz escrita.

Todavia, o virtual ao qual nos referimos perpassa por essas virtualidades, mas, encontra-se espelhado na virtualidade do corpo em espaço telemático, quando o real se transporta para o ciberespaço e nele se “presenta”⁵. As linhas que antes separavam corpo orgânico e corpo inorgânico passa a compor linhas de vazamento que se deixam permear uma na outra.

2.5 Do verbo *performomadizar*

Como vimos, a teleperformance nos “tele-presenta” outro aspecto vivencial, na qual o interator se coloca frente a tela do computador e acompanha um corpo binário capturado por câmeras ou *webcam*. A imagem (corpo sintético) da imagem (corpo orgânico) do corpo passa a ser corpos no encontro entre eu, você, nós que habitamos espaços físicos, subjetivos e virtuais. Mas, o que pode o corpo em telepresença? Em performances que se realizam em interseções de espaços; entre lugares materiais e imateriais. Sobre a performance telemática, podemos afirmar que estas evocam um verbo particular: o “performomadizar”, surgido da composição por aglutinação entre “performar” e “nomadizar”. Na teleperformance a imagem do corpo separa-se do corpo orgânico, torna-se nômade, vagueia. O corpo tangível permanece no ambiente físico, o corpo imagético vagueia, assim como vagueiam os sons... A ubiquidade, possibilidade de estar em todas as partes em qualquer tempo ou simultaneamente, é uma das características que faz nômade o corpo telepresente. Mas, o que temos é um nomadismo subjetivo, já

5. O performer é a presença de si mesmo.

que o corpo permanece em seu lugar; viaja a todos os lugares sem partida nem chegada. Permanece onde sempre esteve; plugado estabelece conexão com outros corpos. Nesse nomadismo subjetivo, os corpos estão no lugar físico e em outros tantos lugares. As andanças são ciberespaciais, onde as fronteiras se fazem rasgadas pela conexão entre sujeitos de distintas localidades. Os encontros se fazem pela poética errante, em distâncias percorridas, ainda que sem sair do lugar. Estamos no nomadismo subjetivo.

Para o conceito de *performomadizar* apontamos três olhares distintos sobre o nomadismo; Gilles Deleuze e Félix Guattari, Michel Maffesoli, Pierry Lévy. Para Lévy, o ciberespaço é enfatizado como “espaço do saber”, onde o conhecimento é compartilhado, difundido e acentral. O autor afirma que esse espaço possibilita retornar às características nômades da “Terra”, onde se constitui um novo nomadismo que não é o território geográfico, nem o das instituições ou dos Estados, mas um espaço invisível de conhecimentos, de saberes e de potências de pensamento.

A multiplicação contemporânea dos espaços faz de nós nômades de um novo estilo: em vez de seguirmos linhas de errância e de migração dentro de uma expansão dada, saltamos de uma rede a outra, de um sistema de proximidade ao seguinte (LÉVY, 1996, p.23).

Deleuze e Guattari afirmam “A vida do nômade é intermezzo” (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p.51). Na teleperformance, entre “eu e você”, além da distância física, há o ciberespaço que nos conecta. O ciberespaço é o intermezzo das relações, literalmente o “meio” do/para o encontro. Tornamo-nos (tele)errantes e seguimos no (ciber)intermezzo. O tele-nomadismo não encerra o pensamento na separação entre os espaços, enfatiza o “entre” lugares. O que faz o encontro é o intermezzo valorizado enquanto espaço potencialmente conectivo.

Já Maffesoli, enfatiza o nômade em seu desejo de encontrar e agenciar coletivos, “O prazer dos encontros efêmeros, o desejo do outro lugar, e em definitivo a busca de um ideal comunitário” (MAFFESOLI, 1997, p.65). Em telemática, notadamente performomadizamos, pois a teleperformance é composta por corpos que nomadizam juntos. Nômades que estão para o prazer dos encontros efêmeros e para o ideal comunitário. A constante “pulsão migratória” (Maffesoli) do performer o incita a mudar

de lugar, de hábito, de parceiros; ambulante nas capacidades de ser, estar, devir. No corpo nômade a valorização do devir devolve ao conceito de “existência” o seu sentido de “sair de”, abrir-se para o mundo e para os outros. O sentido de ex-istir é circular, o devir em si mesmo. Existir, verbo de origem grega vem de *existere* ou *existere*. Composto pelo prefixo *es* (“de”, indica procedência), e o verbo *sistere* (significa seguir, sair, levantar); surgindo essa noção de procedência, o sentido básico do latim *existere*, seu sentido primeiro, foi “sair de”, ou “elevar-se acima de” (ligado a levantar, erguer). Desse “sair de” o sentido se amplia para nascer e, finalmente, “ser” (in MAFFESOLI, 1997, p.31).

No trabalho do espanhol Jaime Del Val, o conceito de performomadismo se faz duplamente. Há nomadismo subjetivo e físico. O performer não se conecta ao espaço telemático, mas há telepresença em circuito fechado e deriva pela cidade. Del Val anda nu pelas ruas com 4 à 8 mini câmeras distribuídas pelo seu corpo, no que ele chama de *Cyborg Pangénero*. As mini câmeras capturam imagens da cidade e imagens de sua própria pele, que são projetadas em anteparos urbanos (paredes, calçadas, prédios). Discute-se o corpo hipervigiado e a homofobia. Uma tecnoguerrilha de rua contra a produção de corpos normativos, diz Del Val.



25 e 26. Jaime Del Val, *Cyborg Pangénero*, 2008

Já Steve Mann, usa computadores vestíveis em suas ações, onde há performomadismo a partir da telepresença em circuito aberto. No projeto intitulado de *Wireless Wearable*

Webcam (www.wearcam.org), iniciado em 1994, Mann percorre as ruas trajado de um *display* em seus óculos, duas micro-câmeras de vídeo, microfone, *joystick*, um teclado em seu bolso e acesso à Internet para enviar e receber dados, imagens e e-mails. Neste experimento os usuários da *web* acompanhavam os movimentos e trajetos de Mann, observando suas ações urbanas ao modo de uma câmera de vigilância. As imagens enviadas eram processadas por um algoritmo que manipulava as mesmas.



27. Steve Mann, *Wireless Wearable Webcam*, 1994.



28. Steve Mann, *Wireless Wearable*, -1996

Em *My Manager*, de Mann, participantes via rádio *teletype* (RTTP) contribuía nas escolhas das imagens para a composição de um vídeo documentário. Estas imagens eram compostas de um ambiente sob vigilância, tal como no trabalho anterior. Mas neste os internautas não eram apenas observadores, interferiam e compunham a obra junto à Mann. O *wearcam* tem sido simplificado, em termos de parafernália agregadas ao corpo, na medida em que há uma crescente a minituarização das novas tecnologias.

Evolution of Steve Mann's "wearable computer" invention



29. Steve Mann, *Wireless Wearable Webcam*, 1980- 1990.

O corpo telepresente pertence a cada um e a todos, uma vez que se compõe em coletivo; o corpo está para o gosto e prazer estético (estético entendido como prazer compartilhado); os afectos se estabelecem no “entre”. “Entre” constituído pelos deslocamentos que levam e trazem meus dados e dados de outros (imagem, gestos, palavras), fluxos que são também subjetivos. O *environment* da teleperformance está no trânsito dos acontecimentos, no *intermezzo* que une as ações de cada performance; espaço físico e espaço virtual. Juntos, em corpo físico e virtual, gritamos “desideramus”, ao invés de sussurrar individualmente *desidero ergo sum* (desejo logo sou). Seguimos (tele)errantes à espreita (e não à espera) de outros corpos a encontrar. A razão de “ser” do performer é “estar” nômade. No *intermezzo* das relações (ciberespaço) performomadizamos e constituímos coletivos performáticos desterritorializados.

2.6 Olhar incorporado

Se as pupilas dos olhos pudessem tatear e as plantas dos pés fossem capazes de ver” (SERRES, 2005, p.29).

Desconfiados da presença espectral, muitos questionarão; como acreditar na totalidade dos corpos telepresentes se não os toco, mas, os vejo? Como estar dentro de um espaço que é penetrável, já que vejo o outro em seu interior, mas também impenetrável por que não o toco? Participar da ação telemática (como performer ou participante) requer o olhar incorporado. Mas, como incorporar a sensação do corpo que vejo, quando a imagem por vezes fornece sensações quase incorpóreas: sem cheiro, sem sabor, sem toque. A performance é afectação, ela deseja tocar ainda que seja com o tato dos olhos. É preciso o olhar incorporado, olhar o acontecimento de dentro, onde “a visão toca e o tato vê” (SERRES, 2005, p.29). A visão passa a interessar-se pelo corpo inteiro, o corpo do outro e o meu corpo se interessam através do olhar, mas a percepção não se encerra

na retina. O que antes era privilégio do olhar perspectivado, torna-se olhar com o corpo inteiro. Voltamo-nos para o corpo.

O olhar incorporado coloca o participante dentro do acontecimento; dá mobilidade ao gesto do performer a partir do deslocamento do olhar-corpo, tanto de outros performers quanto do participante. Assim, a mobilidade dos gestos do performer desloca o olhar incorporado do participante, o coloca dentro do ato-ação. O prazer de ver (sentir) o corpo (projetado na imagem) e deslocar a pupila a cada gesto corporal. O ato-ação de quem vê e se desloca para acompanhar o corpo; mudanças de direção, de sentido, de ângulo. O que está em jogo é a singularidade do deslocamento dos olhares que se tocam, e, logo, dos corpos que se encontram. “O corpo dançante me faz dançar mesmo que eu permaneça imóvel (...) E sua expressão, mesmo que pareça individualizada, fica de imediato coletiva” (JEUDY, 2001 p.69).

2.6.1 Fático x Háptico

O conceito de olhar incorporado não trata de um privilégio do olhar, volta-se mais para a negação do automatismo do olhar, e, logo, nega o automatismo sensorial. Evocamos o olhar incorporado a fim de ser corpo e sensação daquilo que se vê. Afastamo-nos da disciplina técnica “visiônica” (VIRILIO, 1994, p.46), que obtém a visão sem o olhar, onde a câmera de vídeo está submetida a um computador que gerencia automaticamente a visão dos gestos vasculhados, onde não há o olhar do espectador em sua produção de imagens, como nas câmeras de vigilância.

A visão artificial da técnica visiônica trabalha para a automação da percepção, assim como as “imagens fáticas” (VIRILIO, 1994, p. 32.), que são imagem-alvo que forçam o olhar e prendem a atenção, sobretudo em propagandas e anúncios que compõem as indústrias da visão. Na teleperformance, o olhar incorporado enfatiza a totalidade do corpo que não se deixa automatizar pelo fato de estar projetado em imagens. Ademais, a imagem está sendo criada, produzida, construída, postada e projetada no momento da ação. Imagem-metáfora de um corpo que está presente (ao seu modo telepresente),

sendo passível de interação, seja pelo olhar (incorporado), pelo gesto do outro, as palavras no *chat*, ou o ato-ação de outros performers e participantes.

Afastamo-nos da imagem fática, experimentamos incorporar o olhar para ser háptico. Tomamos a definição de háptico a partir da abordagem de Deleuze e Guattari, que por sua vez inspiram-se no par “visão aproximada-espaco háptico” de Alois Riegl. Os autores afirmam a função de um olho que já não é óptico, mas háptico, onde o olho tem “uma função digital” (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p.205). Neste espaço o que conta é a visão próxima, enquanto que o espaço óptico trabalha com a visão longínqua. Estas duas funções podem ser explicitadas pelo olhar incorporado, que deseja tocar com os olhos (e todo o corpo), tornando próximo o que está distante. Desejo de proximidade e coletividade.

“Háptico é um termo melhor do que tátil, pois não opõe dois órgãos dos sentidos, porém deixa supor que o próprio olho pode ter essa função que não é óptica. (...) Pode ser visual, auditivo, tanto quanto tátil” (DELEUZE e GUATTARI, p.203, 2007).

Os autores relatam a sensação de Cézanne sobre a paisagem: “falava da necessidade de já não ver o campo do trigo, de ficar próximo demais dele, perder-se sem referência, em espaço liso. (...) nunca se está diante dele, e tampouco se está dentro dele, está-se nele...” (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p.204). Podemos relacionar o olhar incorporado à descrição da sensação háptica de Cézanne. De outro modo, ao conectar-se com o outro em telepresença incorporo a sensação do que toco com os olhos, onde também não se está apenas diante da tela de um computador, ou dentro da tela do computador, está-se nele, no espaço da deriva, que é também espaço liso, agenciado pela sensação nomádica subjetiva (perforomadismo) do que vem a ser háptico. Assim, o espaço háptico relaciona-se ao espaço liso, heterogêneo, de ocupação nômade e o próprio termo háptico é utilizado pelos autores para definir o modelo estético de uma arte nômade. A performance em telepresença, arte nômade por excelência, não apenas pela deriva que se realiza, ou o próprio nomadismo subjetivo que desterritorializa o coletivo, mas também por ser uma arte-máquina de guerra, por operar por vias de um modelo estético investido de política. Assim, há o encontro na medida em que se toca o outro, e o que seria isso se não um afecto?

PARTE 3
AMC: COLETIVIDADE E AFECÇÃO

3.1 Dimensão coletiva da performance: espaço em corpo

Independente do uso de tecnologias que garantam uma comunicação a distância, e constituam os agrupamentos desterritorializados, a performance reclama pela colaboração, pela multidão e troca intersubjetiva. Enfatizamos o caráter coletivo das performances a partir da análise do espaço performático constituído no encontro entre performers e participantes.

O espaço na performance é corpo. E não somente o corpo “no” espaço, mas também o corpo “como” espaço. O conceito de “espaço em corpo”, desenvolvido nesta pesquisa, agrega a polidimensionalidade do espaço performático, constituído entre o performer e o participante. O espaço em corpo refere-se ao espaço entre o(s) performer(s) e o(s) participante(es), um espaço em fluxo, entorno e em torno do acontecimento. O corpo (performer) que relaciona-se com o entorno, e o corpo que é entorno de outros corpos que o fruem. O entorno mistura-se, compõe na promiscuidade e troca entre espaços que eram (antes de serem habitados pelo ato-ação), espaços que estão (quando habitados pelo ato-ação).

Ao mesmo tempo que esses artistas trabalhavam seus corpos como objetos, manipulando-os como o fariam com uma escultura ou um poema, outros vinham desenvolvendo performances mais estruturadas, que exploravam o corpo como elemento do espaço (GOLDBERG, 2006. P.149).

Sobre o corpo que se coloca no espaço, não o reivindicamos enquanto “elemento do espaço”, tal como cita Roselee Goldberg, a partir de análises sobre determinadas performances. Reclamamos pelo “espaço em corpo”; corpo que modifica o espaço, e que, portanto, não se coloca como elemento do espaço, mas enquanto instaurador de espaços performáticos.

O espaço performático é espaço em corpo que se constitui por afectos; corpos coletivos e experiência compartilhada. O encontro é entre espaços performáticos; o corpo (em ato-ação), outros corpos (participadores), o espaço co-habitado pelos corpos. O espaço em corpo é coletivo por excelência, é entre espaço e entre corpos; constitui-se pela experiência coletiva, corpos de muitos compõe o espaço performático.

Na performance, a dimensão coletiva e de afecção se faz presente, seja na constituição do espaço coletivo performático (entre performer e participador), seja na constituição de grupos e coletivos, presentes desde o surgimento da arte de ação. No âmbito da performance, os acontecimentos que a preconizam além de questionarem a obra de arte em si, a participação do público, o lugar institucionalizado para a arte, a colaboração artística, denotam também uma necessidade de compartilhar, em estar juntos. Como vimos, a performance se constitui como linguagem a partir de movimentos vanguardistas e eventos coletivos que a antecedem; as *Seratas Futuristas*, as manifestações Dadaístas no *Cabaret Voltaire*, o *Untitled Event*, o *16 Happenings in 6 Parts*.

O *Evento Sem título* foi entendido como “colagem de mídias” (poesia, pintura, dança música e teatro), por alguns críticos. Além de Cage, participaram o coreógrafo Cunningham, o pintor Robert Rauschenberg, o pianista David Tudor e os poetas Mary Richards e Charles Olsen. O mérito de Cage está em ter sido “o primeiro artista a ‘concertar’ um evento baseado na intermídia entre as diversas artes (GLUSBERG, 2005, p.26).

Allan Kaprow, após cunhar o termo *environment* (ambiente, envoltório), definido pelo mesmo como “representações espaciais de uma atitude plástica multiforme” (in GLUSBERG, 1997, p.31), desenvolve outro conceito-acontecimento, o *happening* (acontecimento, ocorrência, evento). Instaure-se a colagem de acontecimentos, a exemplo da ação proposta pelo artista: *18 Happenings em 6 Parts* na Reuben Gallery (1959, Nova York). Em três “salas” distintas, três *happenings* desenvolveram-se simultaneamente, em seis partes que totalizaram em 18 *happenings*. A duração foi de 1 hora e 30 minutos, aproximadamente. As ações foram cotidianas: espremer laranjas, ler textos e cartazes, pinturas em telas não impressas. Em 1965 uma declaração assinada por cinquenta autores de happening da América, Europa e Japão trazia as

definições sobre o termo happening. Trecho da declaração: “Articula sonhos e atitudes coletivas” (in GLUSBERG, 2005, p. 34).



30 e 31. Kaprow, *18 Happenings em 6 Parts*, 1959.

Predominam as ações colaborativas no campo da performance. Nas décadas de 1950 e 1960 os grupos Fluxus, Gutai, Acionismo Vienense, Judson Dance Group, Zero, Guerilla Art Action Group, Hi Red, Aktual, ZERO (criado em 1958, em Dusseldorf, por Otto Piene e Heinz Mack, a eles se junta Gunther Uecker posteriormente). USCO (*US company*, Nova YORK), criado em 1962, no qual artistas engenheiros, poetas e cineastas investigam a inter relação entre cinema, música, iluminação, audiovisual, artes plásticas. O E.A.T (Experiments in Art Technology) criado em 1966, no MIT Center for Advanced Visual Studies, por Robert Rauschenberg e o engenheiro Billy Kluver, com a colaboração de Fred Waldhauer e Robert Whitman. Entre as décadas de 1960 e 1970, vários artistas se mudaram para o *Greenwich Village*, residência de Duchamp, em Manhattan, New York.

Entre as décadas de 1970 e 1980 surgem os grupos Ant Farm, General Idea, Kitchen, Ping Shong, Marina Abramovic e Ulay, Grupo 13 (com participação ativa de Jorge Glusberg), grupo Archigram, Metaboslistas Japoneses, entre outros. No Brasil, os primeiros happenings reúnem inúmeros artistas, tal como no *happening Mito Vadio* (1978), proposto por Ivald Granato. Esse foi realizado no estacionamento Unipark, em São Paulo. Participaram da ação os artistas Julio Plaza, Hélio Oiticica, Regina Valter, Claudio Tozzi, Aguillar, Antônio Manuel, Ana Maria Maiolino, Portilho, Ubirajara Ribeiro.

Os grupos/coletivos brasileiros surgidos entre as décadas de 1970 e 1980; Ornitórrinco (São Paulo), Manhas e Manias (Rio de Janeiro), Aguilar e Banda Performática (São Paulo), Grupo Nervo Óptico (Porto Alegre), grupo 3NÓS3 (São Paulo), Grupo 8 Pés (Rio de Janeiro), Etsedron (Salvador), Manga Rosa (São Paulo), Viajou sem Passaporte (São Paulo), Seis Mãos (São Paulo), Corpo Piloto (Brasília), grupo A Moreninha (Rio de Janeiro), Tupi Não Dá (São Paulo). Posteriormente (década de 90), Corpos Informáticos (Brasília), Bijari, (São Paulo), Grupo KA (São Paulo), NeoTao (São Paulo), Xabore (Salvador), A-Feto (Salvador), Cia Cachorra (São Paulo), dentre outros. A partir do ano 2000, inúmeros coletivos voltados para a performance eclodem no Brasil: os grupos, Grupo Empreza (Goiânia), Grupo UM (Rio de Janeiro), NAP-Núcleo Aberto de *Performance* (São Paulo), Performático Subterrâneo (São Paulo), Grupo HÁ (São Paulo), Zaratruta (São Paulo), Bijari (SP), Rés do Chão (Rio de Janeiro), Coletivo OSSO (Salvador), Mergulho (Porto Alegre).

A mobilidade dos coletivos segue a partir dos grupos que permanecem ou se renovam ao longo dos anos. Se a partir da década de 90 uma série de coletivos emergem no Brasil (devemos citar o Imaginário Periférico que surgiu em 1992, no Rio de Janeiro, e atualmente conta com mais de 300 artistas associados). Os agrupamentos não param de ser “engrossados” por outros tantos que surgem a partir de 2000. Os coletivos do século XXI realizam notadamente ações urbanas, dando outros ares para a prática intervencionista, já realizada por grupos da década de 70, como o Manga Rosa, Viajou sem Passaporte e o grupo 3Nós3. Os intervencionistas (urbanos ou não, mas também sonoros e/ou performáticos) do século XXI são constituídos pelos grupos: Atrocidades Maravilhosas (Rio de Janeiro), Poro, Única Cena, Res-to, Latuff, A Revolução Não Será Televisada (São Paulo), Açúcar Invertido (Rio de Janeiro), GIA- Grupo de Interferência Ambiental (Salvador), Coro, Poro (Belo Horizonte), Batukação, Rejeitados e Bicicletadas, Entre, GRUPO (Belo Horizonte), Laranjas (Porto Alegre), Entorno (Brasília), Urucum (Macapá), Telephone Colorido (Recife), Transição Listrada, Rradial (Rio de Janeiro), Kasa Vazia (Belo Horizonte), Catadores de História (São Paulo), C.O.B.A.I.A (São Paulo), Elefante (São Paulo), Entorno (Brasília), EPA! –Expansão Pública do Artista (Curitiba), BRAÇO (São Paulo), dentre muitos outros que não se encerram nesta listagem. Produções de imagens e arte sonora: Os coletivos Mídia Tática Brasil, Media Sana (Recife), Feito à Mão

(Minas Gerais, década de 90), Formigueiro (SP/RJ), Recombros (Recife), Hapax (Rio de Janeiro), O inusitado-Caixa 2 (Rio de Janeiro), EPPA (Salvador), grupo Hóspede (SP), Urucum (Macapá), dentre outros.

