

Pandemia, Gambiara e Cosmotécnica: Fissuras audiovisuais em livro de artista - o caso Atestado de Sanidade¹

Mestre Luciano Soares Mariz (UFCG)²

INTRODUÇÃO

A crise sanitária que estamos vivenciando desde 2020 até o fechamento deste artigo, junho de 2022, provocou em escala global fissuras nos processos de comunicação. O isolamento social motivou o humano a processos de ressignificação de seus aparatos tecnológicos, as comunicações por videochamada foram intensificadas, provocando em alguns artistas, novas estéticas, novas poéticas e, conseqüentemente, novos ruídos.

O mercado necessitou se adaptar a uma nova realidade e a indústria cultural precisou encontrar novas alternativas para produção e distribuição de conteúdo. PESSOTO e CARVALHO (2020) apresentam um estudo na tentativa de identificar estas adaptações técnicas que reverberam nas questões estéticas, sociais e poéticas. Dentre alguns pontos de discussão, aponta-se a presença de imagens produzidas por artistas em ambiente doméstico, a produção colaborativa de forma remota, apropriação da linguagem de videoconferências, dos equipamentos caseiros e dos dispositivos móveis, dentre outras estratégias decorrentes de um emergente processo de adaptação (p.94).

Este artigo pretende compreender um lugar para além das reformulações da indústria audiovisual. A partir do contexto apresentado, cabe aqui observar por meio de uma experiência artística, análoga às práticas e realidades técnicas, presentes na produção audiovisual dos artistas independentes, representados em parte pelos coletivos, grupos e companhias que estão fora do circuito comercial, agravados pelo *lockdown* e por todas as limitações técnicas que esta situação promove.

¹ Artigo publicado em anais do 7º Congresso Internacional de Arte, Ciência e Tecnologia – CIIACT07, apresentado no 7º Seminário de Artes Digitais, no GT 2 – Imagens, Técnicas e Tecnopoéticas.

² Universidade Federal de Campina Grande

Percebe-se que grande parte dos artistas, coletivos e companhias, impelidos pela necessidade do *lockdown*, mergulharam no espaço de suas casas enquanto lugar de trabalho, semelhante a alguns artistas da década de 60 quando recorreram aos seus espaços privados, que se tornaram ateliês, para elaborar ações capturadas unicamente pelo sistema técnico que acabara de surgir, as câmeras de vídeo portáteis. Michael Rush em seu retrospecto histórico refere-se aos artistas que

(...) não estabeleceram para si a meta de interatividade com o público. Às vezes, suas performances eram casos particulares, exercícios executados em estúdio, filmados, mas não necessariamente apresentados. (...) A filmadora representava “o outro”, ou o público. (RUSH, 2013, p.41)

MELIM (2008) apresenta sobre a intenção destes artistas que encontravam em seu espaço privado, um ambiente aberto para ações de performance que dialogavam com seu cotidiano e que compunham o processo da obra, "qualquer coisa que porventura estivesse ali realizando configuraria como um trabalho artístico" (p.50). Desta forma, as ações do artista-pesquisador, que também é autor deste artigo, propõem reflexões de um corpo enclausurado que aborda uma multiplicidade de temas.

Os processos de adaptação deste artista-pesquisador em meio a toda crise sanitária, apresentam particularidades que transitam entre as questões culturais, suas subjetividades e as limitações técnicas. Foi necessário reconsiderar as manipulações e relações com sua realidade tecnológica, onde o contexto da casa ateliê se fez consequência de um processo laboratorial e de experimentação para emprego de novas possibilidades técnicas, estéticas e narrativas, onde emergem uma série de trabalhos formados por ações de performance que compõem o livro de artista **Diário de um artista em Pandemia**, dentre estes, a obra híbrida *Atestado de Sanidade*, composta por uma videoperformance e atividades plástico-performativas empregadas para elaboração de algumas páginas contidas neste livro.