Renato Cohen, ao propor um quadro comparativo entre o happening e a performance (2004, p.136), enfatiza o primeiro em seu aspecto social integrativo e aponta a *performance art* como individual e utópica pessoal. Ao analisar o modo estrutural, enfatiza o happening como estrutura grupal e a performance como estrutura individual, porém passível de colaborações. Não concordamos com o quadro comparativo, pois o levantamento de coletivos performáticos hoje supera qualquer afirmação deste tipo. O estado da performance é coletiva.

3.2 Coletivo Desterritorializado

Remar juntos é partilhar, partilhar alguma coisa, fora de qualquer lei, de qualquer contrato, de qualquer instituição. Uma deriva, um movimento de deriva ou de desterritorialização (DELEUZE, 1985, p.60).

Permanecemos à luz de Deleuze e Guattari e aproximamo-nos de Pierre Lévy, Rogério Haesbaert e Diana Domingues, para compreendermos as distintas visões do conceito de “desterritorializado”.

Lévy em “A Inteligência Coletiva” usa o conceito desterritorializado. O autor faz uma adequação do conceito de desterritorializado em Deleuze e o aplica-o em sua teoria. Para o autor, o desterritorializado está relacionado aos novos agenciamentos coletivos que se formam na cibercultura. O autor ressalta a expansão da inteligência coletiva, definida pela desterritorialização do conhecimento no âmbito da cibercultura, contribuindo para uma maior distribuição da informação, tanto em sua veiculação, quanto na recepção e na emissão. Assim, a inteligência coletiva prioriza o saber distribuído. Esta distribuição possibilita o retorno à característica nômade que remonta ao princípio das civilizações nômades. Todavia, se considerarmos os espaços de dominação operados no ciberespaço (lembramos que o servidor do Centro de Mídia Independente já foi bloqueado diversas vezes), veremos que o saber distribuído ainda é

uma utopia, ou pelo menos não se faz de forma tão visível como aponta o autor em sua teoria da inteligência coletiva. Assim, devemos ter cuidado ao usar ingenuamente o conceito de desterritorializado pelo viés de Lévy. Preferimos então, afirmar que o desterritorializado agencia espaços de potência que deflagram os espaços de dominação do ciberespaço, o que gera certo confronto com a definição de desterritorializado de Lévy.

A fim de complementar o conceito de coletivo desterritorializado para usá-lo de acordo com as convicções desta pesquisa, encontramos com Deleuze e Guattari. “As territorialidades são, pois, atravessadas, de um lado a outro, por linhas de fuga que dão prova da presença, nelas, de movimentos de desterritorialização e reterritorialização” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.71). Os autores nomeiam a desterritorialização negativa (ou relativa) e a desterritorialização absoluta. A negativa sucede quando há desterritorialização e bloqueio da linha de fuga, ou seja, reterritorialização. Como exemplo da negativa, os grandes organismos econômicos que cooptam “atitudes” desterritorializadas para uma reterritorialização no campo econômico (ex: imagem de Che Guevara estampada em blusas de grife). “A absoluta liga-se a linha de fuga absoluta e à deriva absoluta” (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p.82). Para os autores, a desterritorialização liga-se ao nomadismo.

Rogério Haesbaert crítica o discurso da desterritorialização ao propor a noção de multiterritorialidade. Para o autor a desterritorialização seria um mito, uma vez que “Mais do que a desterritorialização desenraizadora, manifesta-se um processo de reterritorialização espacialmente descontínuo e extremamente complexo” (HAESBAERT, 2004, p.214). Haesbaert enumera dois grandes “paradigmas” territoriais, os territórios-zona, mais tradicionais, e territórios-rede, mais envolvidos pela fluidez e a mobilidade, estes seriam duas lógicas não-excludentes.

Multiterritorialidade, pelo menos no sentido de experimentar vários territórios ao mesmo tempo e de, a partir daí, formular uma territorialização efetivamente múltipla (...) toda relação social implica uma interação territorial, um entrecruzamento de diferentes territórios. Em certo sentido, teríamos vivido sempre uma multiterritorialidade (HAESBAERT, 2004, p. 344).

Assim, o autor enfatiza a multiterritorialidade também a partir do social e para esta pesquisa poderíamos pensar na multiterritorialidade a partir da constituição do coletivo. Todavia, o termo desterritorializado pode se reterritorializar em outro, e quiçá poderá constituir-se como multiterritório. Mas, se formos analisar o conceito de desterritorialização a partir da proximidade, veremos que este será o conceito mais apropriado. Embora Haesbart afirme a multiterritorialidade em experiências de conectividade por meio dos sistemas telemáticos que fazem multiplicar ainda mais estes territórios. Para defender o uso do “desterritorializado”, seguimos com o pensamento de Domingues sobre o co-locado. Seu conceito de “co-locado” sucede quando o sujeito age em espaço físico e espaço digital, e, portanto, encontra-se em co-espacialidade, em múltiplos ambientes. De outro modo, o desterritorializado também é enfatizado aqui quanto ao seu caráter de efemeridade e fluxo, já que os coletivos teleperformáticos possuem esta característica quanto a sua constituição que varia em relação à duração da performance, à composição dos seus membros e o próprio caráter de impermanência de seus atos performáticos que podem suceder em inúmeros encontros ou em apenas uma única experiência.

De acordo com as considerações levantadas sobre o conceito de “desterritorializado”, resumidamente definiremos os coletivos desterritorializados como agrupamentos que se organizam de modo transnacional, integram artistas em distintas localidades do globo, subvertem os usos comuns das telecomunicações e tem um caráter de efemeridade quanto a sua constituição. Realizam-se como intervenção política que despotencializa os espaços de poder do ciberespaço.

3.2.1 Anacronia dos coletivos desterritorializados

Antes mesmo da explosão da comunicação mediada por computador já havia artistas interessados em modo de cooperação à distância, como na arte postal. Traçaremos um pequeno panorama acerca dos coletivos desterritorializados, mas interessamo-nos por aqueles que não se desterritorializam via tecnologia telemática. Daremos uma maior atenção aos eventos que envolveram artistas brasileiros. Todavia, não priorizaremos

iniciativas no campo da performance, como fizemos na conceituação de telepresença em circuito fechado e circuito aberto.

Na década de 1960, quando Ray Johnson funda a *New York Correspondence School of Art* e passa a utilizar os correios com propósitos de fazer arte, instaura-se a *mail art*, ou arte postal. Essa se expandiu nos fluxos das obras-postais que tinha adeptos em diversos países, no Brasil destaca-se a participação de Paulo Bruscky. A maioria dos trabalhos que compunham tal vertente estava relacionada à arte conceitual e à performance. Artistas do grupo Fluxus tiveram bastante importância na mobilidade da arte-postal, contribuíram através da circulação de imagens das performances. A maioria dos trabalhos que circulavam tinha íntima relação com a performance, sendo em muitas vezes o registro fotográfico das mesmas.

Com o uso do fax, videotexto e *slowcam* TV foi possível trabalhar com maior velocidade na comunicação e simultaneidade. Historicamente o primeiro trabalho realizado com fax foi o *N.E Thing Co, Trans Usi Connection Nscad Netco*, em 1969 (in PRADO, 2005). Houve troca de informação via telex, telefone e fax entre Nova Scotia College of Art and Design e Iain Baxter, do N.E. Thing Co. No Brasil, as manifestações artísticas envolvendo o fax, o *fax-arte*, iniciaram-se em 31 de Outubro de 1980, data na qual aconteceu o primeiro contato via fax entre artistas no Brasil (in PRADO, 2003). Os protagonistas foram Paulo Bruscky em Recife e Roberto Sandoval em São Paulo. Na década de 80 Gilberto Prado agencia diversos projetos de *fax- art*. Em *Connect*, concebido por Prado, pessoas em diferentes localidades colaboram para a composição de um mesmo trabalho. Sobre *Connect*:

Em cada local os participantes deveriam estar equipados com dois fax: um para emissão (E) e outro para recepção (R), de forma que assim que o papel saía de (R) era encaixado diretamente em (E), sem ser cortado da bobina. Dessa maneira toda recepção se tornava imediatamente emissão e as imagens se sobrepunham e se sucediam numa única e longa página encadeada (PRADO, 2003, p.27).

Não houve corte entre um fax e outro, as experimentações coletivas somaram 70 metros de comprimento e foram expostas em Paris na Galeria Bernanos no ano de 1992.

A potência do fax está no uso comum em tempo real (quase tempo real), mas, nem todos os trabalhos de *fax-art* foram realizados com ênfase na simultaneidade do coletivo. Na década de 80 um número considerável de artistas desenvolveram experimentos de *fax-art*. Todavia, nominar por coletivo os sujeitos que realizam pesquisas no âmbito da mesma linguagem é no mínimo massificá-los como produtores de uma mesma técnica. Os agrupamentos são distintos, há um grande abismo entre os coletivos colaborativos e os sujeitos-artistas que resumem sua relação numa afinidade técnica, de suporte ou de poética. O que faz o coletivo são as conexões que se *traçam* entre si, os modos de trabalho conjunto.

A *slowcamTV*, televisão de varredura lenta, começou a ser usada com sucesso no final dos anos 70. “O Slowcam é um modem eletrônico que transcodifica sinais de luz em ondas acústicas, transforma imagens em som e vice-versa (...). Permite emissões de imagens para qualquer lugar do mundo como se fossem sons” (ARANTES, 2005, p.96). No Brasil, a primeira transmissão *slowcamTV* foi em 1986, no qual ligaram-se o Center for Advanced Visual Studies (MIT), coordenado por Otto Piene, e a ECA/USP, sob coordenação de José Wagner Garcia contando com diversos artistas americanos e brasileiros (in SANTAELLA, 2003, p.169). Ainda no Brasil, Julio Plaza utilizou o videotexto e organizou a exposição *Arte pelo telefone: videotexto* (1982), uma das primeiras experiências de videotexto no Brasil. Participaram Carmela Gross, Lenora de Barros, Leon Ferrari, Mario Ramiro, Omar Khouri, Paulo Lemisky, Régis Bonvicino, Roberto Sandoval, dentre outros. Wagner Garcia e Mario Ramiro convergiram videotexto, rádio e TV, e realizaram *Clones* (1983) no MIS.

O Minitel (principalmente na França) possibilitou o primeiro experimento de escritura colaborativa por computador, em 1985. Esta escrita coletiva ocorreu durante a exposição *Les Immatériaux*, realizada no Centro Georges Pompidou e com a curadoria de Jean François Lyotard. Participaram mais de 20 intelectuais franceses que receberam uma conexão Minitel privada: Daniel Buren, Jacques Derrida, Michel Butor, entre outros. Os mesmos partiam de uma palavra chave e a partir daí desenvolveram uma discussão on-line.

3.2.2 Espaço em corpo telepresente

Se a performance sempre se quis participativa, em telemática esse querer é ampliado pelo desejo em participar à distância. Uma telepresença que não é suposta, mas certificada na imagem de outros corpos telepresentes, a espreita de outros que performam e a espreita de si mesmos. Excita-se a colaboração em rede, onde fruidores são convidados a participar, na medida em que podem se conectar e propor suas próprias ações. Nesse âmbito, as telecomunicações permitiram não apenas a troca de dados e informações entre coletivos, mas atualizações intersubjetivas no encontro entre corpos que performam em telepresença. Assim, a noção de coletivo é redimensionada em ações que se constituem por meio de ligações maquínicas.

Na teleperformance não é totalmente diferente da performance presencial, cujo “espaço em corpo” se constitui no encontro dos espaços performáticos. O espaço não se faz na separação entre o físico e o virtual, mas na sua integração, na união de espaços visíveis e invisíveis. Razão pela qual a dimensão de devir é de fundamental importância nos espaços de teleperformatividade.

Em telepresença o espaço em corpo se constitui no encontro de espaços performáticos; encontro de espaços e espaço de encontro. Entre espaços e encontros: Açúcar Invertido II, Corpos Informáticos, Constelação, Perforum, Performídia, Phila7, Poética Tecnológica na Dança, Quick, dentre outros, são agrupamentos de artistas-pesquisadores que desenvolvem ações em telepresença, com participantes-performers em território transnacional. As experiências dos grupos citados confluem para a constituição dos coletivos desterritorializados, para a performatilha em telepresença.

Na teleperformance emerge um outro modo de relacionar-se e fazer coletivos. Nessa ação-encontro, o ciberespaço possibilita o surgimento de coletivos performáticos desterritorializados.

3.3 Cartografia Itinerante

Durante a pesquisa foram mapeados agrupamentos e coletivos que realizaram performances em telepresença. Nesta cartografia ateremo-nos às performances que se realizaram por redes de colaboração, constituindo-se como coletivos desterritorializados. Desta forma, eventos de performance em telepresença que ocorreram apenas uma vez não foram mapeados, como o Constelação e o Circuito da Terra, ambos agenciados por Renato Cohen em 2002. Mas, destacamos a importância destes dois eventos, sobretudo o Constelação. Este reuniu 35 artistas em quatro cidades; São Paulo (SESC); Columbus, Ohio (Ohio Media Center-Columbus), Plymouth (Caila Center, UK), Brasília (Centro de Mídia-UnB, Brasília), com duração de 12 horas.

Vale ressaltar que o uso da tecnologia telemática, em transmissões de performances para a internet, não é o único fator que define a formação dos coletivos performáticos desterritorializados. *Imanência-Corpo Instalado* (1999) foi uma das primeiras performances brasileiras que utilizaram a internet, na qual oito artistas em São Paulo ficaram durante oito dias isolados em salas na Casa das Rosas (curadoria de José Roberto Aguillar e Renato Cohen). Numa crítica ao individualismo a partir do corpo isolado, os artistas permaneceram “incomunicáveis” e faziam apenas dois passeios diários de apenas 20 minutos. Em cada sala, ocupada por um performer, havia uma câmera de vídeo que registrava as 24 horas diárias de cada um. As imagens eram transmitidas durante todo o tempo em *real time* na internet. Embora *Imanência-Corpo Instalado* tenha sido transmitido em tempo real, esta experiência não realizou-se enquanto constituição de coletivo: os sujeitos isolados não se relacionavam com o outro em telepresença, o acontecimento constituiu-se como circuito fechado.

A cartografia é acerca dos que querem fazer coletivos, potencializar a multidão. Priorizaremos os grupos, coletivos e agregados em âmbito nacional, quando não, integraremos iniciativas internacionais que se relacionem com redes nacionais. Denominamos este mapeamento de “Cartografia Itinerante”.

“Cartografia” e “itinerante” são conceitos abordados por Deleuze e Guattari. A cartografia é um conjunto de mapas que são conectáveis, abertos, reversíveis, desmontáveis, com múltiplas entradas. É um dos princípios do rizoma, opondo-se ao

sistema arborescente, hierárquico e fixo. O princípio da cartografia caracteriza o rizoma como aberto. Os autores destacam a abertura e a reversibilidade do mapa que pode ser conectável em todas as suas dimensões e adaptar-se a montagens de qualquer natureza. O uso do termo “cartografia” também se deve ao desejo: a cartografia reúne corpos desejantes. Já o termo “itinerante”, denota o estado de itinação do performomadismo. Os autores usam o conceito de itinação para caracterizar a ciência nômade ou ambulante, aquela que segue (fluxo) e não reproduz. Seguir, para Deleuze e Guattari, é ser arrastado por um fluxo turbilhonar próprio das ciências ambulantes e itinerantes, que por estarem em busca de singularidades seguem ao invés de reproduzir. O seguir é próprio do espaço liso, já a reprodução é própria do espaço estriado. Os autores definem o espaço estriado (ou sedentário) como homogêneo, fechado, linear, laminar e estratificado: um espaço próprio à ciência régia do Estado. Já o espaço liso ou nômade é um espaço aberto não estratificado e heterogêneo, onde as coisas-fluxos se distribuem num modelo turbilhonar.

A performance em telepresença segue fluxos. Por contágio faz devir na rede e desestratifica os espaços estriados, desterritorializa o território que a rede conecta. Na performance, importam as potencialidades (capacidades de ser) que podem se agenciar em corpos plugados que não são meros receptores de informação, mas também emissores, uma vez que a performance é acentral e reclama para si (e para todos) a interlocução entre corpos (plugados ou não). As hierarquias se dissolvem na conexão entre pontos transversais a-centrais.

“Cartografia” e “itinerante” vêm fortalecer o nomadismo da performance, a mobilidade das relações entre os performers que ocupam o espaço liso da rede, compõe e decompõe a cartografia itinerante, mobilizam e movimentam os coletivos desterritorializados. Estes coletivos traçam rastros que ora se dissolvem, ora servem como bússola para outros corpos telepresentes.

Diversos grupos cartografados já se relacionaram durante as performances em telepresença. O Performum e o Corpos Informáticos performaram juntos. O Açúcar Invertido fez ações telemáticas junto ao Performídia. Sobretudo, o aspecto da Cartografia Itinerante se coloca aí, na troca entre pares telepresentes. Corpos

Informáticos desterritorializado, entre membros do grupo dispersos em locais distantes, mas também entre membros de outros grupos. Dispersos e horizontais, o corpo do Perforum passa a ser um corpo do Corpos. Portanto, há o aspecto da troca horizontal, de ser grupo que se dissolve no outro, que troca com o outro em telepresença. A itinação da troca/relação que traça cartografias que ora fogem, ora se tocam, dissolvem, dispersam, reencontram e desencontram como fluxo que se esvai. Os grupos existem em lugares físicos, há geografia, há mapa. Mas, o ato-ação telepresente sucede em outro espaço, o espaço da subjetividade. O espaço telemático, espaço de subjetividade itinerante (intersubjetividade). Itinerante entre você, outros, eus: As subjetividades vagueiam.

Debruçarei-me de modo mais aprofundado nas iniciativas coletivas de teleperformance que participei. Assim, descreverei com mais minúcia as experimentações dos grupos Corpos Informáticos, Performídia e Poética Tecnologia na Dança. A cartografia em sua totalidade está em anexo, onde há a lista dos trabalhos realizados por todos os grupos cartografados.

3.3.1 Corpos Informáticos

O Corpos Informáticos, grupo criado em 1992 por Maria Beatriz de Medeiros, desenvolve pesquisas diversas: vídeoarte, composição urbana, performance, jogos, web-art. Corpos Informáticos é um grupo de pesquisa constituído por estudantes da Universidade de Brasília (pesquisadores da pós-graduação e da graduação). Sobre o grupo: “Nossa investigação é sobre a possibilidade de um corpo informático, a possibilidade de um corpo-carne numérico, só pode acontecer em grupo, no seio de um grupo que se queira nós, um nós originário onde não há anterioridade do sujeito em relação ao outro” (MEDEIROS, 2007).

No Brasil o grupo é um dos pioneiros da performance em telepresença, cuja pesquisa iniciou-se em 1999 com *Infoporto*. Neste, integrantes do grupo distribuídos em distintas localidades (Brasília, Campinas, Filadélfia e Paris) performaram em telepresença durante 6 horas, utilizando os softwares de videoconferência Net-meeting e o Net Real

Player. Em *Dobras* (1999), membros do grupo performaram por 48 horas entre Filadélfia e Brasil (Porto Alegre), durante a II Bienal do MERCOSUL. Neste utilizaram-se o sistema de videoconferência do CuSeeMe.

Sobre o conceito de telepresença, Medeiros ressalta o aspecto coletivo:

Desde o início, o Corpos Informáticos pensa o conceito de telepresença: o corpo tornado virtual e a possibilidade de contato de fato com outros corpos. (...)Dedicamos a encontrar com o outro, o outro de fato, sua subjetividade (MEDEIROS, 2006, p.55).

Dentre as telepresenças realizadas pelo grupo, citamos *Estar*. A instalação *foi* realizada na 5º Bienal do Mercosul (2005), constituiu-se de uma sala de estar com três computadores disponíveis, que permaneceram *online* das 9h às 21h, durante 63 dias. O programa *Ivisit* foi instalado em todos os computadores, os visitantes da instalação podiam se conectar e participar das performances em telepresença. A instalação reproduziu uma sala de estar, com porta retratos, sofás, vasos de plantas, luminárias, em relação com a sala virtual do *Ivisit*. Cotidianamente, os membros do Corpos Informáticos performavam com os presentes na instalação da Bienal: crianças, monitores da exposição, fruidores. A sala de *Estar* encontrava-se com a sala virtual (telepresença dos perfomers do Corpos), e virtualizava-se com o encontro:

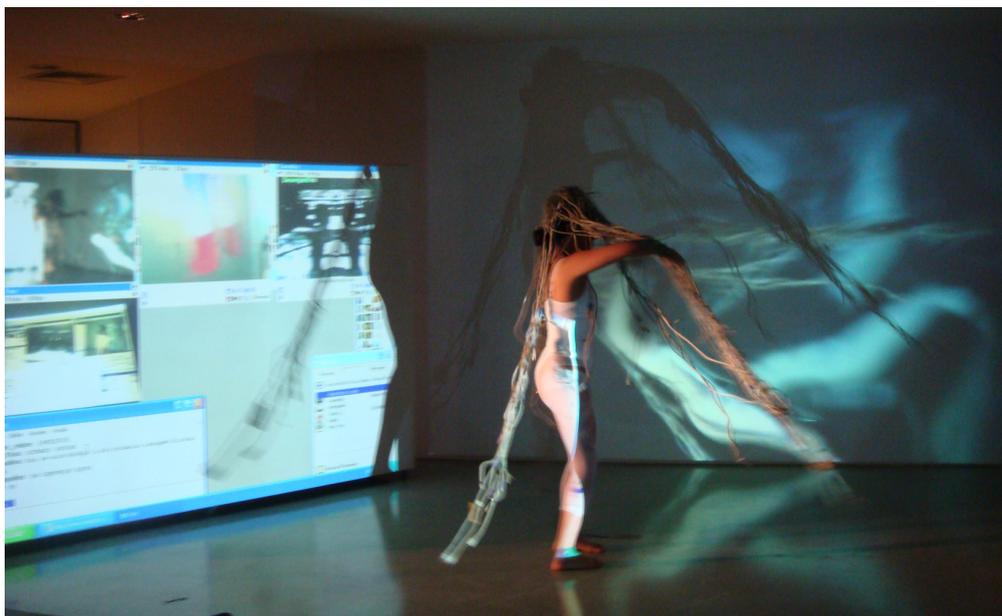
Ver a Bienal em telepresença (...) conversar com os interatores diariamente, ver que alguns internautas em Berlim, ou na Holanda se tornaram *habitués* da sala, conhecer as pessoas que trabalhavam lá como mediadores e que tomaram a instalação para si (...). A proposta da sala real/sala virtual se tornou proposta viva de fato e pudemos estar com os visitantes (online ou na Bienal) por internet, diariamente, ver, participar de todas as interações (SANTOS E MEDEIROS, 2006, p.59).

Para o grupo, a rede mundial de comunicações (a internet) é na verdade rede de informação. Pois a comunicação pressupõe intersubjetividade e troca, fato que não sucede na maioria dos *websites*, que apenas informam e enfatizam uma relação vertical não interativa.

Em 2009 participei de algumas performances telemáticas, como membro do Corpos Informáticos: *Omólú Telepresente e Digital_Urbano*. *Omólú Telepresente*, integrou a

exposição Capital Digital, em João Pessoa. Neste conectaram-se quatro pontos; enquanto eu performava em João Pessoa, Diego Azambuja e Carlos Fino estavam em Brasília, Bia Medeiros e Juliana Cerqueira no Rio de Janeiro, Carla Rocha nos E.U.A. Em Digital_Urbano, no Parque Lage (RJ), os membros do grupo estavam distribuídos entre Rio de Janeiro, Brasília e E.U.A, as imagens de cada ponto eram projetadas nas paredes do Parque Lage, enquanto Bia Medeiros, Cedric Aveline e Juliana Cerqueira performavam jogando na piscina computadores, impressoras, aparelhos de fax, telefones e outros componentes eletrônicos.

O grupo realiza as performances a partir do sistema de videoconferência, principalmente o já citado Ivisit. Nesta plataforma de videoconferência qualquer pessoa pode ter acesso à sala virtual onde realiza-se o encontro, basta ter um *login*, e este pode ser livremente criado por qualquer pessoa. Quando a pessoa se conecta na sala virtual automaticamente irá aparecer a imagem da mesma, assim performers e participantes misturam-se, confundem-se.



32. Larissa Ferreira, *Omólú Telepresente* (ponto em João Pessoa), 2009.

3.3.2 Performidia

O Performidia não é exatamente um grupo, é um evento de performance agenciado por Giuliano Obicci. Todavia, se o que define um evento é a sua efemeridade, a distinção

entre evento e coletivo desterritorializado se faz borrada, já que o último constitui-se também enquanto efêmero. Ademais, o coletivo desterritorializado não se define por sua duração ou pela constância dos membros, mas pela afecção e potência estética política gerado pelo agrupamento telepresente.

O Performidia aconteceu em três edições (até o presente momento). A primeira Performidia, *I Live Quarentena*, ocorreu em 17 de Fevereiro de 2008. As ações foram realizadas simultaneamente em Londres, São Paulo, Colômbia e Paris. Convidados da Quarentena (Açúcar) conectaram-se em São Paulo, em Bogotá Julian Jaramillo, em Londres Matt Lewis, em Paris Yann Beauvais, Paulo Belém e na Colômbia Leo Gonzalez (Radiofantasma). A segunda edição, a *II Performidia/ crie / recombine / ative : áudio / vídeo*, realizou-se em 11 de Março de 2008, as performances foram transmitidas para o Centro Cultural São Paulo. Telepresentes: Leo Gonzalez & Julian Jaramillo em Bogotá, Edson Barrus & Yann Beauvais em Paris, Matt Lewis & Giuliano Obici em São Paulo, Juliana Dorneles em Porto Alegre, Marcos Martins em Princeton, Cecilia Cotrim e Luiza Guimarães no Rio de Janeiro, Giseli em Belém e convidados Quarentena. O Performidia III ocorreu em Julho de 2009. Neste participei com a performance *Ovún*, desde Brasília, Marize & Giordani estavam no Rio de Janeiro, Léo Gonzalez em Bogotá, Yann Beauvais na França, José Carlos Lima em Goiânia, Edson Barrus e Giuliano Obicci em São Paulo.



33. Blogspot do Performidia durante a edição III.

Nas três edições da Performidia não foi utilizado um programa de videoconferência, utilizou-se o recurso da *WebTV*. Cada performer estava num canal próprio do USTREAM, mas no blog <http://www.performidia.blogspot.com/> podia se ver todas as telas numa mesma página, o que possibilitava ver simultaneamente todas as performances (informações adicionais em <http://www.giulianobici.blogspot.com/>).



34. Larissa Ferreira, *Ovín*, 2008.

A apreciação estética *on line* limita-se ao modo espectador, já que não há possibilidade de participação, uma vez que o espaço performático se faz a partir dos distintos canais USTREAM de cada performer convidado.

3.3.3 Poética Tecnológica na Dança

O Grupo de pesquisa Poética Tecnológica na Dança, criado na Universidade Federal da Bahia, coordenado pela pesquisadora Ivani Santana desde 2004. É constituído principalmente por alunos da universidade, seja da pós-graduação ou da graduação (estudantes de dança, comunicação e informática). O Poética Tecnológica investiga a dança e a performance em telemática. Dentre algumas obras em telepresença, citamos: *Versus* (2005 – Salvador, Rio de Janeiro e João Pessoa); *Proyecto Paso* (2006 e 2007, Brasil, EUA e Espanha: <http://www.proyectopaso.net/live.html>); *(IN)TOQUE* (2008 Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo e Fortaleza).

Em *Por onde Cruzam as Alamedas* (2006), participei como performer e atuei no processamento de imagens. Neste período estava sendo orientada por Ivani Santana na iniciação científica, cuja pesquisa envolvia sistemas interativos e telemática.



35 e 36. Poética Tecnológica da Dança, *Versus*, 2005.

Sobre o grupo, depoimento de Ivani Santana:

Nossa atenção volta-se para o estudo e criação de “ambientes” que estabeleçam o que denominamos “Zona de Ambiguidade” (...). Por ambiente compreendemos todos os elementos constitutivos de uma performance com mediação tecnológica, a saber: os corpos dos bailarinos e seus movimentos, as interfaces tecnológicas, a música, o desenho do som, a iluminação, o cenário, o sistema computacional, o próprio público, etc. Por “Zona de Ambiguidade” compreendemos as regiões que são construídas entre o que está sendo gerado “ao vivo”, no tempo da performance, e o que a difusão do material previamente gravado e entre o que é sistema orgânico e sistema sintético. (in [www. /poeticatecnologica.ufba.br/](http://www.poeticatecnologica.ufba.br/))

A dança telemática do Poética Tecnológica se dá entre performers/dançarinos em localidades distintas, e a audiência visualiza (na internet) a montagem destes dois pontos. Na obra telemática *Por onde cruzam as Alamedas*, Ivani Santana utiliza a estratégia de composição entre dois pontos distantes.

Relação entre o Ponto 1 e o Ponto 2:

Ponto 1.

performers, experimento sonoro e projeção de imagem pré-gravada e em tempo real, neste não havia público presencial. As imagens pré-gravadas e em tempo real eram

projetadas numa tela de grande dimensão localizada ao fundo. Havia uma interação destas imagens com os performers, sendo que as imagens produzidas em tempo real tinham um maior grau de interatividade. Estas eram constituídas por partes do corpo dos performers (presentes ponto 1), e partes do figurino com estampas de Op Art. As imagens pré-gravadas e em tempo real eram processadas por mim e por outra bolsista com a utilização do software Isadora. Com a interferência deste software as imagens eram modificadas em tempo real. As ações dos performers no Ponto 1 eram transmitidas para uma tela no Ponto 2, um anteparo que preenchia todo o fundo do espaço. No ponto 1 havia uma tela guía com as imagens do ponto 2.

Ponto 2.

Havia público presencial, além de experimento sonoro. Os performers interagiam com os seus parceiros remotos (ponto 1) projetados no anteparo de grande dimensão. Por fim, a transmissão para a internet era o resultado destas imagens acopladas: o Ponto 1 projetado no Ponto 2. A audiência *online* visualizava as imagens acopladas. O grupo utilizou-se do VLC, recurso de transmissão de vídeo em tempo real para a Internet, que direciona as imagens para outro computador. Para minimizar o atraso, as imagens do Ponto 1 eram mandadas para o computador no ponto 2. Assim, não era feito um *stream*, mas ainda sim havia atrasos, porém minimizados.

Tecnicamente funcionava da seguinte forma:

Há dois VLCs abertos, um em cada máquina (cada máquina em um Ponto)

Computador 1: o VLC captura as imagens e direciona para o VLC que recebe

Computador 2: O VLC recebe os fluxos de imagem enviados pelo VLC 1.

Podemos associar o trabalho do Poética Tecnológica da dança à *Triad* da artista finlandesa Marikki Hakola. Neste uma bailarina em Tóquio e outra bailarina em New York interagem com um percussionista em Helsinki (presencial para uma audiência). A telepresença disponibilizada na internet é uma pós-edição em vídeo da interação entre as bailarinas. A autora define esta edição como *Hipermontage*. Ainda que a obra do Poética Tecnológica na Dança não se faça a partir de uma edição de vídeo, a imagem de um ponto a outro se relacionava a partir da intervenção do computador que capturava a imagem no ponto 1 e direciona para o ponto 2. Esta intervenção impede que os

internautas vejam a obra em estado bruto, em janelas separadas que transmitem cada ação em imagens separadas. Poder visualizar, além da imagem final (Ponto 1 projetado no Ponto 2), a imagem de cada ponto, em telas distintas de visualização, possibilita acompanhar o processo, ver o estado bruto antes da composição. A semelhança entre as propostas de Santana e Hakola está no que tange ao estado bruto-processual. Já que em ambas este estado não é visualizado, o que se vê é a imagem sobreposta, os processos fundidos.

Atualmente o Poética Tecnológica na Dança está realizando a telepresenças *e-PORMUNDOS AFETO*, com concepção e direção artística de Ivani Santana. Neste o internauta pode participar em forma de um *avatar*, além de poder modificar a cenografia e a trilha sonora do espetáculo. Dançarinos localizados em Fortaleza e em Barcelona dançam em tempo-real, enquanto o robô Galathéia (em Natal) é tele-guiado a partir dos sensores colocados no corpo da dançarina brasileira. Além do Poética Tecnológica os seguintes grupos integram o *e-PORMUNDOS AFETO*: Grupo de Trabalho em Mídias Digitais e Artes (coordenado por Tatiana Tavares e Guido Lemos- UFPB), Laboratório Natalnet/UFRN, o grupo catalão Konic Lab (Rosa Sanchez e Alain Bauman).

3.4 Conflito de poderes e poderes de conflito

Questionamos: é preciso legitimar?

Os coletivos e agrupamentos citados realizaram suas teleperformações notadamente em galerias, espaços expositivos e teatros. Questionamos, para quem fazemos a telepresença quando os coletivos voltam suas tele-ações para as galerias de arte e/ou espaços legitimados? A realização das ações telemáticas deve restringir-se a um espaço que o legitime, sendo necessária que haja uma exposição agendada, com transmissão das imagens para a galeria ou para um espaço cênico? Ainda que estes espaços de legitimação disponibilizem computadores para a interação dos párticipes junto aos performers on-line, a ação se coloca em circunscrição definida. A teleperformance não

se dá como intervenção para aqueles que navegam (*outsiders* ou não), e sim para aqueles que esperam o esperado na galeria.

Bia Medeiros (Corpos Informáticos) cita a tentativa do grupo em buscar estratégias mais condizentes com a performance *online*. Durante dois anos o grupo enviou convites para as ações telemáticas somente por email, e se restringiu a esse tipo de divulgação. O grupo realizou diversos encontros a partir dos convites *online*, conectando-se principalmente com performers fora do território nacional. Com o passar do tempo o grupo sentiu necessidade de legitimação. No Brasil poucas pessoas tinham conhecimento das ações em telepresença do Corpos Informáticos, apenas aqueles que tinham o hábito de circular em espaços de performance em telepresença. Não havia notas em jornais, ou em outro meio comunicacional que não fosse o email ou o site do grupo. O grupo retornou a fazer teleperformance em “lugares legítimos para a arte”, caso contrário a rede de conexão seria reduzida aos países que se conectavam na teleperformance. Foi necessário legitimar-se em galerias brasileiras para não desaparecer no Brasil.

Esta experiência difere do uso de recurso telemático visando apenas uma intervenção na galeria ou em espaços expositivos. Em relação ao circuito oficial de arte, podemos afirmar esta tática de intervenção no ciberespaço como ação *ex-situ*. Mas, do ponto de vista do ciberespaço o que sucede é uma ação *in-situ*, pois esta se coloca estrategicamente integrada ao *modus* telemático. *Ex-situ* ou *in-situ*? Em relação ao ciberespaço ou em relação ao espaço que nosso corpo ocupa? *Inex-situ*. Fora e/ou dentro em relação a quem?

Inexistu se estou ex-situ? Insisto, pois Existo em algum lugar...

In-situ

Ex-situ

Inex-situ

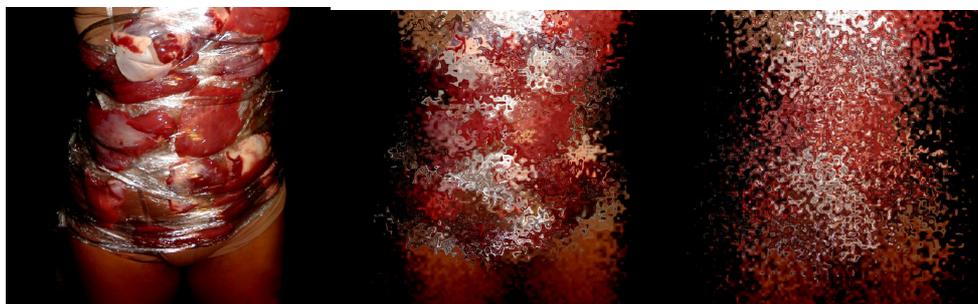
Inexistu

Questiono o grau de casualidade das teleperformações que são projetadas em espaço *in-situ*, para um “público” que está esperando por aquele tipo de experiência. Que sujeitos afetamos? Quem senta-se ou inquieta-se ao nos assistir? Mesmo que performers se conectem a espaços telemáticos, a transmissão (das imagens das performances) em espaços herméticos (galerias, teatros, etc) encerram um tipo de “público”. E este não circula em espaços telemáticos para fruí-lo no momento da ação. Preferem fruir em espaços regulamentados e legitimados; a teleperformance é visualizada numa imagem projetada na parede destes espaços.

E a estética web? A performance se conecta na rede mundial de computadores, mas minimiza os efeitos que podem diminuir seu apreço estético. Nem sempre é assim, mas por vezes a ordem é usar o recurso telemático reduzindo seus efeitos. A melhor conexão para não atrasar, não às imagens pixeladas e quanto menos *delay* melhor. Mas, repito-me em palavras, e a estética web?

3.4.1 Percíveis Telemáticos

Devido a estas inquietações iniciei uma série de intervenções em comunidades virtuais. Sobretudo, em comunidades virtuais ligadas ao sexo, sites de encontro, e ambientes do gênero. Assim, busco a surpresa das comunidades de sexo virtual, e não a compreensão dos circuitos de arte. A arte encerra-se no seu ciclo?

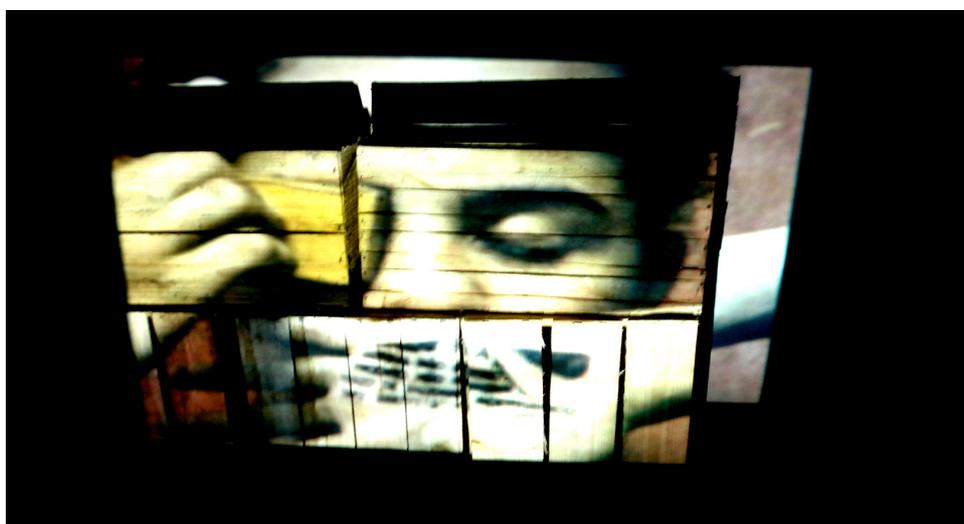


37. Larissa Ferreira, *Encarnado* (da Série *Percíveis telemáticos*), 2008.

Sair da circunscrição e migrar... Trata-se de uma intervenção numa comunidade de sexo virtual, de erotismo tecnologicamente facilitado. Realizo uma série de performances, os *Percíveis Telemáticos*. Nestes questiono o lugar do corpo enquanto mercadoria, numa

sociedade movida pela crescente espetacularização e especulação de um corpo investido por relações mercadológicas e publicitárias. Em sua maioria as intervenções ocorreram no “www.cam4.com”, uma comunidade de sexo virtual, onde aproximadamente 500 pessoas se exibem todos os dias. Nesta comunidade conectam-se homossexuais, heterossexuais e transexuais. As pessoas se vêem através da tecnologia *videostream*, onde as variadas ações (de masturbação à sexo grupal) são transmitidas ao vivo. Para se conectar, seja como *voyeur* ou como “exibicionista”, é necessário inscrever-se na comunidade. Cada membro da comunidade possui uma reduzida página com informações básicas, tais como *email*, país, preferências sexuais, e outros, além de espaço para postagens de fotos e vídeos de exibições anteriores.

Intervir na comunidade virtual (seja de sexo ou outras) é *in-situ* ou *ex-situ*? Estamos em lugar circunscrito, o ciberespaço; este que é intimidade da casa de cada um, é dentro. Mas é *ex-situ* para o circuito da arte. É excluído desse circuito. Quem nos verá? Qual curador entrará numa comunidade de sexo virtual para telepresenciar uma performance?



38. Larissa Ferreira, *Anônimo* (da série *Percíveis telemáticos*), 2008.

Infiltrar-se numa comunidade virtual é jogar com o que se tem, a arte. De outro modo, pensamos esta performance como mídia tática. Ou como tática de arte, para colocar-se prioritariamente no campo estético. Estético investido de política, ato-ação. Poderíamos nos referir a uma arte ativista e uma tática performática? Reclamamos pela tática, onde infiltrar-se no cotidiano da comunidade é intervir nas veredas da cidade digital. Viver a cibercidade, ou pelo menos experimentá-la, é criar outros fluxos de errância, outros

modos de caminhar nela. Encontros não previstos, e até mesmo desencontro, e simplesmente o não encontro. Por vezes não os encontrei (quem?), em meu perambular-performar cotidiano nas comunidades virtuais. Mas ainda que as performances façam-se planejadas, há encontro, há a casualidade.

Yara Guasque e Bia Medeiros conheceram-se numa performance em telepresença. Conheci Aveztruz e MissDuda num desencontro de performance *online*. K297E, pseudônimo de alguém que é presença constante nas teleperformances. E ainda, f-A-b' e 'MAX' que sempre aparecem quando o GPCI realiza uma performance online; mesmo sem ter recebido qualquer convite para a teleperformance. São os praticantes do ciberespaço à espreita de encontro.

E para novamente pensarmos sobre o público, que público para uma tática de arte? Ou que tática de arte para um público? Ao público da galeria, há de fato uma tática desenvolvida e aplicada? A tática pode se manifestar nas paredes da galeria, mas não se relaciona prioritariamente com o hermético. Por isso estão nas ruas, e nas veredas do ciberespaço. Cibercidade, por onde cortam as ruas? Cruzar a esquina e não se deparar com o sexo virtual, mas se chocar (no sentido de embate) com um corpo-carne, que reivindica o desejo além da plasticidade de um corpo narciso. Além de um corpo não desejante, condicionado a querer o corpo que se insinua nas capas de revistas, filmes pornô hollywoodianos (é possível?)... Silicone, botox, ilusão.

É preciso estar onde a tática deve agir. É preciso agir hermeticamente? Sim. Mas, é também preciso extrapolar, transbordar, vadiar. A arte vadia nas ruas, museu do poste e lugares proibidos do ciberespaço (comunidades de sexo virtual). Reivindicamos o circuito vadio: arte vadia, *vadiarte*, vá de arte.

3.4.2 Aspectos políticos

A arte contemporânea não se quer representativa. E ao fazê-la não representativa denunciamos o caráter ilusório da própria representação, seja na divisão dos papéis cívicos, ou na constituição do corpo social. Como a idéia de corpo está intrinsecamente ligada a um corpo social, a performance não exclui os aspectos

polêmicos de um corpo que se sujeita à ordem de um discurso reprodutor. A performance quebra o espelho que nos reflete e nos assemelha a outros corpos.

Vivemos numa sociedade hiperindustrial que se constrói a partir do consumo. Visando o consumo modela-se um corpo social que às vezes não nos damos conta. A performance trata deste aspecto social do corpo, por ser corpo e se fazer na carne.

Da necessidade de conquista de corpos consumidores, a dessingularização do desejo é o desejo mais incentivado pela sociedade hiperindustrial. Por meio da reprodução a sociedade hiperindustrial bane a singularidade. A singularidade, descrita pelo filósofo francês Stiegler, é o que não se particulariza, o que escapa de toda a comparação. As sincronias das singularidades resultam em processos de homogeneização de um corpo social. Para o autor, a profunda contradição da vida industrial está em dessingularizar o desejo para poder massificar sua oferta. A sincronia das singularidades que resulta em processo de homogeneização de um corpo social.

3.4.3 Energia libidinal na performance: "Desidero ergo sum"

A vida industrial tende a captar e canalizar o potencial libidinal dos indivíduos, isto é, seus desejos, porque é preciso que eles desejem os objetos para que os consuma (STIEGLER, 2007, p.26).

Ao concordar com o autor consideramos que estamos na época do capitalismo que explora a energia libidinal (como explorou anteriormente as energias fósseis, recursos naturais e etc.). De fato percebemos esta exploração ao observarmos o corpo do marketing, cujas propagandas veiculadas se esgotam em imagens de bundas, músculos, corpos contornados e salientes em vestes coladas. A publicidade circula em torno de um desejo mentiroso em prol de corpos, coisas e imagens que se vendem facilmente. Escrúpulos prostituídos, peitos siliconados, estado disfarçado de instituição militar religiosa e familiar. Copia-se o molde do sujeito bem sucedido, num discurso reproduzido a partir de um original que também é cópia.

Para Freud a "energia libidinal" é uma energia de base; em sua teoria o desejo não pode ser pré-fabricado, visto que é singular. É então, o condicionamento que substitui o desejo, e é isso que gera de fato o consumismo gregário (STIEGLER, 2007). Logo, o desejo explorado no capitalismo não é o desejo mesmo, ele é um condicionamento. O desejo é singular. Stiegler cita Freud em seu questionamento sobre o que é a arte: "aquilo que permite, de alguma forma, a sublimação do desejo, de certa forma a mais sublime, e, então, a socialização do desejo sexual individualmente transformado em dinamismo social" (FREUD in STIEGLER, 2007, p.43).

É próprio da arte produzir desejos. Na performance o desejo é ainda mais sublime, visto que a relação é de corpo para corpo. Um corpo (interator) que ao se deparar com outro corpo (intrator) tem uma reação de estranhamento e reconhecimento repulsa e vontade de pertencer àqueles gestos. Sublime pela liberdade de um corpo que não tem vergonha de sua carne, uma carne que é arte. Produz-se desejo. O corpo dessingularizado acaba por desejar o corpo singularizado. Os participantes desejam fazer dos corpos um "corpo sem órgãos", descobrindo os seus desejos mais singulares.

O consumo estará sempre relacionado ao desejo, ainda que esse não seja próprio a cada indivíduo em sua singularidade, e sim produzido na sincronia de assuntos comuns. A performance faz agenciamentos ("O agenciamento é fundamentalmente libidinal e inconsciente". DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.50) no participante a partir da energia libidinal, o desejo em si. Descondiciona-se e Re-singulariza-se. A teleperformance se constitui em máquina (acontece no ciberespaço) e em desejo (corpo em sua singularidade). A libido antes captada para o consumo de objetos fetichizados é direcionada para um desejo de construir para si um "CsO". A máquina de desejo devolve ao fluxo a sua capacidade de circular.

3.4.4 Experiência estética na rede: compondo diacronia e sincronia

É preciso construir uma exploração do circuito social do desejo e de sua reintensificação, e lutar contra a debandada, em uma relação que é necessariamente um combate contra o condicionamento (STIEGLER, 2007, p.60).

Stiegler questiona se a numerização das indústrias culturais está destinada a desdobrar um vasto processo de cretinização assistido por computadores. O desenvolvimento de redes de informação eletrônica provoca nos executivos de certas empresas, a "síndrome de saturação cognitiva" (*cognitive overflow syndrom*). Nesta síndrome, o autor descreve que os trabalhadores intelectuais nocauteados por um fluxo contínuo de informações, parecem cada vez menos capazes de pensar e de decidir, sendo cada vez mais oprimidos, brutalizados e cretinizados. “É preciso inventar um novo circuito do desejo” (STIEGLER, 2007, p.62).

A performance em telepresença inventa um novo circuito do desejo na rede. Como já fora dito, a sociedade hiperindustrial tem como base a desingularização do desejo, o condicionamento do desejo, o não singular. Sabemos que a internet tem um amplo alcance, seja para a difusão de informações, processos comunicacionais ou vitrine de produtos. A internet tornou-se uma nova fatia do mercado, num comércio *on-line* que é chamado de *e-commerce*. Vista a sua potencialidade, a rede logo se tornou um espaço para a projeção de marcas, marketing e vendas. O internauta é mais um consumidor em potência. A internet, assim como a televisão e o cinema, consiste em objeto temporal industrial. Instaura-se a colonização do tempo da consciência pelos produtos da mídia. No entanto, o ciberespaço é rizoma que engloba outras multiplicidades, abarca a socialidade/mundanidade e a sociabilidade. Talvez por esse aspecto, Stiegler tenha advertido (em 1992) que com o aparecimento da internet, outras perspectivas apareceriam; um privilegiado terreno de combate, um campo de invenção social que poderia ser extremamente fecundo, pois com esse, haveria possibilidade para a desmassificação.

A performance telemática alcança uma extensão que ultrapassa as noções de espacialidade, cruzam-se desterritórios e amplia a experiência estética na rede. Nesta experiência do sensível, nos deparamos com uma multidão de internautas que talvez nunca tiveram uma experiência estética não condicionada.

A estética se tornou o braço armado do condicionamento do consumo. O condicionamento estético consiste em controlar os comportamentos. A experiência do sensível é justamente ao contrário. A experiência do sensível consiste em dilatar as capacidades do sensível, isto é, a intensificar a singularidade dos indivíduos (STIEGLER, 2007, p.36).

Considerando que a singularidade é o que não se particulariza, o desejo que não se deixa condicionar, a arte intensifica a singularização. Há uma troca simbólica na teleperformance. Para Stiegler, a troca simbólica é uma troca onde a sincronia e a diacronia se compõe em permanência, sendo que toda sociedade é constituída pela composição onde se articulam o sincrônico e o diacrônico.

A sociedade hiperindustrial coloca a sincronia em oposição à diacronia. Há uma hipersincronização produzida pelo condicionamento estético dos comportamentos e da própria experiência estética. Talvez nem possamos chamá-la de experiência estética, visto que não há de fato uma experiência do sensível, poderá ser mais condizente nomeá-la como reprodução estética ou dessingularização estética. A hipersincronização de uma gama de corpos narcíseos produz a massa de consumidores. Corpos sem desejo. O consumo estará sempre relacionado ao desejo, ainda que esse não seja próprio a cada individuo em sua singularidade, e sim produzido na sincronia de assuntos comuns.

Quando se chega, com a sociedade hiperindustrial, a opor o sincrônico ao diacrônico, isto é, quando o sincrônico se torna incompatível com o diacrônico e tende a eliminá-lo pura e simplesmente. É a particularização do singular. O diacrônico é essencialmente singular. (STIEGLER, 2007, p.39).

A performance em linhas de vazamento compõe diacronias. Todavia, não produz uma hiperdiacronia visto que se constitui no ciberespaço, este que é também espaço de informação (unidirecional, sem diálogo, não comunicativa) em seus nós de arborescência. Sobretudo, se constitui como rizoma, em processos comunicacionais, intersubjetivos, capazes de diálogo. A performance em telepresença compõe na deriva o encontro, entre corpos em devir, remanejando constantemente seus gestos *voyeur(s)*, performáticos, intersubjetivos, corpos.

Em seu alcance global a performance em telepresença coloca-se de forma crítica, compondo coletivos singulares, incitando o desejo, a energia libidinal, a não massificação de corpos. Agenciando afectos e diacronias ela produz intersubjetividades, e talvez possa gerar a desmassificação da qual Stiegler advertiu em 1992.

3.5 AMC: Afecção Mediada por Computador

A apropriação das tecnologias comunicacionais pela arte culmina numa estética investida de trocas. Todavia, a teleperformance não se restringe à lógica comunicacional. Trata-se de participação e interlocução, mas não só isso. A performance em telepresença não se delimita ao aspecto comunicacional por ser investida de estética, mas também de política e sensível, razão pela qual se coloca como Arte. A potencialidade da troca (o encontro) coloca-se no campo da experiência estética, no universo do sensível. A telecomunicação torna-se metáfora-transporte deste sensível. “Eu poderia entender por sensação, primeiramente, a maneira pela qual sou afectado e a experiência de um estado de mim mesmo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.23).

Reivindicamos Arte, composto de sensação que ao invés de comunicar, afecta. Refletimos a teleperformance como fenômeno de afecção. Por outro lado, a discussão sobre a afecção na teleperformance é traçada em paralelo com a seguinte questão: os coletivos performáticos que se constituem no espaço telemático são comunidades virtuais?

Refletimos sobre as diferenciações e intercessões entre as redes artísticas e sociais, a fim de elaborar um conceito específico para a performance em telepresença. Para isso, defendemos a afecção mediada por computador (AMC), e nos afastamos da comunicação mediada por computador (CMC), operada nas comunidades virtuais. Aproximamo-nos da arte.

3.5.1 Espaço compartilhado da comunidade virtual: CMC

A sociabilidade e o vínculo social constituem fatores para a constituição de um corpo social. Na sociedade de massa desenvolve-se a economia dos laços sociais, com fins de garantir uma coesão de condutas e pensamentos, a partir da repetição/reprodução dos modos de se relacionar; apolítico, acrítico, alienado... Fabricam-se modos de ser e modos de pensar. A sociedade televisionada vê sua imagem e semelhança em imagens

fabricadas. As TVs como brinquedotecas de crianças, induzem comportamentos; passivos infantes assistem sem pronunciamentos. A TV faz calar aquele que a assiste porque quer ser ouvida, em pronunciamentos de novelas que fazem chorar mais que a própria realidade. Sem comunicação corpos de mesma face exploram os mesmos gestos, produzem encontros apartados em imagens partidas pelo zaping. Para Couchot (2003, p.86), o regime de comunicação que caracteriza as mídias de massa é apenas um aspecto particular do modo comunicacional em geral. Essas redes não são auto reguladas, não existe nenhum *feedback*, pelo menos imediato entre a emissão e a recepção. Opera-se uma comunicação do tipo *mass media*, não retroativa.

Com o desenvolvimento da telemática desmonta-se uma série de esquemas da cultura de massa; considerando a interatividade proporcionada, a livre circulação de idéias, o não controle das informações veiculadas. Fugitivos da sincronia televisiva encontram-se na diacronia do ciberespaço. Em palavras mediadas, corpos interfaceados escutam outros corpos interfaceados. Já não tão calados, os sujeitos querem se ouvir. Surge não somente um novo espaço de vínculo social, mais que isso, ampliam-se as noções de cultura, tecidas entre ciberpunks, ciberativistas, blogueiros, hackers; corpos plugados compõe a cibercultura. Tal cultura emergente abala a hegemonia do Estado por seu caráter de “socialidade”. A socialidade distingue-se da sociabilidade que está ligada às formas institucionalizadas das relações sociais, a maneira como o Estado opera na constituição dos vínculos e relações sociais. A “socialidade”, para Maffesoli, constitui o substrato de toda a vida em sociedade. Todavia, diferenciam-se da sociabilidade por ser um conjunto de práticas quotidianas que escapam ao controle social. Não institucional e dionisíaca as práticas de socialidade rebelam-se contra o fixo e a dominação. Os autores Deleuze e Guattari (2007, p.21), propõem a “mundanidade” em oposição a “sociabilidade”. Tais grupos mundanos estão mais próximos dos bandos e das maltas, são do tipo rizoma, por oposição ao tipo arborescente que se concentra em órgãos de poder (próprio da sociabilidade). “Socialidade” e a “mundanidade” correspondem a agenciamentos de um mesmo bando.

As comunidades virtuais correspondem aos agregados sociais telemáticos, cuja comunicação se dá principalmente de forma a-central, sem concentrar a emissão da mensagem a um centro produtor. “A relevância política da CMC resulta de sua

capacidade para desafiar o monopólio dos poderosos meios de comunicação detidos pela hierarquia política e talvez assim revitalizar a democracia dos cidadãos” (RHEINGOLD, 1993, p.339). A “comunática” (FOREST, 2006) desmonta uma série de esquemas da cultura de massa. Joga com a interlocução, a interatividade, a (quase) livre circulação de idéias, o (quase) não controle das informações veiculadas. Todavia, muitas vezes atribui-se o estado de comunicação a qualquer veiculação de informação na rede mundial de computadores. Veiculação de informação confunde-se com comunicação (como ocorre na TV), tal como aponta Medeiros:

(...) ainda que se queiram interativos, não são mais do que sites de informação, estando a interatividade reduzida às possibilidades de caminhos a percorrer.(...) Toda informação está previamente formada e in-formada... De-formar, re-formar são eventos constantes da comunicação (MEDEIROS, 2007, p.4) .

A comunicação mediada por computador (CMC) constitui a atividade mais praticada nas comunidades virtuais. “A atividade primária característica desses lugares é a conversação, a qual desempenha o papel de principal veículo de exposição e apreciação da personalidade e individualidade humana” (OLDENGURG in RHEINGOLD, p.42, 1993). Conversação nos *emails*, passando pelos grupos temáticos, os *newsgroups* que se constituem em fóruns de conversação. Salas de *chat*, IRCs (*Internet Realy Chats*), bate papo grupais e videoconferências. Além das comunidades virtuais localizadas em sites de relacionamento (*Hi5*, Orkut, MSN, dentre outros), salas virtuais, jogos como o MUDs e o MOOs, etc.

Rheingold enfatiza o potencial humano como imprescindível ao desenvolvimento tecnológico: “A tecnologia não concretiza sozinha esse potencial interventivo, sendo necessário que suas capacidades latentes sejam conduzidas (...) por uma população esclarecida” (1993, p.17). Ferrara se coloca em posição similar: “A tecnologia não faz a comunicação (...) A construção e a frágil permanência da multiterritorialidade comunicativa não se faz, senão, pelo trabalho colaborativo dos internautas.” (FERRARA, 2008, p.143). A comunidade é constituída por subjetividades.

Forest aponta que, as questões que direcionam o “como viver juntos” estão implicadas nas novas práticas sociais, nas comunidades virtuais como espaço criativo que reinventa

o como viver. Mas, como viver juntos em meio ao binômio ausência-presença que acompanha a telepresença, e, logo, as comunidades virtuais? “Desejo de uma comunidade tão real quanto ausente” (NEGRI, 2007, p.38). No que tange a constituição da comunidade virtual, Suzete Venturelli enfatiza o interesse comum:

Esses conjuntos de indivíduos não constituem necessariamente uma comunidade, particularmente se esses indivíduos não se consideram como tal. O que une uma comunidade não é uma estrutura, mas um estado de espírito, um sentimento de comunidade (VENTURELLI, 2004, p.141).

O que define a comunidade virtual é o reconhecimento destes agrupamentos por seus praticantes. Muitas vezes é preciso imaginar a comunidade para que ela exista, tal como afirma Benedict Anderson em seu livro *Imagined Communities*. Imaginar é reconhecer-se como tal.

A potência do comum é evidenciada nos agrupamentos telemáticos, seja de teleperformance ou nas comunidades virtuais. Está em jogo a vida em multidão. “A potência da vida da multidão, no seu misto de inteligência coletiva, afetação recíproca, produção de laço, capacidade de invenção de novos desejos (...), novas formas de cooperação” (PELBART, 2007, p.23). Mas, como pensar a multidão em comunidades virtuais que jogam com a hierarquia, quando o capitalismo cognitivo joga com a potência da vida em comum, fraudas afectos e produz falsos laços com fins econômicos? Formas de cooperação são capturadas pelo capitalismo em rede (chamado também de capitalismo conexcionista), que visa o lucro a partir da constituição de redes submissas, comunidades virtuais cooptadas. Sobre a força inventiva, das redes sociais Pelbart defende:

Deixam de ser reservas passivas a mercê de um capital insaciável (...) ensejando a comunalidade e a autovalorização (...) em vez de serem apenas objeto de vampirização por parte do Império, são positividade imanente e expansiva que o império reforça em regular, controlar (PELBART, 2007, p.133).

A tentativa de potência das multidões, sejam em comunidades virtuais ou em coletivos teleperformáticos, é uma evidência da cultura “telenóica” (ASCOTT in COUCHOT, 2002, p.248) que rompe com a cultura paranóica centralizada no eu, para ser sujeito-Nós. Este Sujeito-Nós é um neologismo criado por Couchot (2003) para indicar uma

subjetividade coletiva e interpessoal. Já para o Corpos Informáticos, evidenciar a importância do outro é distanciar-se da paranóia para encontrar-se na “prónoia”. Ainda que hajam cruzamentos, as comunidades virtuais e os coletivos performáticos desterritorializados diferenciam-se em suas práticas. Interessamo-nos pela afecção mediada por computador, pelo espaço social agenciado como arte e pelo espaço da arte agenciado como comunal. Ainda que as redes artísticas-performáticas se constituam também como redes sociais, se integram e se desintegram como *socius*, uma vez que a teleperformance envolve não só o instante da ação, mas a articulação do coletivo que a antecede. *E-mails* e mensagens delatam o processo da teleperformance; é preciso fazer uma rede de trocas, chamamentos e proposições. Mas, esta tentativa de agrupamento é defendida como tática de afecção e não como CMC propriamente dita.

O ciberespaço, em sua arquitetura das inter-redes, comporta outras redes que se querem mais como linhas de fuga, e não como comunidade virtual, tais como os coletivos de performance em telepresença. Para Certeau (1994, p.202), o espaço é um lugar praticado, existem tantos espaços quanto experiências espaciais distintas.

3.5.2 Coletivos performáticos desterritorializados: AMC

Os agenciamentos de desejo estético não se conhecem por representação, mas por contaminação afetiva. O afeto não é questão de representação de discursividade, mas de existência. (GUATTARI, 2006, p.118).

Os coletivos performáticos desterritorializados não almejam reconhecerem-se como comunidades virtuais, pois o que conta é a desterritorialização das práticas, os gestos que se encontram na efemeridade. As ligações entre esses coletivos compõem-se e decompõem-se como linhas de fuga que não se querem fixar como comunidades virtuais. A noção de coletivo que se apropria para a teleperformance é evidenciada em Guattari: “O termo coletivo deve ser entendido aqui no sentido de uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo, junto ao *socius* (...), derivando de uma lógica dos afectos mais do que de uma lógica de conjuntos bem circunscritos (1992, p.20)”. Ressaltamos os afectos e a efemeridade em ligações e agrupamentos que se constituem por meio da teleperformance.

Assim, trataremos dos atos/encontros entre corpos que performam em telepresença como Afecção Mediada por Computador (AMC). Pois na teleperformance o que importa é a troca de gestos e afectos, e não somente a troca de palavras. “A arte só existe se ela afeta. Fazer de forma que uma experiência do sensível seja possível para aqueles que o marketing condiciona esteticamente torna-se uma prioridade e uma responsabilidade” (STIEGLER, 2007, p.55).

O conceito de afecção é refletido em nosso encontro com Deleuze e Spinoza. No primeiro, em seus escritos sobre arte e afecto, em colaboração com Félix Guattari. Por fim somos arrebatados por Spinoza em sua filosofia que prontamente gera uma afecção, vontade de saber, de potência, desejo de compreender o pensamento geométrico de sua filosofia livre. O desejo é de contagiar-se. Incitamos então o contágio; que aquele que lê entre em estado de afecção com aquele que lhe diz. Imbricados estamos desde a página número um, seguramente já estamos em afecção... entre a carne das letras, o toque dos dedos sobre as páginas, olhares inquietos. Prossigamos.

3.5.3 Afecção e Afecto em Spinoza

A teoria dos afectos tem grande importância na filosofia de Spinoza. Interessa-nos a teoria dos afectos a partir da definição do filósofo sobre o encontro. Spinoza define dois tipos de encontro: o bom encontro ou mau encontro. Para Spinoza o poder do corpo liga-se à relação deste corpo com outro corpo, a capacidade de afectar-se e ser afectado, em gerar potência (afecções ativas, paixões alegres, bom encontro) ou despotencialização (paixões tristes, mau⁶ encontro).

A afecção (*affectio*) em Spinoza corresponde a um estado de corpo afectado, quando sofre alguma ação de outro corpo. Assim, o conceito de afecção envolve a relação, o outro, o encontro. Para Spinoza, assim como há dois tipos de encontro, o bom encontro e o mau encontro, há também duas espécies de afecções: as ações e as paixões.

6. Spinoza recusa a idéia de bem e mal, defende o bom, quando encontramos algo que compõe com o nosso corpo e o mau, quando encontramos algo que decompõe nossas forças. O bem está ligado à potencia, enquanto o mau à despotencialização.

As primeiras sucedem quando o poder de ser afetado relaciona-se com a potência de agir. Neste o individuo é preenchido por afecções ativas que o potencializam. Esta afecção é também dita como alegria ativa. O outro tipo de afecção, as paixões, advém de uma causa exterior e relaciona-se com a potência de padecer, sucede na paixão triste, quando encontramos com um corpo que não compõe com o nosso e há uma subtração de potência. Mas, as paixões também podem passar a serem ativas, neste caso serão nomeadas como ações, alegria ativa ou paixão alegre, sucede quando encontramos com um corpo que compõe com o nosso e nos potencializa. O *affectio* diz respeito a um estado de corpo afectado e implica a presença do corpo que o afecta, enquanto o *affectus* diz respeito à passagem de um estado a outro.

Da afecção decorrem os afectos: “Por afeto, entendo as afecções do corpo pelas quais a potência de agir desse mesmo corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou impedida...” (III, def 3, SPINOZA). O afecto (*affectus*) refere-se à transição de um estado a outro, envolvendo corpos afectantes e corpos afectados. A variação dos estados corresponde à diminuição e ao aumento de potência de agir de um corpo. Quando o individuo passa de um estado despotencializado para outro estado mais potente há o afeto ligado à potência de agir (a afecção como ação, o bom encontro). Quando o afecto decorre de uma força externa ao nosso corpo, diz-se que há paixões.

Os afectos são nomeados também como sentimentos de alegria, quando há aumento da potência de agir. Razão pela qual a alegria em Spinoza remete à potência. Quando há uma diminuição de potência, diz-se que há tristeza (paixão triste, um mau encontro). Assim, alegria e tristeza são afetos que decorrem de afecções que jogam com a potencialização ou com a subtração da potência. A potência é essência quando o individuo sente afecções que geram potência de agir (a ação).

O conceito de afecção compõe-se com outro conceito, o *conatus*. O *conatus* é alma e corpo, é o nexa entre o espírito (idéias) e a extensão (corpo). É o ser integrado, não dicotomizado entre corpo e espírito, nas palavras do filósofo é o “Esforço para perseverar na existência”. Assim, o *conatus* relaciona-se à potência em existência, razão pela qual a “ação” é de fundamental importância para a filosofia spinoziana, já que a ação em Spinoza consiste em apropriar-se de todas as causas exteriores que

aumentem o poder do *conatus*. A diminuição do *conatus*, por sua vez, está relacionada à passividade e à servidão, onde o corpo não é causa imanente de suas afecções.

O *conatus* relaciona-se ao desejo: o desejo é a tendência do *conatus* a fazer algo que aumente sua força. O desejo de ação almeja a potencialização do *conatus*. Assim como a alegria e a tristeza, o desejo também é afecto originário do qual decorrem todos os demais.

O sujeito da ação, em Spinoza, é também um sujeito político que age para substituir um afecto passivo, que despotencializa o *conatus*, por um afecto ativo, que potencializa o *conatus*. Os sujeitos, então, afirmam-se em sua não passividade, pois tem a capacidade de aumentar ou diminuir o seu *conatus*, a sua força inventiva, a sua resistência. Os sujeitos da afecção distanciam-se da passividade. A ética de Spinoza afirma o homem que ao invés de sofrer influências externas, que poderiam subtrair a força do *conatus*, age sobre o real e evita a sua despotencialização, eis o homem ativo.

Este sujeito não coloca-se como rebanho orientado, ao contrário, é responsável por sua potencialização, por seu desejo consciente. Spinoza define o desejo como o *conatus* tornado consciente, sendo a afecção a causa dessa consciência.

Relacionamos a política do *affectuum viribus* (força dos afectos) à performance, quando esta se constitui como estética da tenacidade. Tal estética é uma re-apropriação da ética da tenacidade de Certeau (1994), que se referem às maneiras de negar a ordem pré-estabelecida. Utilizar a videoconferência na performance é estética da tenacidade, visto que há uma re-apropriação inventiva pela arte que desvia o uso da videoconferência. São as “práticas desviacionistas que não obedecem à lei do lugar” (CERTEAU, 1994, p.92). A performance em telepresença coloca-se como intervenção no ciberespaço. Infiltra-se no espaço telemático, o percorre como tática de arte, como estética da tenacidade, investido de política em ato-ação: AMC.

Que encontros e quais composições são traçadas na performance em telepresença? Como se manifesta a política do *conatus* no corpo ativo telepresente? A performance em telepresença se compõe para formar um todo mais potente.

3.5.4 Afecção e afecto em Deleuze e Guattari

Devo dizer que a AMC é de um quase privilegio da arte, quando nos aproximamos do afecto a partir do conceito de arte em Deleuze e Guattari. Distanciamo-nos ainda mais das comunidades virtuais. Os autores consideram a arte como composto de sensação ou sensação composta de perceptos e afectos. A partir desta definição toda arte seria percepto e afecto. Mas o que entra em estado de afecção na performance em questão?

Na performance em telepresença o(s) ser(es) da sensação encontram-se em estado de afecção com o outro: os performers e os participantes. Eis o composto de sensação: o corpo composto (SPINOZA) que é ao mesmo tempo percepto e afecto. O performer como inventor e criador de afectos. O desejo de encontro compõe-se com o desejo de afectar e ser afectado; eis o prazer estético da performance. AMC será A^XMC , onde o “A” é elevado à potência X, por ser afecto, arte, ato, ação. Qual a menor potência para o encontro? O encontro entre dois ou mais. Assim, se nos atermos à bases numéricas, x será sempre maior que 2, em coletivos teleperformáticos que agenciam a arte dos afectos. A noção comum se faz entre no mínimo dois corpos.

“Não existe enunciado individual, mas agenciamentos maquínicos produtores de enunciados” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.50) Os agentes maquínicos são os agentes coletivos de enunciação, esses agentes coletivos são entendidos por multiplicidades e não povos ou sociedade. Há um agenciamento coletivo de enunciação e um agenciamento maquínico de desejo, um ligado ao outro, e estes são os que constituem a multiplicidade. A multiplicidade possibilita achar-se na multidão, onde cada um não é um, mas, corpo atravessado por multiplicidades. A conexão entre performers interfaceados se dá pela possibilidade de desterritorializar-se, em ser outro, em ser coletivo que se perde na multidão e se acha em multiplicidades.

Qual a força destes corpos? A força dos seus afectos? Ou a violência como são arrebatados os corpos de sensação? Como se compõe o corpo composto? São as forças que se encontram em ação no corpo: espasmo, linha de fuga do nomadismo subjetivo, afecção, potência. Capturamos forças, Deleuze diz que é próprio da arte capturar forças. Se a música torna o silêncio audível, jogamos com a força daquilo que não se faz visível

em apenas um corpo: o grupo. A força de um corpo quando compõem-se com vários. Coletivo-força que se encontra em ação nos corpos em estado de afecção. Tornamos então visíveis a potência de um corpo composto.

Tendências em movimento

No estoy de acuerdo com tu invitación a volver a la verdad. Qué verdad? Solo podría ser um regresso ambiguo: que es la verdad del arte? (NEGRI, 2007).

Os dados levantados nesta pesquisa constataam o crescente uso da telepresença nas performances brasileiras, razão pela qual atribuímos o estado “itinerante” à cartografia. O interesse não está em apresentar um mapeamento imutável, mas o estado de um momento. Assim, a cartografia apresentada não abarca a totalidade dos coletivos e suas ações em telepresença, pois requer re-atualizações a cada novo agrupamento que surge. Estes escritos são relatos de um presente que nomadizou para transmutar-se em pesquisa de um instante passado, o texto é o que durou (e o que dura) da afecção com os coletivos performáticos desterritorializados.

Para realizar esta pesquisa foi preciso afectar-se. A relação com os grupos foi fundamental para colher os dados da pesquisa. Assim, a cartografia itinerante só foi possível na medida em que houve o encontro entre a pesquisa e os grupos. O trabalho constituiu-se como corpo de muitos: os relatos enviados por cada um, os textos. O conceito de AMC só se tornou aplicável, e, portanto, possível, quando me dei conta do estado de afecção na constituição da própria pesquisa. De fato, os afectos ali já estavam, nas performances em telepresença, mas o AMC veio à tona quando o próprio método de pesquisa se constituiu como tal.

Convictos do aspecto itinerante desta pesquisa, não optamos por apresentar conclusões, mas sim tendências em movimento da performance em telepresença que renova-se com

as atualidades passageiras e o porvir de outras ações. Por fim, ao tocar em Bergson, incitamos o encontro a partir do não encontro.

A performance, a telepresença, a cidade

O ato-ação potencializa o *conatus* e aumenta o desejo de ação, gera potência de agir. A performance em telepresença, sendo ato-ação constituído por coletivos desterritorializados, reivindica a potência de agir à distância. Promove afectos e encontra o corpo do outro, o corpo em obra que afirma seu estado transitório, processual, telepresente, afectante: o devir-presença de um corpo. Teleperformance que não se encerra na presença do corpo, mas na afecção gerada. Traçam-se relações numa obra fluxo que prioriza o encontro, e o próprio espaço performático constitui-se como espaço em corpo. Este que só se constitui pela multidão, em afectos de corpos coletivos e experiência compartilhada. Agrupam-se entre corpos sendo entre imagens. Coletivos em deriva, em circuito fechado ou aberto, em transcircuito e curto-circuito na rede telemática. Intervenção e performomadismo na rede. A desterritorialização que é estética e ética, política de ato-ação.

Quais linhas de fuga percorrer? A escolha técnica é um dos fatores que definem o estado de afecção. Na videoconferência há uma maior possibilidade de participação, como no Ivisit, CuSeeMe, e Netmeeting. Nestes os participantes se conectam não apenas para assistir as performances, mas também para performar, potencializa-se o AMC. Já no sistema de *webTV*, os participantes apenas assistem, não podem enviar as imagens de suas ações, há um fluxo unidirecional, entre os performers e os participantes. Mas, em ambos a energia libidinal transita como força política que visa o descondicionamento do desejo, a partir de um olhar incorporado que alterna as imagens fáticas da *web* e a experiência háptica da performance em telepresença. Energia libidinal que transita em outros espaços, cruza o espaço telemático e as ruas, em experiências de teleperformance que sucedem também como intervenção urbana. Na precipitação do fim da pesquisa, a ação de dois coletivos chamaram a atenção para este modo de ocupação telemático-urbano: o coletivo Antonieta Chegou Hoje (A.C.Ho) e o Grupo Erro. O primeiro é formado por artistas de distintos campos (música, dança,

arquitetura, computação gráfica, vídeo e multimídia) que residem no Rio de Janeiro. O grupo Erro é constituído por atores e artistas plásticos residentes em Florianópolis. Eis que surge a afecção com a cidade: ambos utilizam a telepresença como mediação para o encontro que acontece na rua.

Na *Performance CiberUrbana* (Dezembro de 2009), do grupo A.C.Ho, há uma intervenção na avenida Rio Branco, centro do Rio de Janeiro, onde um músico e uma dançarina interagem com a cidade. A dançarina está munida de um fone de ouvido, onde recebe os estímulos sonoros criados pelo músico (que também está nas ruas) em tempo real. As imagens das ações são transmitidas para a rede, no UStream. Estas imagens são enviadas por *bluetooth* e utilizam a conexão de celulares. A interação sucede entre os que estão na rua e os que plugam seus corpos no ciberespaço. O estado de afecção, AMC, sucede entre os que estão na rua e os que acompanham (os assistem) suas ações corporais em espaço *in-situ*.

Em *Escaparate* (Dezembro de 2008), o grupo ERRO se relaciona em distintas mediações: pelo celular e em imagens capturadas pela *webcam*. A ação se desenvolve em distintos pontos da cidade: entre uma *lan house* (ponto 1), onde um performer envia suas imagens e escreve textos; fachada na rua (ponto 2), onde as imagens do ponto 1 são projetadas; na rua (ponto 3), onde há um segundo performer que interage com a performer da *lan house* ao visualiza-la na fachada da cidade (ponto 2). Por vezes o performer deste ponto se conecta com outro performer por celular e percorre as ruas da cidade de modo itinerante. O coletivo se desterritorializa entre os que estão nas ruas da cidade, na *lan house* e em outras localidades.

As práticas do ERRO e do A.C.Ho ressaltam as tática de telepresença que intervêm não só na rede, mas no corpo da cidade. Em presença (telepresença) que não se dá apenas como expansão no ciberespaço, mas como extravasamento da telepresença na cidade. Será a urgência das ruas? A urbe urge. O corpo transborda para o asfalto, percorre distâncias, agencia derivas por meio do nomadismo físico e subjetivo. Veredas das ruas e esquinas do ciberespaço se encontram. Afecção entre o imaterial e o concreto da cidade onde estar na rua é já estar em espaço coletivo.

Os participantes destas ações não são somente os corpos plugados que se conectam em *sites* de videoconferência, são transeuntes que intensificam a constituição da multidão em telepresença. E por mais que se focalize a ação do performer, o que se coloca em telepresença não é apenas o seu corpo, mas o corpo da cidade. A cidade está em telepresença, quando em suas ruas e avenidas há uma performance que se constitui como telepresença. O que está na rede, se não a Avenida Rio Branco? A cidade sendo sua a expansão no ciberespaço. O ciberespaço sendo a rede e a cidade. Há um cruzamento que desterritorializa-os e retorritorializa-os de forma ambígua. O chão da cidade toca o espectro.

O espaço em corpo, anteriormente defendido como afecção entre os performers e os participantes em rede, amplia-se para ser espaço em corpo de uma afecção entre performers, a rede, os transeuntes, a cidade. O espaço em corpo da cidade, o corpo da cidade. Assim, a performance em telepresença inventa um novo circuito de desejo, não somente nas redes, mas nas ruas. O performomadismo perambula pelas ruas, da cidade e da cibercidade e as confunde como uma só. Intervêm poeticamente (e politicamente) não somente nos espaços de poder da *web*, ao deflagrar o poder do território e a potência do desterritório, mas, extravasa na urgência da cidade.

No espaço urbano, os performers depositam seus afectos à distância, transmutados (transtornados) em afectos que transitam em proximidade. Transeuntes, passos desmedidos, gestos mediados: AMC transbordante pela cidade.

O passo para a deriva é atravessar a cidade em gestos mediados.

O auto falante da rua anuncia o preço da banana.

A telepresença do vendedor de fruta.

Transmissões ao vivo nas TVs da vitrine.

A telepresença na pele da cidade.

A cidade não é um esboço, é a tênue semelhança e diferença entre

os que rompem sem olhar para os lados...

os que olham fixamente para os outros...

os que correm em passos e cores desmedidas...

os embrutecidos em corpo e pedra...

os que desejam o abraço...

Próximo experimento: dirija-se para o meio de uma avenida movimentada, abra os braços, coloque uma webcam no peito: afecto desmedido, AMC, abraço telemático?

Sobre o não encontro com Bergson

As performances em telepresença são arquiteturas temporais, ações que sucedem simultaneamente, e, deste modo, forjam um espaço de encontro, o espaço em corpo. Algumas questões, sobre a constituição dos agrupamentos em telepresença, serão desenvolvidas oportunamente. Tais como esta insistente lacuna, que vem à tona quando relacionamos a pesquisa ao pensamento de Bergson. Numa abordagem bergsoniana, o coletivo seria constituído pela simultaneidade ou pela duração? De fato há coletividade, ou é apenas simultaneidade? Numa perspectiva bergsoniana algumas questões se afirmariam, e outras cairiam por terra (mas o que é a verdade na arte?) desmascarariam as certezas de agora. Mas, de fato a simultaneidade temporal das performances em telepresença forjam o encontro, constituem o espaço subjetivo de encontro.

Na teleperformance o que faz durar é o intervalo, abismo entre os tempos. Pois ainda que simultâneas, há um intervalo, o abismo que aproxima, que media o encontro. A duração está justamente nesta distância (o tempo insiste em mostrar-se espacializado). Tempo a percorrer para tornar-se mais próximo, como se o tempo fosse um espaço, um lugar. Assim, a distância espacial é vivenciada como distância temporal. O espaço transmutado em tempo, o tempo transmutado em espaço.

Há simultaneidade de dois fluxos, que se cruzam e se encontram na consciência, no crer em nós, no coletivo.

Chamamos então simultâneos dois fluxos exteriores que ocupam a mesma duração porque estão compreendidos na duração de um mesmo terceiro, o nosso: essa duração é apenas nossa quando nossa consciência olha somente para nós, mas torna-se igualmente a deles quando a nossa atenção abarca os três fluxos num único ato indivisível (BERGSON, p.62, 2006).

Mas afinal o que dura? A princípio responderíamos que o que dura são os afectos, os agrupamentos que se desdobram em outros coletivos e não deixam de se prolongar e potencializar os experimentos de telepresença. A ação de um coletivo que se desdobra em outro. O que faz durar é a própria ação. Continuaremos tecendo e articulando coletividades, pois fazer durar é agenciar encontros singulares. A performance é a arte do durante e a própria distância: a consciência do intervalo. A distância do AMC faz durar a experiência do coletivo, pois o que dura é o intervalo.

No futuro, entre Bergson e Spinoza (a duração e os afectos), nos colocaremos no meio do encontro e tentaremos elucidar estas questões que ficam suspensas. Todavia, permaneceremos e pensaremos a partir do intervalo, por crer no discurso do acontecimento, na trajetória sendo percorrida (o movimento); o esboço de encontro com Bergson, onde encontro não houve.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANTES, Priscila. *Arte e Mídia*. São Paulo: editora do SENAI, 2005.
- ARAUJO, Yara Rondon Guasque. *Telepresença: interação e interfaces*. São Paulo: EDUC/ Fapesb, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: UERJ. 1997.
- BERGSON, Henri. *Duração e Simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em Rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes do Fazer*. São Paulo: Vozes, 1994.
- CHAUI, Marilena. *Introdução à filosofia*. São Paulo: Ática, 2005.
- COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COUCHOT, Edmund. *A tecnologia na arte: da fotografia a realidade virtual*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- DAVES, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Ed.34, 2006.
- _____. *Espinosa - Filosofia prática*. São Paulo: Escuta 2006.
- _____. *in Nietzsche Hoje?* São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs vol. 1*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.
- _____. *Mil Platôs vol. 3*. Rio de Janeiro: Ed.34, 2000.
- _____. *Mil Platôs vol. 4*. Rio de Janeiro: Ed.34, 2008.
- _____. *Mil Platôs vol. 5*. Rio de Janeiro: Ed.34, 2007.
- _____. *O Que é a Filosofia*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

- DOMINGUES, Diana. *Arte ciência e tecnologia*. São Paulo, UNESP, 2007.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio Ferrara. *Comunicação Espaço Cultura*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FERREIRA, Larissa. *Tec-no-corpo da performance in Arte e Tecnologia: para compreender o momento atual e pensar o contexto futuro da Arte*. Brasília: PPG-Arte, UNB, 2008.
- FOREST, Fred. *Como viver junto numa realidade real*. 26º Bienal de São Paulo, 2006. http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2132&cd_materia=2053. Acesso em 28/11/08.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- _____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1992.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Rio de Janeiro: Ed.34, 2006.
- GIANNETTI, Cláudia. *Estética Digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia*. Belo Horizonte, C/arte, 2006.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da Performance*. São Paulo: Debates, 2005.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da Performance*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GRAU, Oliver. *Arte virtual: da realidade a imersão*. São Paulo: Editora UNESP: Editora SENAC- São Paulo, 2007.
- HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2004.
- JACQUES, Paola. *Apologia da Deriva*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- JOHNSON, Steven. *Cultura da Interface*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- KAC, Eduardo. “Telepresence Art” in *Teleskulptur*, n.3. Áustria, 1993.
- KERCKHOVE, Derrick de. *A pele da cultura*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- LE MOS, André. *Cibercultura. Tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulinas, 2002.
- LEVY, Pierre. *A inteligência coletiva*. Paris: Loyola, 1994.
- _____. *O que é o Virtual*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.

MACHADO, Arlindo. *Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós- modernas*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Corpos Informáticos*. Brasília: PPG-Arte, UNB, 2006.

_____. *Performance em telepresença*. Artigo publicado em www.corpos.org. 2007.

_____. *Aisthesis*. Chapecó: Argos, 2005.

MEDEIROS Maria Beatriz de Medeiros e SANTOS, Cintia Carla e in *Corpos Informáticos*. Brasília: PPG-Arte, UNB, 2006.

MELIM, Regina. *Performance nas Artes visuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MERLEAU- PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

NEGRI, Antônio. *Arte y Multitudo*. Madrid: Mínima Trotta, 2007.

PARENTE, André. *Máquina e Imaginário*. Rio de Janeiro:24, 2006.

PELBART, Peter Pal. *Vida Capital*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

PEÑA, Guillermo Gómez. *En defensa del Arte Del Performance in Horizontes Antropológicos* n° 24. Porto alegre: Editora do PPG- Antropologia, UFRS, 2005.

PLUCHART , François. *L'art corporel*. Paris, Images 2, col. Mise au point sur l'art actuel, 1983.

PRADO, Gilberto. *Arte telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

REINGOLD, Howard. *A comunidade Virtual*. Lisboa: Gradiva, 1993

RUSH, Michel. *Novas Mídias na Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SANTAELLA, Lucia. *Cultura e Artes do Pós-Humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulos, 2003.

SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. São Paulo: Bertrand, 2005.

SPINOSA, Benedictus de. *Ética*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

_____. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

STIEGLER, Bernard. *Reflexões (não) contemporâneas*. Chapecó: Argos, 2007.

TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

VENTURELLI, Suzete. *Arte: Espaço_Tempo_Imagem*. Brasília: PPG-Arte, UNB, 2004.

VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. São Paulo: José Olympio, 1994.

WEISSBERG, in PARENTE, André (org.) *Imagem Máquina*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

<http://www.tate.org.uk>

<http://www.moma.org/>

<http://www.claudioulpiano.org.br/>

<http://www.sabotagem.cjb.net/>

<http://www.corocoletivo.org>

<http://www.dennis-oppenheim.com/>

<http://www.flickr.com/photos/yokoonoofficial>

<http://blog.premiosergiomotta.org.br>

<http://www.jeffrey-shaw.net>

<http://artebrasileira1970.blogspot.com>

<http://www.mediaartnet.org/>

<http://www.medienkunstnetz.de>

<http://www.ken.goldberg.net>

<http://www.corpos.org>

<http://www.corpos.blogspot.com>

<http://www.vimeo.com/user2459380>

<http://performidia.blogspot.com/>

<http://webceart.udesc.br/perforum/>

http://www.gag.art.br/cia_phila_7/

<http://www.poeticatecnologica.ufba.br/>

<http://corpoaberto.blogspot.com/>

<http://www.quik.art.br>

<http://antonietachegouhoje.blogspot.com/>

<http://www.errogrupo.com.br/>

<http://www.ECAFE.com/getty/SA/>

<http://www.stelarc.va.com.au>

<http://www.reverso.org>

<http://www.wearcam.org>

ANEXO 1
CARTOGRAFIA ITINERANTE

AÇÚCAR INVERTIDO II (AI2)	Conceito de TP	Principais trabalhos em TP	Participantes	Aspectos técnicos
<p>Foi inicialmente agenciado por Edson Barros, na ocasião da primeira quarentena, intitulada como Açúcar Invertido Réis do chão (Funarte, RJ, 2002).</p> <p>O AI2, Ocoreu entre 2003 e 2004, quando o projeto AI foi selecionado pelo programa As a Satellite, pela The América Society, Nova York. A quarentena reuniu diversos artistas brasileiros em Nova York, Brasil, Japão, Finlândia e França.</p>	<p>Durante quarenta dias, o <i>loft</i> no <i>Brooklyn, New York</i>, localizado na 71, <i>North 7th Street</i> entre <i>Wythe</i> e <i>Kent Streets</i> em <i>Williamsburg</i>, foi atelier e residência de inúmeros artistas brasileiros. O <i>loft</i> foi o centro de recepção das imagens/performações em telepresença.</p> <p><i>Rés do Chão</i> expandiu-se entre <i>New York, Japão, Finlândia</i>, e diversas localidades do <i>Brasil (Pernambuco, São Paulo, Amapá, Goiânia, Rio de Janeiro...)</i>.</p>	<p>1. <i>Resvivência</i> em 10 de Dezembro</p> <p>2. Em 17 de Dezembro Luiza Guimarães coordena o “Tertúlia” Rio-NY.</p> <p>3. 19 de Dezembro realizou-se o <i>Extended Horas</i>, uma noite em que houve encontro em telepresença e exibições de vídeos.</p>	<p>1. Mariana Marcassa, Marcos Costa Brava e grupo Empreza (Goiânia). Luiza Guimarães, os grupos Happy Hour e Estação Autônoma Temporária (Réis Rio de Janeiro), Raquel Rosalém (Japão).</p> <p>2. Arthur Leandro, Vandir Gouvea, Célia Pattacini, Marcelo Cucco, Luis Andrade, Leonardo Galvão, Cecília Coutrim, Ricardo Basbaum, Alex Hamburger, Floriano Romano, Tato Teixeira, Ângela (Réis do Chão-Rio), Camila Rocha (Finlândia); Rachel Rosalen (Japão), Grupo Empreza (Goiânia), Tato Teixeira, Edson Barrus, Mariluz, Sofia (Nova York), entre outros</p> <p>3. Camila Rocha (Finlândia), Rachel Rosalen (Japão), Empreza (Goiás), Vandir em Nova York. Além de Arthur Leandro, Alexandre, Nadam Guerra, Tato Teixeira, Romano (Rio de Janeiro), Edson, Mariluz, Sofia (Nova York).</p>	<p>Ivisit, Quick Time, CuSeeMe e Skype.</p>



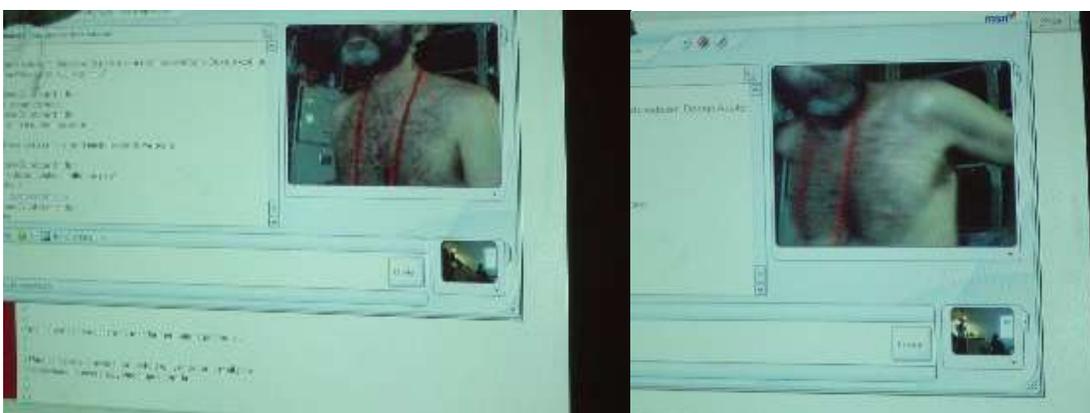
39 e 40. Edson Baruus, Parangolata AI2, 2003.



41. AI2 no dia da *Tertulia* em NY, 2003.



42. AI2 *Tertulia* no Rés Rio de Janeiro, 2003.



43, 44 e 45. AI2 Transmissão de *Zen Nudismo*, Aimerê César, 2003.

CORPOS INFORMÁTICOS	Conceito de TP	Principais trabalhos em TP	Participantes	Aspectos técnicos
<p>Criado em 1992 por Bia Medeiros, desenvolve pesquisas em diversas frentes; vídeo-arte, composição urbana, performance, jogos, web-arte.</p> <p>www.corpos.org</p> <p>www.vimeo.com/user2459380</p> <p>corpos.blogspot.com</p>	<p>“O corpo tornado virtual e a possibilidade de contato de fato com outros corpos. (...)Dedicamos a encontrar com o outro, o outro de fato, sua subjetividade” (MEDEIROS, 2006, p.55).</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Infoporto</i>, 1998. 2. <i>Dobras</i>, 1999 (II Bienal Mercosul). 3. <i>hungry@corpos</i>, 2000 (durante o Itaú Cultural) 4. <i>media@terra</i>, 2000 (no Simposium Internacional de Arte e Tecnologia- Grécia) 5. <i>Corpos@FILE</i> (Durante o Festival Internacional de Linguagem Eletrônica.- SP. 2000) 6. <i>Alteritas</i> (2003- FILE) 7. <i>Omolú Telepresente</i>, 2009 (Capital Digital, Paraíba, 2009) 8. <i>Digital Urbano</i>, 2009 (Parque Lage - RJ) 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Membros do grupo em Paris, Filadélfia e Brasília 2. Membros do grupo localizados em Brasília e Filadélfia. 3. Membros do grupo performaram durante 24 horas. 4. Membros do grupo no Brasil (Brasília e Campinas), Filadélfia (USA) e Atenas (Grécia). 5. Membros do grupo e Yara Guasque (Perforum). 6. Membros do Grupo no Brasil e na Filadélfia 7. Membros do grupo, no Rio de Janeiro, Brasília, João Pessoa e EUA, além da participação de Juliana Cerqueira (RJ) 8. Membros do grupo entre Brasília e Rio de Janeiro. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Net-meeting e Real Player 2. CuSeeme 3. CuSeeme 4. IVisit. 5. IVisit 6. Idem 7. Idem 8. Idem



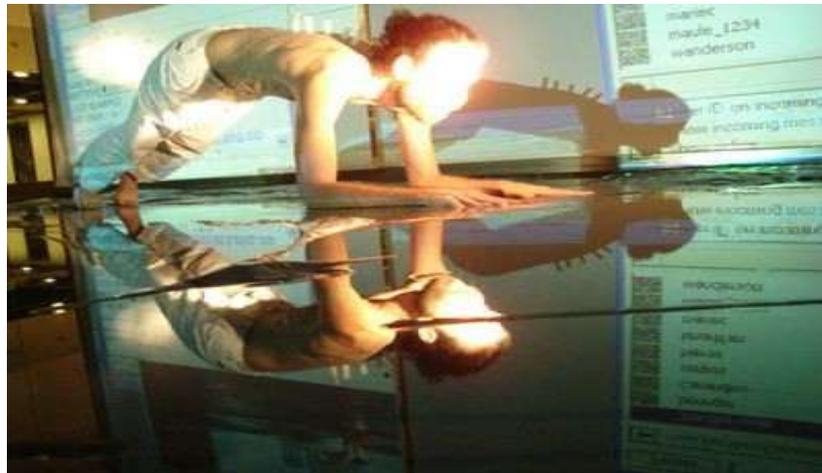
46. *Replexo*, Sesc Pinheiros, 2006.



47. *Estar*, Bienal do Mercosul, 2005.



48. *Replexo*, Sesc Pinheiros, 2006.

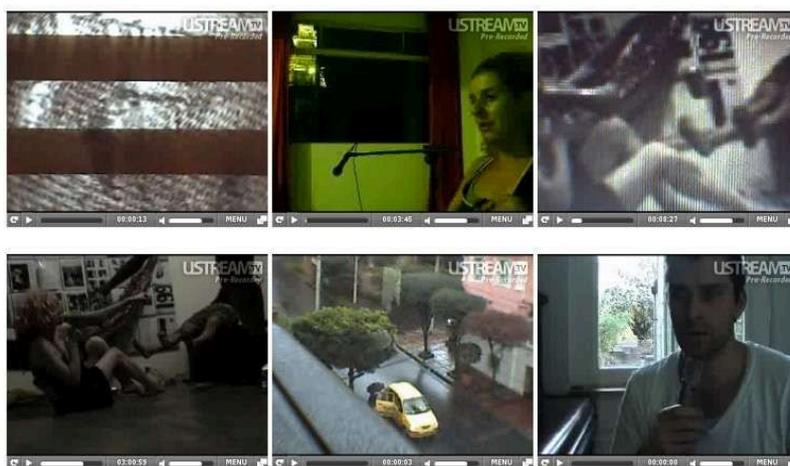


49. *Replexo*, Sesc Pinheiros, 2006.



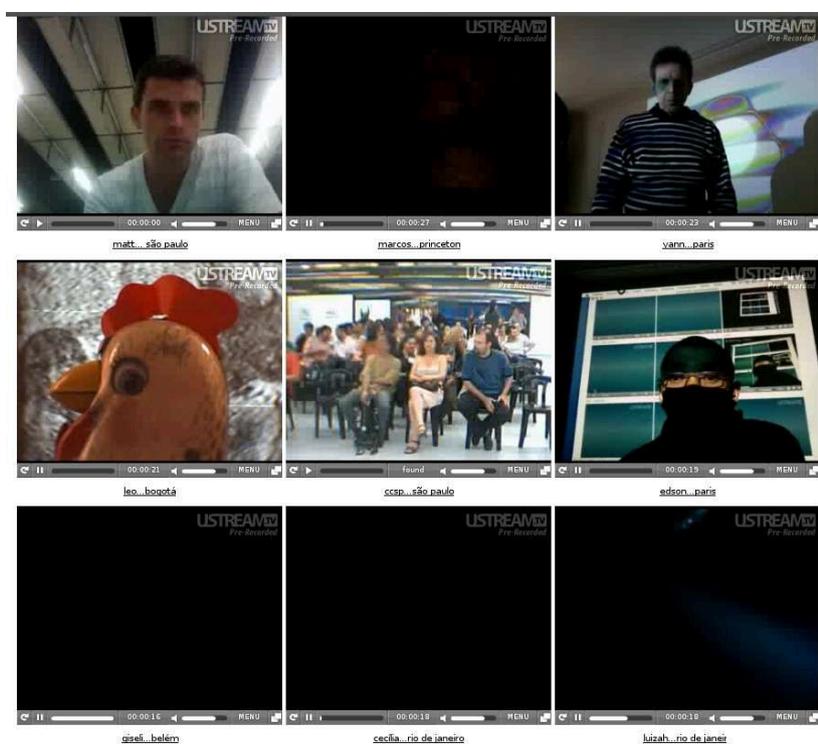
50. *Replexo*, Sesc Pinheiros, 2006.

PERFORMIDIA	Conceito de TP	Principais trabalhos em TP	Participantes	Aspectos técnicos
<p>Agenciado por Giuliano Obicci, ocorreu pela primeira vez em 2008 e desde então já houveram três edições do evento.</p> <p>Reuniu performers do Quarentena, Corpos Informáticos, Radiofantasmas e outros.</p> <p>http://performidia.blogspot.com/</p>	<p>“Reunir pessoas de lugares diferentes do mundo, combinar o fuso horário, transmitir para o mesmo espaço e tempo na web pareciam uma certa utopia territorial sintomática que a própria internet nos possibilitava.”</p> <p>Giuliano Obicci, em relato enviado por email.</p>	<p>1. I Live Quarentena, ocorreu em 17 de Fevereiro de 2008, as ações foram realizadas em 6 lugares: Bogotá, Londres, São Paulo, Colômbia e Paris.</p> <p>2. II Performidia/ crie / recombine / ative : áudio / vídeo, realizou-se em 11 de Março de 2008, as ações realizaram-se desde Paris, Bogotá, São Paulo, Porto Alegre, Rio de Janeiro e foram transmitidas para o Centro Cultural São Paulo.</p> <p>3. O Performidia III ocorreu em Julho de 2009, integrando a programação do Ibrasotope durante PdCon09 (Convenção Internacional de Pure Data).</p>	<p>1. Convidados Quarentena (São Paulo), Julian Jaramillo (Bogotá), Matt Lewis (Londres), Yann Beauvais (Paris), Paulo (Belém) e Leo Gonzalez (Colômbia).</p> <p>2. Leo Gonzalez (Bogotá) Edson Barrus (Paris), Matt Lewis, Giuliano Obici (São Paulo), Juliana Dorneles (Porto Alegre), Yann Beauvais (Paris), Marcos Martins (Princeton), Cecilia Cotrim (RJ,) Luiza Guimarães – (RJ), Giseli (Belém).</p> <p>3. Marize & Giordani (Rio de Janeiro), Léo Gonzalez (Bogotá), Yann Beauvais (França), José Carlos Lima (Goiânia), Larissa Ferreira (Brasília), Edson Barrus e Giuliano Obicci (São Paulo).</p>	<p>Nas três edições da Performidia não foi utilizado um programa de videoconferência, utilizou-se o recurso da <i>WebTV</i>. Cada performer estava num canal próprio do USTREAM.</p>



performídia / criação / transmissão / recombine / ative : audio / video
 LIVE 17 fev 17h (brasil) WATCH QUARENTENA

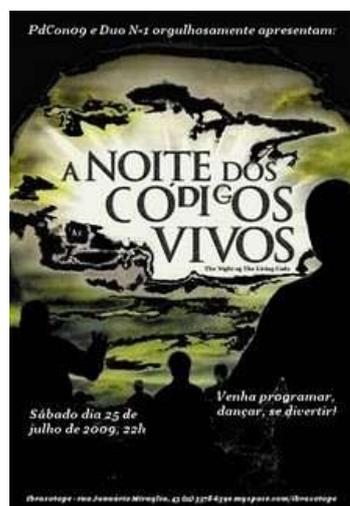
51. *Performídia I*, 2008.



52. *Performídia II*, 2008.



53. *Performídia on line em Bogotá*



54. *Convite Performídia III*, 2009.

PERFORUM	Conceito de TP	Principais trabalhos em TP	Participantes	Aspectos técnicos
<p>Coordenado por Artur Matuck e Yara Guasque Araújo.</p> <p>Ocorreu entre 1999 e 2001.</p> <p>Conectou performers do grupo Perforum Desterro em Florianópolis (coordenado por Guasque) e Perforum SP em São Paulo (coordenado por Matuck)</p> <p>http://webceart.udesc.br/perforum/</p>	<p>“O projeto Perforum representou um esforço de reunir pessoas, formar grupos para proporem novas propostas artísticas, políticas e culturais. Ele representou este esforço de agrupamentos de pessoas, forças, energias, pessoas de cidades diferentes, o uso da tecnologia para combinarmos eventos políticos e culturais.”</p> <p>Depoimento de Artur Matuck ao grupo Interações telemáticas.</p>	<p>1. <i>Descobrimto: Redescobrimto</i></p> <p>2. <i>Economia do amor</i>, 1999</p> <p>3. <i>O Corpo da Letra</i>, 2000.</p> <p>4. <i>Lapsus Calami</i>, 2001.</p> <p>4. <i>Dobras</i>, 1999.</p>	<p>1. Grupo Perforum SP e Perforum Desterro, respectivamente em São Paulo e Florianópolis.</p> <p>2. Perforum Desterro, Perforum SP e integrantes do Fala Preta (movimento que trata das prostitutas negras do Recife).</p> <p>3. Grupo Perforum SP e Perforum Desterro, respectivamente em São Paulo e Florianópolis.</p> <p>4. idem</p> <p>4. Perforum Desterro e Corpos Informáticos.</p>	<p>1. Videoconferência ponto a ponto, utilizando-se de dataphone 64 e Internet 2, atuando junto a Rede Metropolitana de Alta Velocidade (REMAV).</p> <p>2. Ivisit</p> <p>3. Videoconferência ponto a ponto, utilizando-se de dataphone 64 e Internet 2, atuando junto a Rede Metropolitana de Alta Velocidade (REMAV).</p> <p>4. idem</p> <p>4. Ivisit - videoconferência</p>



55. Perforum, *Economia do amor*, 1999.



56. Perforum, *Economia do amor*, 1999.

PHILA 7	Conceito de TP	Participantes	Principais trabalhos em TP	Aspectos técnicos
<p>Criada em São Paulo, em 2005.</p> <p>Realiza trabalhos interdisciplinares de arte; artes visuais, dança e, principalmente, teatro.</p> <p>Em São Paulo mantém o espaço de arte global.</p> <p>- http://www.gag.art.br/cia_phila_7/</p>	<p>Relacionam-se com grupos teatrais em localidades distintas (Cingapura, Inglaterra, Rio de Janeiro).</p> <p>Em Play on Earth a imagem dos grupos remotos é projetada ao fundo do palco. Os atores telepresentes compõem o cenário e participam das peças.</p> <p>Em What's Wrong With the World, a projeção se dá no nível do palco misturando presença física e telepresença.</p>	<p>1. Cia Phila 7 (direção Rubens Velloso; atores Ana Souto, Andrea Tedesco, Beto Matos e Marcos Azevedo), companhia convidada, como a Station House Opera em New Castle, Inglaterra (direção Julian Maynard-Smith; atores Emily Jane Grant, Jim Kitson, Mrk Calvert) e a Cia Theatreworks em Cingapura (Diretor Jeffrey Tan; atores Gerald Chew, Lim Yu-Beng, Noorlinah Mohamed),</p> <p>2. Atores da companhia Station House Opera, Inglaterra (direção Julian Maynard-Smith; atores Thomas Bowtell, Susannah Hart, Helen Morse Palmer), Cia Phila 7 (direção Rubens Velloso; atores Beto Matos, Marcos Azevedo e Luciana Froes) no Rio de Janeiro, Brasil</p>	<p>1. <i>Play on Earth</i> (2006) conectou a Phila 7 (São Paulo), a Station House Opera em New Castle na Inglaterra e a Cia Theatreworks (Cingapura).</p> <p>2. Em 2008 a Phila 7 reuniu artistas no Rio de Janeiro (Brasil) e em Londres (Inglaterra), para a composição da montagem <i>What's Wrong with the World?</i> da série <i>Play on Earth</i>.</p>	<p>“Utilizamos internet streaming com IP dedicado tanto para recebimento como envio das informações. Para o envio e recebimento das imagens utilizamos um software próprio construído especificamente para o projeto possibilitando com isto uma compressão e descompressão rápida das imagens diminuindo sensivelmente o delay. Em média temos 2 segundos. Para o áudio utilizamos alternadamente (conforme a necessidade da representação) voip ou a própria transmissão.”</p> <p>Marisa Riccitelli Sant'ana Produtora da Cia Phila 7</p>



57. Phila7, *What's Wrong With the World*, 2008.



58. Phila7, *What's Wrong With the World*, 2008.



59. Phila7, *Play on Earth*, 2006.

POÉTICA TECNOLÓGICA NA DANÇA	Conceito de TP	Principais trabalhos em TP	Participantes	Aspectos técnicos
Criado na Universidade Federal da Bahia, coordenado pela pesquisadora Ivani Santana desde 2004. www.poeticatecnologica.ufba.br/	Criar Zonas de Ambigüidade: “Por Zona de Ambigüidade compreendemos as regiões que são construídas entre o que está sendo gerado “ao vivo”, no tempo da performance, e o que a difusão do material previamente gravado e entre o que é sistema orgânico e sistema sintético”. Ivani Santana	1. <i>Versus</i> , 2005. 2. <i>Por Onde cruzam as Alamedas</i> , 2006. 3. <i>Proyecto Paso</i> . 2006 e 2007. 4. <i>(IN)TOQUE</i> , 2008.	1. Grupo Poética na Dança distribuído entre Salvador, Brasília e rio de Janeiro e músicos em João Pessoa. 2. Grupo Poética Tecnológica na Dança distribuído em distintas localidades de Salvador e músicos do Ministério Público distribuído em distintas localidades da mesma cidade. 3. Grupo Poética Tecnológica na Dança em colaboração com performers espanhóis e norte americanos. ttp://www.proyectopaso.net/live.html 4. Performers, músicos e robôs em Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo e Fortaleza	Uso do sistema VLC, recurso de transmissão de vídeo em tempo real para a Internet.

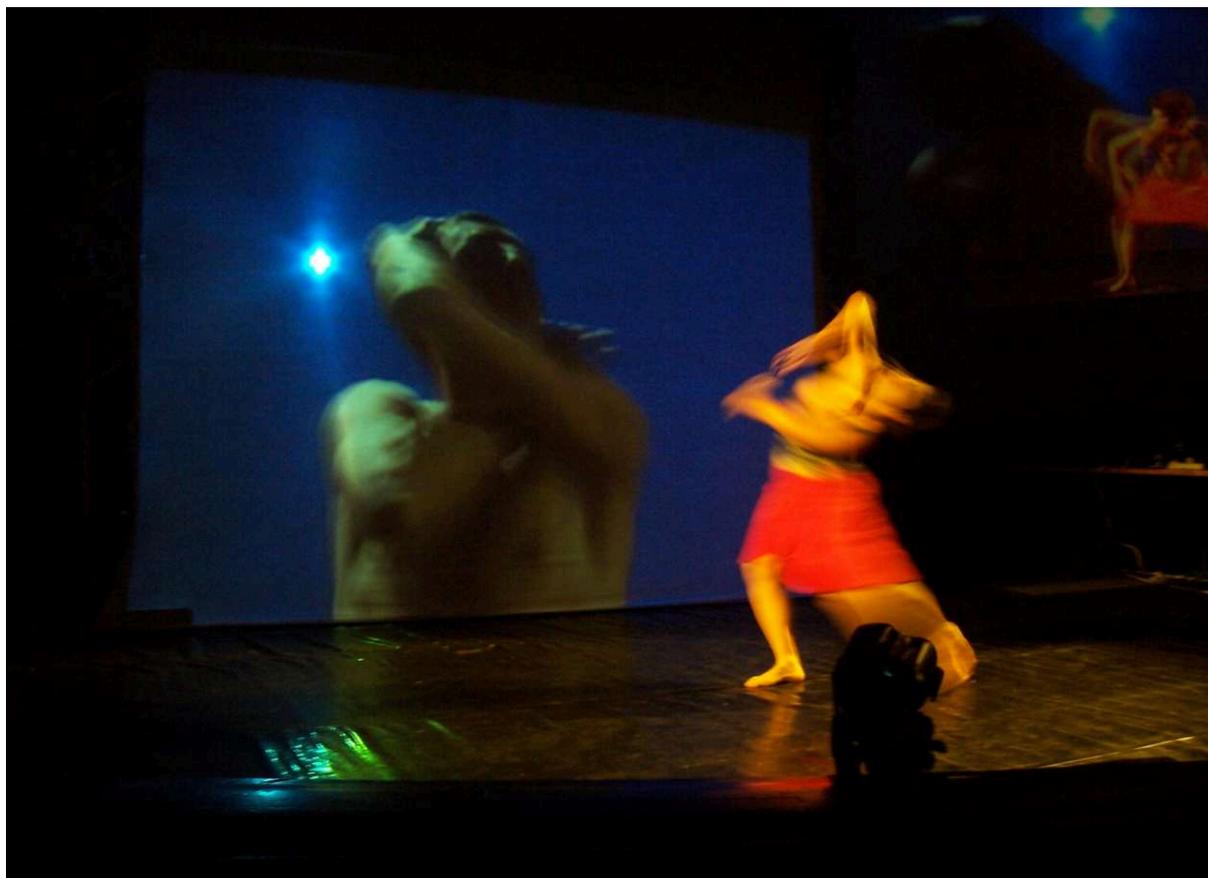


60. Poética Tecnológica na Dança, *Versus*, 2005.



61 e 62. Poética Tecnológica na Dança, *Versus*, 2005.





65 e 66. Poética Tecnológica na Dança, *Por Onde Cruzam as Alamedas*, 2006.

QUIK CORPO ABERTO	Conceito de TP	Principais trabalhos em TP	Participantes	Aspectos técnicos
<p>Idealizado por Rodrigo Quik, diretor da companhia Quik de dança. Neste</p> <p>Conectaram-se Anamaria Fernandes, em Rennes (França), Raquel Pires, Nova York (EUA) e Rodrigo Quik em Belo Horizonte (Brasil).</p> <p>Ambos são pesquisadores de dança contemporânea.</p> <p>http://corpoaberto.blogspot.com/</p>	<p>(...) Algo me faz sentir junto (...) o corpo vê, se dilatando e buscando outras maneiras de se conectar. Janelas abertas para o mundo, para os olhos que nos querem ver, para os nossos próprios olhos. Assim foi, está sendo e será o "Corpo Aberto". (QUIK, Rodrigo)</p>	<p>Experimento 1 – 11/11/2008/ Tempo</p> <p>Experimento 2 – 14/11/2008/ Impulso e Retenção</p> <p>Experimento 3 – 18/11/2008/ Pesado - Leve</p> <p>Experimento 4 - 21/11/2008/ Espaço / Dentro - Fora</p>	<p>Nos três experimentos participaram Anamaria Fernandes, em Rennes (França), Raquel Pires em Nova York (EUA) e Rodrigo Quik em Belo Horizonte (Brasil).</p>	<p>Para transmissão simultânea foi utilizado o <i>live</i> do Yahoo.</p> <p>As três janelas de cada <i>live</i> foram visualizadas simultaneamente num mesmo site (www.corpoaberto.art.br), também chamado de galpão virtual.</p>



67. Rodrigo Quik, *Corpo Aberto*, 2008.



68. Raquel Pires, *Corpo Aberto*, 2008



69. Ana Maria, *Corpo Aberto*, 2008.



70. Ana Maria, *Corpo Aberto*, 2008.

71. Raquel Pires, *Corpo Aberto*, 2008.

ANEXO 2
EMAIL-TEXTOS

Cecília Cotrin Sobre o AI2

Relato enviado por email em 9 de Dezembro de 2009.

Gazpacho + Bonde do arreia foi o nome dado a uma vivência do AI2, em que Carmen Riquelme convidou o grupo de funk 'O bonde do arreia a calcinha', da comunidade em frente ao MAC de Niterói, para tocar par nós, no res-do-chão; eu fiz um gazpacho para todos, e isso tudo foi telepresença, teleperformance, televivência, como vc quiser. Mas é fundamental que se entenda que toooooooooos os os nossos encontros durante o AI2 previam a telepresença, desde o primeiro até o último dia, larissa. isso é definitivo em relação à especificidade do nosso trabalho.

Não há, no caso do açúcar invertido 2, algo que se possa nomear como telepresença, separadamente do resto de nossas atividades de vivência, pois PERFORMAMOS A CONVIVÊNCIA, entende? Os próprios termos que aparecem em nossos textos indicam isso: ARTEDESOUVIDA.... dissolução da arte na vida, na sociedade. Isso sempre foi rigorosamente considerado pelos participantes. Acho muito difícil que se separe em nossas atividades de vivência o que era teleperformance/telepresença, e o que não era, pois justamente nossos exercícios poéticos visavam a não-espetacularização, mas sim o embaralhamento dessa diferença. Por isso a idéia de horizontalidade define tão bem nossa prática e o uso da tecnologia que fazemos.... não eram enviados por telepresença apenas determinados eventos de relevo, mas todos os eventos do dia ou da noite eram passíveis de ser transmitidos... esse é o espírito do AI. Por isso a palavra quarentena.

nesse sentido, 'Gazpacho + Bonde do arreia' é, como todos os nossos encontros do AI2, desde o 'chinchin de galinha' até reuniões sem relevo nem nome, mas que implicavam, por exemplo, em resolução de problemas técnicos, eram tbem momentos de alta carga de energia, considerados como teleperformáticos, e eram transmitidos para quem quisesse ver... tudo era teleperformance/telepresença, se vc quiser chamar assim. Todas as atividades que realizamos durante o AI2 enviávamos por webcam. [muitas vezes não conseguimos a conexão, mas isso é outra questão... a intenção é que todo o processo da quarentena fosse percebido como poético, horizontalmente, sem a escolha de momentos mais importantes ou menos... de maior qualidade, ou menor importância. não havia essa separação em nossas mentes.] no res do chão, no rio, assim como em williamsburg, havia uma web cam ligada todo o tempo, indicando justamente isso: estamos em estado de vivência poética.

Luiza Guimarães sobre o AI2

Relato enviado por email em 15 de Dezembro de 2009.

Quando fui convidada para participar do Açúcar Invertido II promovido pelo departamento de Artes Visuais do The Americas Society e soube que não poderia ir para NY fiz um projeto que enviei através do Yahoo grupos para todos. Nele propunha, uma performance, arteVIDEZ , enviar vídeos e fazer uma vivência, Tertúlia RIO-NY, através de TP. Para tanto, pedi ao Édson que me proporcionasse a estrutura tecnológica necessária para realizar a conexão com NY. Embora na época já assistisse as aulas do Prof. Henrique Antoun na ECO-UFRJ e a tecnologia fizesse parte de meu imaginário artístico, foi mesmo o fato de não poder me deslocar para NY que me levou a pensar em estar lá de outro modo, presente mesmo que distante. A tecnologia possibilitou a conexão tecnológica necessária para que a Tertúlia acontecesse e, assim, a vivência Tertúlia II – RIO-NY foi capaz de colocar em curso um devir para além da data em que se deu.

Luiza Guimarães sobre o AI2

Sobre a ArteVidez que ocorreu durante a *Résvivencia* em 10 de Dezembro. Enviado por email em 15 de Dezembro de 2009.

arteVIDEZ

Gravidez traz o tempo da criação. Um tempo vivido de um modo peculiarmente feminino que a todos contagia. Na gravidez através da natureza a mulher se alinha as fêmeas de outras espécies e, desde os primeiros sinais da gestação, seu objetivo maior será o da proteção da cria, idealizando acontecimentos, prevendo o impossível, curtindo cada momento, cada movimento.

No passado, as parteiras traziam os filhos ao mundo, sujeitos a todos imprevistos, isso até as ciências médicas e as tecnologias minimizarem os riscos envolvidos, tornando a ato de parir cada vez mais artificial e seguro. A gestação na arte nada idealiza, nada planeja, mas também vive o processo de criação com a mesma intensidade e mesma "fúria" protetora com que fêmea acarinha e alimenta a cria.

As conexões tecnológicas na arte não aumentam o seu poder de contágio. Em artiVIDEZ, naquela noite de dez de dezembro de 2003, alguns homens presentes colocaram barrigas artificiais, como a minha era! Tornar sensível as dimensões invisíveis do mundo que afetam os nossos corpos colocando em dúvida as nossas crenças é próprio da arte. Nas TPs as conexões através da internet possibilitam distribuir as ações performáticas para além de seu território geográfico, mas é da proposta artística o poder de afetar e ser afetado, de conectar encontros, de agenciar e produzir linhas de fuga.

O poder de contágio da gravidez e da arte faz emergir a vida no agora que é inerente ao acontecimento. Isso seria arteVIDEZ?

Giuliano Obici sobre o Performídia

Enviado por email em 17 de dezembro de 2009.

Antecedentes

Não sei se dá pra considerar a Performídia um conceito, ela surgiu da vontade de experimentar ferramentas de transmissão em um contexto de performance na rede, não tinha um propósito além de uma vivência coletiva e do encontro. Ela surgiu de uma experiência de performance musical em Bogotá com Julian Jaramillo e Leonardo Gonzalez no começo de 2008, quando fizemos uma improvisação transmitida via Internet pela Rádio Fantasma. Juntamos os amigos para uma improvisação nos estúdios da produtora Pato Feo e divulgamos o evento pela nossa lista de email. Fiquei intrigado com a possibilidade de fazer da internet um espaço de performance difusa pela rede que reunisse pessoas de lugares diferentes.

Quanto ao nome Performídia, ele vem de um jogo com as palavras performance e mídia, termo que Leo gostava de utilizar para denominar o tipo de evento que havíamos feito. De imediato aquilo me soou muito interessante, fiquei impressionado pois o termo pareceu muito preciso, sintetizando um jeito de fazer performance a partir dos meios e das tecnologias de transmissão. Para mim, Performídia marcou um pensamento e disparou uma série de outras questões.

Performídia = Performatizar os meios. Isso se repetia na minha cabeça como uma canção que gruda. Ai vieram as variações, em outros termos, Performidia = colocar a mídia em performance. Performatizar a si mesmo através da mídia. Perfomatizar a mídia através de si mesmo. A retroalimentação do conteúdo transmitido, re-apropriado e devolvido. Um tipo de espelhamento do próprio meio uma espécie de loop midiático

Performídia I

Quando voltei da Colômbia conversando com Edson Barrus surgiu a idéia de fazer o Performídia no blog da quarentenabienal. Convidamos os amigos para um encontro no apartamento de Edson com o título Live Quarentena Performidia I. Para a transmissão em 6 telas presentes no mesmo site[1] Julian e Leo da Bogotá, Matt Lewis Inglaterra, Yann Beauvais Paris, Pedro Laia Belém, Convidados São Paulo.

Muitas pessoas que já faziam parte do blog quarentena não entendiam muito bem e nem nós sabíamos ou conseguíamos entender como iria funcionar o que estava sendo proposto. Durante a Performídia os participantes do blog quarentena publicavam e se comunicavam via chat, skype. A quantidade de telas no site foi definida em 6, mas nem todas as janelas estiveram transmitindo ao mesmo tempo. O browser suportava em uma mesma página um número limitado de players de vídeo.

Foi interessante explorar e performatizar elementos que as ferramentas de transmissão pela internet possibilitavam. Elementos como: o atraso do som e imagem proporcionado pelo tempo de latência das conexões; a retroalimentação de som e imagem nas transmissões; a baixa qualidade do som e da imagem na transmissão que proporcionam uma textura específica; as combinações sonoras e visuais possíveis que cada internauta podia realizar, iniciando ou parando cada janela da transmissão, acionando ou

silencionando cada transmissão, controlando os volumes e mixando-os como numa mesa de som. Uma espécie de remix de material produzido ao vivo que o internauta podia também intervir.

O fato de reunir pessoas de lugares diferentes do mundo, combinar o fuso horário, transmitir para o mesmo espaço e tempo na web pareciam uma certa utopia territorial sintomática que a própria internet nos possibilitava. A Performídia criou um campo interessante de experimentação dos elementos que a transmissão proporcionava. Surgiam cacofonias, a posição das telas dispostas no monitor, e os enquadramentos das respectivas câmeras proporcionando diálogos entre as telas; feedbacks de som e imagem as vezes proporcionada de forma não intencional, fruto da inabilidade dos participantes em gerenciar o som do microfone na transmissão, outras vezes proporcionado intencionalmente. Esses elementos se tornavam parte da própria performance, um campo exploratório das maneiras de conectar pessoas e uma forma de explorar os elementos e efeitos que surgiam da própria ferramenta. Foi nesse contexto que a Performídia surgiu. A idéia de uma performance em rede, com elementos simples disponíveis a qualquer usuário com uma conexão a Internet.

Performídia II

Após a primeira experiência surgiu, a convite de Matt Lewis, a oportunidade de fazer uma nova experiência no CCSP durante a apresentação de seu trabalho de residência pelo British Council.

Performance realizada em lugares distintos que serão transmitidas no Centro Cultural São Paulo participações Leo Gonzalez- Bogotá, Edson Barrus - Paris, Matt Lewis /Giuliano Obici -São Paulo, Juliana Dorneles - Porto Alegre , Yann Beauvais - Paris, Marcos Martins - Princeton, Cecilia Cotrim - RJ, Luiza Guimarães - RJ/SP, Giseli-Belém e Convidados Quarentena.

Na segunda Performídia tivemos algumas janelas que não conseguiram transmitir no momento da apresentação no CCSP que durou 10 minutos. O fato de ter um horário bem curto definido e um ponto de conexão a internet de baixa velocidade proporcionou uma experiência bem restrita e limitada do trabalho sob o ponto de vista daqueles que estavam presencialmente no espaço do CCSP assistindo. Algumas pessoas que confirmaram presença online via streaming não conseguiram conectar e algumas das 9 janelas de transmissão ficaram vazias.

Essa questão levou a repensar se o formato da Performídia e sua maneira de exibição eram pertinentes a esse tipo de evento presencial e com horário bem delimitado. Isso porque o envolvimento de várias pessoas conectadas ao mesmo tempo com todo o aparato de configuração e levantamento da plataforma envolvia uma logística de tempo e disponibilidade que pelo caráter não profissional, estabelecia uma Por certas questões técnicas alguns participantes ficaram impedidos de participar pois não conseguiram resolver de prontidão questões de ultima hora como atualizar o aplicativo flashplayer para o browser.

Performídia III : 25 Jul 2009

Aconteceu numa festa organizada pelo Duo N-1 formada por Giuliano Obici e Alexandre Fenerich no espaço Ibrasotope durante PdCon09 (Convenção Internacional de Pure Data 2009)

Alice Stefânia

Integrou o Corpos Informáticos. Enviado por email em 13 de maio de 2009.

1. Qual o seu conceito de telepresença?

Uma presença possível graças a uma mediação que promove dilatação, deformação, recorte, olhar e/ou poética sobre um corpo. Citando minha própria definição na ocasião de meu mestrado sobre o tema:

“A telepresença é entendida como um processo interativo entre dois ou mais corpos, viável pela presença de meios tecnológicos que ampliam o alcance da percepção, tornando possível a detecção, em tempo real, da presença da ausência - presença de algo que, não mediado, se torna distante (ausente) da capacidade perceptiva.”

2. Quando começou a fazer ações em telepresença? Com que pares realizou a telepresença?

Por volta de 1994(?) com o GPCI, ainda com vídeo amplificando nossas presenças no mesmo espaço onde os corpos estavam, propondo recortes, olhares, ângulos... Depois com telefone, e por fim com programas de computador.

3. E sobre a produção de intersubjetividade em telepresença? É possível gerar afectos?

Sim. Não é o meio escolhido para a realização artística que vai atestar sua “eficácia”, mas a “obra” em si. Pessoas fazem sexo e gozam à distância e mediados, por que não seria possível a fruição estética?

4. Que potencialidades e despotencialidades vê na ação em telepresença?

De certa forma a resposta é a mesma da questão anterior... A telepresença em si é apenas o recurso, não a obra.

5. Como percebe a relação entre o corpo presente e o corpo telepresente?

Pra usar eu mesma no mestrado, o corpo telepresente é um corpo de uma “consistência” diferenciada. E ainda:

“Uma presença não se resume a uma experiência retiniana, nem tampouco se reduz a uma possibilidade tátil, mas envolve também relações, analogias, lembranças, afetos, medos e outras sensações que despertem numa experiência de ver, e/ou numa outra experiência perceptiva/sensorial.”

6. Como vê a constituição dos coletivos que se formam a cada encontro em telepresença?

Uma configuração singular e irrepitível. Uma constelação. Uma comunhão. Uma confissão. Um encontro poético. Uma espécie de jam session. Um abraço alargado.

7. Que recursos técnicos utilizaram: videoconferência, webTV? Descreva sucintamente e cronologicamente os softwares/hardwares utilizados nas ações.

Lembro que, após vídeo e telefone, iniciamos com net meeting, depois Cu-see me, depois fui-me...

8. Ainda faz telepresença? Se não faz, por qual motivo optou por não fazer?

No momento não, mas por nenhum motivo relacionado à telepresença em si... Estou voltada para o teatro.

Daniel Seda

Integrante do NeoTAO. Participou de telepresenças individualmente, com o Corpos Informáticos, Perforum SP e Constelação.

Enviado por email em 14 de maio de 2009.

1. Qual o seu conceito de telepresença?

Telepresença já foi visto como algo ligado á transmissão de imagem e som por meios telemáticos, ao vivo. Hoje em dia creio que todos que vivem mergulhados na internet ou que fazem uso de um celular estão "telepresentes", transmitindo-se ao vivo a cada interação, seja no Orkut, Facebook, Twitter, etc.

2. Quando começou a fazer ações em telepresença? Com que pares realizou a telepresença?

Fui convidado pelo Artur Matuck para fazer parte de uma interação em 2001, no Perforum. Minha performance foi realizada em parceria com Gilsamara Moura.

3. E sobre a produção de intersubjetividade em telepresença? É possível gerar afectos?

A geração de afetos independe do meio de relação: ao vivo, por telefone, câmera, web. O que realmente importa na geração de afetos entre pessoas são as pessoas envolvidas na interação.

4. Que potencialidades e despotencialidades vê na ação em telepresença?

A maior potencialidade é sem dúvida a superação do espaço físico, das distâncias geográficas.

As despotencialidades são todas as inseguranças tecnológicas presente em qualquer meio digital.

5. Como percebe a relação entre o corpo presente e o corpo telepresente?

A tecnologia vai demorar muito pra superar o corpo. A nossa sociedade é muito arrogante e ignorante por pretender tornar o corpo obsoleto por meio da tecnologia. Creio firmemente que todas as possibilidades de comunicação à distância estão presente em nosso corpo como ele já é, apenas não sabemos usar essas habilidades ainda.

6. Como vê a constituição dos coletivos que se formam a cada encontro em telepresença?

Frágeis e divertidos, como qualquer festa.

7. Que recursos técnicos utilizaram: videoconferência, webTV? Descreva sucintamente e cronologicamente os softwares/hardwares utilizados nas ações.

Utilizamos, neste Perforum em 2001 uma sala da Universidade Anhembi-Morumbi equipada com um sistema de videoconferência.

8. Ainda faz telepresença? Se não faz, por qual motivo optou por não fazer?

Dentro do conceito explicitado acima, estou telepresente sempre que conectado à web e fazendo uso de alguma ferramenta de interação social.

Flavia Castagno

Integrou o Poética Tecnológica na Dança e participou das telepresenças Versus, Por onde Cruzam as Alamedas e Proyecto Paso.

Enviado por email em 23 de março de 2009

1. Qual o seu conceito de telepresença?

A comunicação e interação de indivíduos que estão geograficamente localizados em endereços distintos. Através do meio midiático de telecomunicação, como a internet, é possível estabelecer um “encontro virtual”.

2. Quando começou a fazer ações em telepresença? Com que pares realizou a telepresença?

Em 2005 até 2007. No grupo GDC (Grupo de Dança Contemporânea da UFBA) e Grupo Poética Tecnológica na Dança.

3. E sobre a produção de intersubjetividade em telepresença? É possível gerar afectos?

Acredito que qualquer relação pode gerar vínculo, considerando que todas elas são estimuladas pelo interesse, no sentido positivo da palavra. Quando o interesse na relação é recíproco torna-se mais fácil a comunicação e o entrosamento.

4. Que potencialidades e despotencialidades vê na ação em telepresença?

Permite um trânsito maior dos corpos, a comunicação imprevisível e a troca mais intensa de informações, culturas, etc. Um meio ágil e abrangente de gerar um produto artístico, que facilita a visibilidade de qualquer pessoa conectada em rede.

Dentre os problemas cito a dependência da conexão e dos aparatos tecnológicos (cabos, câmeras, etc) para concretizar a telepresença, além da banalidade, em partes, do produto artístico (pelo acesso fácil).

5. Como percebe a relação entre o corpo presente e o corpo telepresente?

Uma relação diferente de complementação e soma, onde novas percepções precisam ser ativadas, muito mais sutis, para que a composição seja aprofundada e não se restrinja a uma imagem sobreposta.

Marúzia Dultra

Integrou o Poética Tecnológica na Dança e participou das telepresenças Versus, Por onde Cruzam as Alamedas e Proyecto Paso. Ex- Bolsista Pibic orientada por Ivani Santana.

Enviado por email em Janeiro de 2010

1. Qual o seu conceito de telepresença?

Encontro proporcionado através de recursos tecnológicos, que rompe barreiras físicas e geográficas. Mais especificamente a telemática envolve a área computacional aliada às telecomunicações.

2. Quando começou a fazer ações em telepresença? Com que pares realizou a telepresença?

2005, no Grupo de Pesquisa Poética Tecnológica na Dança (CNPq/ UFBA), sob a coordenação da Profa. Ivani Santana.

3. E sobre a produção de intersubjetividade em telepresença? É possível gerar afectos?

Acredito que sim, pois sujeitos interagem, seja por meio de avatares e/ou corpos orgânicos.

4. Que potencialidades e despotencialidades vê na ação em telepresença?

Considero a quebra do constrangimento espaço-temporal como a principal potencialidade deste tipo de ação. Como aspecto negativo, destacaria as restrições tecnológicas que ainda temos no Brasil/ Bahia para a realização da telepresença via telemática (como por exemplo, níveis insatisfatórios de transmissão da internet fora do circuito acadêmico-universitário)

5. Como percebe a relação entre o corpo presente e o corpo telepresente?

São elementos de diferentes naturezas postos em relação. Deste encontro, emergem novos parâmetros relacionais, que levam em conta (des)proporção de tamanho entre esses corpos, *delay*, possibilidades de intervenção gráfica, etc.

6. Como vê a constituição dos coletivos que se formam a cada encontro em telepresença?

Essas reuniões podem ser apontadas como uma das potencialidades da ação em telepresença, pois permite o encontro entre artistas de localidades diversas, além da criação conjunta e colaborativa.

7. Que recursos técnicos utilizaram: videoconferência, webTV? Descreva sucintamente e cronologicamente os softwares/hardwares utilizados nas ações.

2005: Videoconferência através do software VLC/ câmera de vídeo HDTV

2006: Videoconferência através do software VLC/ câmera de vídeo semi-profissional

8. Ainda faz telepresença? Se não faz, por qual motivo optou por não fazer?

Não. Meu enfoque de pesquisa voltou-se para a questão da interatividade através de interfaces gráficas (gamearte).

Yara Guasque

Coordenadora do Perforum Desterro.

Enviado por email em 19 de fevereiro de 2009

1. Qual o seu conceito de telepresença?

Esta é a mais difícil das respostas. Comecei em meu livro Telepresença: interação e interfaces, publicado em 2005 pela EDUC/Fapesp pelas definições teóricas mais genéricas. Hoje não gostaria de dar as mesmas respostas que encontrei quando escrevi a tese que baseou o livro. Na época foi importante para visualizar a batalha entre o corpus teórico das ciências sociais e o das ciências exatas. Minha investigação de telepresença me levou a confirmar o que eu sempre suspeitei: de que existem muitas camadas de virtualidade e de experiência concreta. Claro que esta é uma resposta não aceita para os defensores de uma nítida separação entre o virtual e o “real”, espaço que prefiro chamar por razões de fundamentação teórica de concreto ou físico. No livro e em alguns textos posteriores `a publicação dele, argumentei sobre a telepresença como uma experiência interiorizada e a telepresença como uma experiência exteriorizada. Os ambientes de realidade virtual oferecem esta experiência exteriorizada, como uma realidade para ser compartilhada por dois ou mais pessoas. A conversa telefônica estaria mais para uma telepresença interiorizada, apesar de ter sido este o exemplo que dei na época, pois na conversa telefônica o espaço compartilhado não é o espaço físico. Podemos ao invés de espaços falar de esferas e de que agimos nestas esferas: informacionais (que reúnem a linguagem, os livros, os palms, os celulares, etc.), virtuais e concretas. A discussão aí ganha maior complexidade ao mesmo tempo que nos mostra o quanto já operávamos em esferas virtuais e informacionais no passado, só que a contemporaneidade por ser mais fluída se baseia muito mais na experiência adquirida nas esferas informacionais e que em grande parte são também virtuais.

Existe a possibilidade de um agente físico se encontrar em um espaço físico, em um espaço virtual, em um espaço físico e virtual; como também há a possibilidade de um agente virtual se encontrar em um espaço físico, em um espaço virtual, em um espaço físico e virtual.

Quanto as categorias, hoje a categoria de Net art na qual a telepresença se encaixa já não é mais novidade. Outras categorias ocupam a cena de maneira mais vivida como é o caso das mídias locativas. Para mim o importante é que com as mídias locativas temos a necessidade de reinventar a esfera do concreto o que na telepresença parecia não ser necessário pois a ação era realizada ou melhor enfatizada como acontecendo no virtual.

2. Quando começou a fazer ações em telepresença? Com que pares realizou a telepresença?

Iniciei os scripts das performances de telepresença em 1998 quando o Artur Mathuck iniciou o projeto Perforum. O projeto originalmente concebido por ele deveria ser um banco de dados de performances onde as pessoas acessariam os skripts e realizariam a performance de outros autores. As performances de telepresença propriamente iniciei

em setembro de 1999 que foi nossa primeira sessão usando o equipamento de teleconferência do Laboratório de Ensino a Distância, LED, da UFSC. Usávamos duas câmeras fixas, cada uma apontando para uma direção das alas, uma outra câmera documental, e uma móvel. Tínhamos dois monitores no fundo da sala e dois na frente da sala. A ligação era discada através do ISDN 64, um canal de voz e outro de imagem. Em Florianópolis tínhamos a facilitação das salas de ensino a distância equipadas com câmeras de ponta e com uma equipe técnica que dava assistência. A ideia de usarmos esta estrutura foi minha. Em Florianópolis o Daniel Isidoro que dirigia peças de teatro e curtas, e que tinha uma enorme habilidade com software e com produção de teatro me visitou, pois ele estava procurando saber das possibilidades de contratação para professor colaborador da UDESC. Ele acabou sendo fundamental a nosso início em Florianópolis e foi ele quem deu um rumo ao grupo que se formava. Éramos três: Daniel Isidoro, Leonardo Romão e eu. Logo se juntou a nós a Janaína Pereira que participou até o grupo se desmanchar. Tivemos muitos outros participantes como a Cynthia Pimenta mas que não atuaram com a mesma frequência deste pequeno grupo.

Em São Paulo o grupo era mais diverso, mas os que atuaram mais assiduamente foram a Tereza Labarrère e o Edson Oliveira.

3. E sobre a produção de intersubjetividade em telepresença? É possível gerar afectos?

Não sei o que você entende por intersubjetividade. Escrevi muito sobre intersubjetividade no meu livro sobre telepresença focando o termo conforme a conceituação de Vilém Flusser. Sobre gerar afectos, acho que a experiência que tivemos foi muito poderosa. Eu era a pessoa que conhecia os dois grupos, o de Florianópolis e o de São Paulo, mas independentemente de muitos não se conhecerem, as pessoas tinham este sentimento de se conhecerem e de pertencerem ao mesmo grupo. Na época eu acreditava que a telepresença diminuiria a distância das pessoas e daria iguais oportunidades a todos diminuindo a desigualdade entre a periferia e os centros em relação à concentração de conhecimento e de oportunidades. Na verdade não foi isto que aconteceu. O grupo de São Paulo pouco dividia com o grupo de Florianópolis o material gerado, e eles eram bastante desatenciosos quanto a ficha técnica de nosso grupo. Entretanto eu estava muito engajada em nosso projeto e era de certa forma nutrida pela convivência intelectual com o Artur Mathuck que era mais telepresencial do que presencial.

4. Que potencialidades e despotencialidades vê na ação em telepresença?

Esta questão é implicada com a próxima. Ainda há muitos estudos a serem realizados no que concerne à abordagem de cognição enativa de Varela e também sobre a linguagem consensual entre os interagentes, e o quanto esta linguagem é estabelecida por proximidade física ou mesmo dependente de agirmos em consenso por estarmos fisicamente próximos um dos outros. Somos mamíferos antes de tudo e há a necessidade de contato físico. Um pesquisador interessante Adroaldo Zanella trabalhou com animais pesquisando com métodos não invasivos os níveis de estresse animal, mostrando por exemplo o nível de estresse causado pela separação dos porquinhos, ovelhas e bezerros de suas mães. O estresse causado pela separação muito precoce, afeta a autoestima, a memória e a orientação e o reconhecimento espacial nestes animais.

Mesmo que Varela e Maturana sejam muito utilizados em prol de uma argumentação a favor do entendimento da inteligência artificial, além do conceito de autopoiesis que é bastante difundido e que faz o paralelo entre ser biológico e maquínico, ambos autores mostram em seus textos como animais criados no convívio de outros animais e de humanos demonstram adquirir um domínio linguístico mais rico quando comparados a outros que foram educados por videotexto e outros aplicativos.

Eu ainda vejo muitas possibilidades, mas acho que o mercado tomou conta reproduzindo um modelo cartesiano de interação a distância e assim várias críticas que fazíamos ao modelo usado na videoconferência e na educação a distância e as possibilidades de novos formatos que investigávamos perderam força.

Nós do Perforum Desterro éramos contra a representação e a performance, que embora pudesse ser um espetáculo visualmente rico, se dirigia a uma audiência presencial. Para nós telepresença era atuarmos em iguais condições todos, e assim nossa audiência não existia, pois éramos todos participantes a distância. Criticávamos justamente a idéia de espetáculo e de representação. Ou o script compartilhado previamente nas listas de discussão dos grupos afetava as pessoas a reagirem e a criarem com seus próprios repertórios um evento que não era apenas resposta ao script, ou não tínhamos interação e o evento ficava nulo. A interação era sempre uma co-autoria pois acabava sendo também uma proposta poética. Na época formulei o termo evento-pensamento, pois para mim se tratava de um pensamento em tempo real sendo contagiado e modificado a todo estímulo. Este termo está no texto da Compós de 2000, quando participei do GT coordenado na época pelo Gilberto Prado. O texto se intitula “Tele-evento-pensamento: a imagem mediada na telepresença”.

Escrevi enquanto pesquisadora visitante do Media Interface and Network Design, MINDLAB, da Michigan State University, entre os anos de 2001 e 2002, durante meu estágio de doutoramento sob supervisão do professor e pesquisador de telepresença Dr. Frank Biocca, um projeto chamado Media Design e Telepresença. O projeto era para ser submetido à CAPES-FIPSES no ano de 2002 e envolvia as universidades brasileiras do Estado de Santa Catarina, UDESC, Federal de Santa Catarina, UFSC, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC, e as americanas do Estado de Michigan, MSU, e a do Estado de Ohio, OSU. As áreas contempladas no projeto eram sobretudo arte e tecnologia com dança, teatro, telepresença e Media design. Convidei a participar o artista e pesquisador Johannes Birringer (OSU), Christine Greiner e Renato Cohen (PUCSP), Fabiano Luiz Santos Garcia (Mediasoft – Softwares e Produções Multimídia Ltda, www.mediasoft.com.br) que na época coordenava também o laboratório de realidade virtual da UFSC, a artista multimídia Laura Cloud do departamento de artes (MSU) e o Frank Biocca do departamento de Telecomunicação da Universidade Estadual de Michigan (MSU). O projeto contaria com três laboratórios, o de realidade virtual na UFSC e o Media Interface and Network Design, MINDLAB em Michigan, coordenado por Frank Biocca e na Ohio State University em Ohio por David Prabu. Na Udesc os professores envolvidos além de mim, Yara Guasque, seriam Célia Antonaccini ramos, Regina Melin e Antônio Vargas. Minha idéia era criar uma estrutura comunicativa para performance a distância, mas que seria também uma estrutura de sedimentação de conhecimento com um banco de dados das teleperformances, que possibilitasse as pesquisas mas também disponibilizasse o conteúdo. Tudo o que existe hoje, quando uma conferência é transmitida online, é ainda muito tímido, pois há muitas

outras possibilidades de visualização de um mesmo conteúdo, e a estrutura de telecomunicação com as cameras continuam privilegiando um ponto de vista cartesiano que privilegia sobretudo a linguagem verbal. Esta estrutura não é compatível com nossa natureza biológica pois ao interagirmos temos a necessidade da linguagem corporal que acompanha a verbal.

5. Como percebe a relação entre o corpo presente e o corpo telepresente?

Acho que temos dois aspectos importantes a serem consideramos: a percepção e os modelos culturais. A telepresença requer habilidade e adaptação às ferramentas e formas de visualização da imagem. Sabemos da experiência de um pesquisador do século XX que propôs que usássemos um óculos com um espelho deixando a paisagem de cabeça para baixo. A experiência mostrou que o cérebro corrige as imagens que são oferecidas pelo olho invertidas. O nome do pesquisador me foge agora pois não tenho os dados, citado em Weibel, Peter. *Beyond Art: a third culture*. Viena: Passagen Verlag, 1997. Assim vemos tudo de cabeça para baixo e é nosso cérebro que ajusta a ação motora a um campo invertido.

Um exemplo de aprendizagem para o uso dos equipamentos de teleconferência, principalmente para os médicos que atuam a distância, é fazer barba no espelho ou tentar acender um fósforo pelo espelho. As coisas acabam se espelhando e confundindo esquerda e direita. Outra questão é a dimensão das janelas. Num determinado momento o tamanho da janela aberta não implica em mais ou menos imersão, mas em outros o formato e a dimensão são determinantes.

A pesquisa com telepresença me serviu para reafirmar que interagimos no mundo concreto em várias esferas simultaneamente importantes: virtuais e concretas (físicas), todas reais. Estar presente fisicamente necessariamente não implica em estarmos mentalmente presentes. Em nossos contatos físicos diários são raras as oportunidades de estarmos realmente presentes de corpo e alma. Nas interações a distância percebi que quase sempre nos relacionamos não com o outro que se propõe a interagir, mas com nossa própria imagem que este outro nos devolve. Assim o que amamos é quase sempre a imagem positiva modelada pelo outro de nós mesmos, e o que odiamos é também a imagem repugnante de nós mesmos que o outro nos devolve.

6. Como vê a constituição dos coletivos que se formam a cada encontro em telepresença?

Acho que os coletivos são uma possibilidade exponencial de criação de novos formatos. No entanto, a questão crucial é a discussão sobre autoria dos eventos e estruturas poéticas e o direito ao material gerado nos mesmos. Lendo o texto de “Death by Wall Label” de Jon Ippolito no livro organizado por Christiane Paul, *New Media in the White Cube and Beyond*, publicado em 2008 pela University of California Press, fica mais claro que os coletivos deveriam assumir a listagem de todos os participantes interagentes. Nem todos os eventos de um coletivo tiveram como participantes as mesmas pessoas. Em um evento um elemento pode ter assumido mais uma proposição autorada, mas todos os participantes deveriam também constar entre os autores. Os coletivos também mudam de nome e na ficha catalográfica deveria constar a referência do nome anterior do grupo. Quanto as várias versões de um mesmo evento com

diferentes participantes, no caso de uma versão de 2009 de um evento já performado de outra maneira em 2001, se tivéssemos o registro do histórico poderíamos creditar a autoria do atual evento também às pessoas que colaboraram à idéia germinal do passado.

Muitas vezes o propositor acaba assumindo o papel de curador, convidando os pares.

7. Que recursos técnicos utilizaram: videoconferência, webTV? Descreva sucintamente e cronologicamente os softwares/hardwares utilizados nas ações.

Nós tivemos a sorte de acompanhar a instalação das salas de videoconferência quando as universidades investiram muito em equipamentos, e havia o projeto da REMAV Rede Metropolitana de Alta Velocidade para financiar os testes da rede da internet 2. Assim usamos desde a conexão ponto a ponto através do ISDN, um canal para voz e outro para imagem, como as salas multiusuários da internet como o iVisit, como também as conexões multicast e o kit de ferramentas que a REMAV disponibilizava que nos oferecia entre outras uma que possibilitava que duas pessoas desenhassem ao mesmo tempo em pontos distantes. O iVisit foi uma descoberta através de um consultor de informática de Florianópolis. Eu queria propor uma sessão de telepresença para um evento promovido ou coordenado pela Diana Domingues em Caxias do Sul.

Perguntando sobre as possibilidades de conexão cheguei a este consultor que me disse ser possível ter o evento sem usar o ISDN através da internet usando o software do iVisit, pois havia uma certa dificuldade de estabelecer esta conexão com Caxias ou pelo custo da ligação ou por razões técnicas. A proposta não foi aceita para acontecer no evento e assim em 2000 no File, Festival de Linguagem Eletrônica, que aconteceu no MIS em São Paulo, acabei propondo ao Perforum Desterro e Perforum São Paulo uma interação a distância realizada como uma sessão paralela à apresentação do Perforum no Simpósio do FILE. O Perforum Desterro coordenado por mim instalou nos MACs do evento o software e fizemos uma sessão com participação aberta aos visitantes do FILE com projeção das janelas abertas de videostreaming que mostravam maneiras diferenciadas dos visitantes de compô-las no monitor. Assim os visitantes assumiam o papel de curadores selecionando as janelas e mudando o enquadramento e as cores das mesmas.

Para as sessões multicast da REMAV convidamos o Corpos Informáticos porque achávamos que eles teriam mais possibilidades de experimentar as ferramentas do que o Perforum São Paulo. A Remav por ser um consórcio entre universidades disponibilizava em alguns centros mais do que em outros as ferramentas para uso. O interesse dos engenheiros no nosso caso em Florianópolis era testar a rede e verificar o fluxo de dados. No entanto, acabamos sem parceiros para as interações performáticas nas sessões multicast tendo apenas engenheiros que nos respondiam se nos viam ou não.

Cronologicamente usamos a conexão ponto a ponto de 1999 em diante, as salas multiusuários de 2000 em diante, e as sessões multicast a partir do fim do ano de 2000. Em muitas de nossas sessões usávamos vários sistemas combinados com diferenciadas formas de participação. Antes de descobirmos o iVisit as vezes as sessões de interação ponto a ponto entre Florianópolis e São Paulo, que tinham excelente definição de imagem e de voz, eram apenas broadcasted pela internet por videostreaming. Depois

que descobrimos o iVisit passamos a usar as sessões ponto a ponto combinadas com as salas do iVisit. Assim oferecíamos a interação entre os dois grupos distantes e entre os demais participantes da internet. Na maior parte das vezes na internet nossas interações contavam com o Corpos Informáticos. Ou nós o convidavam ou éramos convidados por eles.

8. Ainda faz telepresença? Se não faz, por qual motivo optou por não fazer?

Não faço mais, não da maneira que fazíamos. Meus novos projetos implicam em comunicação a distância mas são mais impessoais. Para mim na época as interações não eram um espetáculo ou uma forma apenas de arte. Para mim foi essencial como um desenvolvimento de linguagem e cresci com ela e me tornei muito dependente dela e me vi depois em um meio árido onde eu estava presencialmente isolada acreditando fazer parte de um nicho, do qual tenho hoje dúvida se eu fazia ou não parte. Parar as sessões de telepresença para mim foi como um tratamento contra uma dependência química, aquilo tudo fazia parte de meu ser. Sofri muito.

Rodrigo Quik

Idealizador do Corpo Aberto.

Enviado por email 9 de dezembro de 2009.

1. Pode escrever algum depoimento sobre a constituição do coletivo à distância?

Foi uma experiência muito rica e instigante. Aprendemos várias coisas novas como:

Um trabalho muito forte em equipe de artistas, técnicos e web designers.

Um aprendizado muito grande de como lidar com as novas tecnologias da web e seus limites atuais e de cada artista e lugar onde mora.

Experimentamos também novas possibilidades de apreciações para dança

Estar ao vivo conectado com o público e os artistas ao mesmo tempo sem vê-los também foi muito instigante

Estudamos novas formas de improvisação também foi realizado, desenvolvendo um contato com a câmera, o tema e o espaço real e virtual.

2. Em que consistiu cada um destes experimentos?

Foi uma busca de estímulos em comum para tentar criar alguma sintonia entre os artistas.

Os temas também serviram para gerar estímulos de pesquisa de movimentos para as improvisações

Reunimos-nos bastante antes para descobrir qual seriam os temas a serem usados, e estes nasceram de uma busca em comum a todos.

Escolhemos também temas que gerassem estímulos mais para pesquisas de movimentos e a relação com o espaço e objetos do que de sentimentos

Cada experimento foi evoluindo a partir da prática e do contato nosso com a câmera e a web.

No último, onde usamos a mesa, sentimos que estávamos mais sintonizados.

Bem, com relação ao softer, na etapa dos improvisos, usamos apenas o live. E na etapa final onde o usuário envia os vídeos recomendamos o uso do Jaycut. Como as coisas são muito rápidas hoje nem o live yahoo nem o jay existem mais. Deixamos livre a opção para o usuário escolher qual programa de edição que queria usar com o premier, o windons moviemaker ou outros.