Desta forma, abordamos o objeto de pesquisa a partir de uma revisão bibliográfica e de observação participativa que permitiram ao artista-pesquisador uma

maior compreensão do fenômeno, resultado das relações dele com sua realidade técnica em época de pandemia e consequente clausura.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Fundamentos da Gambiarra

Não é nenhuma novidade a prática de rearranjos no meio artístico, a invenção/alteração das práticas artísticas, métodos e objetos técnicos podem ser observados durante toda história da arte. Esta prática do improviso e busca de alternativas para novos arranjos técnicos vai de encontro com uma prática denominada de gambiarra, este termo que ao mesmo tempo pode ser considerado prática e fim, ação e objeto. Desta forma, aponta-se para alguns conceitos de gambiarra que podem ser vistos como possíveis instrumentos de compreensão de um campo de atuação das poéticas tecnológicas em diálogo com os artistas mediante a crise sanitária que vivenciamos.

BRUNO (2020) aponta para o primeiro registro oficial da palavra gambiarra em 1881 para designar o sentido popular das práticas de interligações fraudulentas com objetivo de furtar energia elétrica, a autora entende essa prática como "uma relação ordinária e inventiva com os objetos técnicos" (p.137). Para ROSAS (2008), a ideia de gambiarra possui também uma conexão com o sentido cultural, na tentativa de resoluções rápidas para situações técnicas do cotidiano. Nas artes plásticas, o autor cita a aproximação com o conceito de bricolagem elaborado por Claude Lévi-Strauss (p.20). O autor também afirma que a gambiarra é uma prática política, ilustra o sentido de contrafluxo aos formatos do sistema por meio das tv's e rádios piratas, nestes exemplos, a gambiarra também pode ser vista como método (p.24).

A gambiarra [...] é aplicada correntemente, pelo senso comum, para definir qualquer desvio ou improvisação aplicados a determinados usos de espaços, máquinas, fiações ou objetos antes destinados a outras funções, ou corretamente utilizados em outra configuração, assim postos e usados por falta de recursos, de tempo ou de mão-de-obra. (ROSAS, 2008, p.19)

Tem-se aqui um fator recorrente no discurso de todos os autores nos quais esta pesquisa se debruçou (Bruno, 2020; Rosas, 2008; Messias, 2020), quando se trata da contextualização que motiva a prática da gambiarra: um ambiente estruturado por uma situação de precariedade ou insuficiência tecnológica. A gambiarra também pode ser uma prática onde o principal objeto do experimento seria o estabelecimento de uma relação com estes conjuntos técnicos que permitam um maior conhecimento da realidade técnica e das potencialidades que estes podem apresentar.

Ainda que a prática da gambiarra de algum modo venha sempre responder a uma urgência, em alguns casos ela não é apenas conserto de um objeto em pane, mas um modo de produzir e usar tecnologias, objetos, serviços que não podem ser adquiridos ou comprados. (BRUNO, 2020, p.137)

A relação de inventividade com as possibilidades de estruturação de novos conjuntos técnicos, se dá mediante um conhecimento que dialoga diretamente com as aproximações que o artista possui com sua realidade técnica, esta relação com a gambiarra tende a se configurar como uma "(...) relação despudorada e inventiva com os objetos técnicos, implicando também um modo de se relacionar com o mundo por meio dos entes técnicos que porta potencialidades cognitivas e políticas próprias" (p.138). Esta relação sem pudor na qual Fernanda Bruno elucida, tem como base uma desconstrução dos modos de compreensão da realidade técnica presentes em um contexto de precariedade tecnológica, Messias (2020) propõe observar os parâmetros de precariedade impostos à realidade técnica como "(...) vetores conceituais capazes de potencializar nossa capacidade de entendimento dos fenômenos técnicos e suas repercussões políticas e estéticas" (p.174). É possível compreender as relações que a gambiarra instaura, observando os graus de instabilidade das estruturas abertas, estes sistemas técnicos se configuram como alternativa de subversão da lógica puramente utilitária dos objetos técnicos em nossa cultura. José Messias apresenta três instâncias de atuação do humano neste processo inventivo:

No que tange à gambiarra como modo de conhecer, enxergaremos as nuances do seu modo de existência em pelo menos três escalas: o *hardware* e suas manipulações; o *software* e sua prolongação na interface gráfica e, por último, a conexão sensorial entre essas interfaces e os usuários (...). (MESSIAS, 2021, p.185)

No que concerne às manipulações de *hardware*, o autor coloca em observação a prática da gambiarra e suas possibilidades de reelaboração da materialidade dos objetos técnicos, que possuem por si altos níveis de clausura impostos pela lógica industrial. Mediante esta dificuldade, Bruno (2020) afirma que acontecem distanciamentos entre humanos e não-humanos mediante estas barreiras de clausura que são impostas aos objetos técnicos, conferindo para estes um destino de funcionamento para obter um único serviço de utilidade, impostos pela lógica do consumo e reprodutibilidade das ações técnicas ditadas pelo mercado.

Pensar então na gambiarra e sua contraposição à lógica industrial pode ser observado antes de tudo como uma prática política, um grito anárquico e subversivo mediante uma estrutura técnica aparentemente impenetrável que a lógica industrial impõe (p.141). Pensar na prática da gambiarra enquanto objeto aberto, onde as estruturas de *hardware* passam por outros processos de regulação, abre um campo de possibilidades de colocar-se no contrafluxo dos objetos técnicos herméticos. A prática da gambiarra é uma tentativa de promover aberturas destes dispositivos de tal forma que suas instabilidades apresentem novas possibilidades de reconfiguração da realidade técnica, promovendo o sistema à novas abordagens.

Messias apresenta uma escala imaterial presente nos processos de manipulação de *software*, esta manipulação pode ser observada como um elo de ligação que aponta uma organização de coerência entre sua materialidade e os fluxos de informação que estes apresentam. A manipulação de *software* aqui vai de encontro aos processos de manipulação da informação que SIMONDON (2007) elucida quando "as máquinas podem ser agrupadas em conjuntos coerentes, trocar informações umas com as outras por meio de um coordenador, que é o intérprete humano." (p.34).

Messias apresenta uma última escala para a realização da prática da gambiarra enquanto modo de conhecer a realidade técnica, esta é provocada por agenciamentos

provenientes das relações sensoriais e dos fluxos de informações entre os objetos técnicos e o humano, promovendo assim processos de individuação das partes.

A aprendizagem por meio do qual um homem forma os hábitos, gestos, esquemas de ação que os permitem se servir das ferramentas mais variadas que exige a totalidade de uma operação, impulsiona esse homem a individualizar-se tecnicamente (SIMONDON, 2007, p. 97 – tradução do autor)³

Sendo assim, partindo de um processo de subversão dos sistemas técnicos antes direcionados para um destino monotecnológico da indústria, compreende-se que mediante uma mudança que acontece na realidade técnica, uma nova forma de atuação desse sistema técnico aberto vai implicar em novas práticas entre estes sistemas, impactando diretamente a cultura e a forma do humano atuar no mundo. Mediante esta relação quase que social entre o homem e os objetos técnicos, observa-se um entrecruzamento do campo técnico e das subjetividades do humano, partindo do apontamento de Messias quando elucida possibilidades de novas sensorialidades nas relações do homem com a gambiarra, é necessário compreender o lugar das fissuras que esses sistemas técnicos promovem na sociedade [no caso desta pesquisa: no artista e suas poéticas] e como estas relações possuem naturezas das mais diversas.

Desta forma, é importante apontar para as práticas da gambiarra em um contexto de diálogo entre os termos que formam as atuações subjetivas do artista e a realidade técnica, Messias (2019) afirma que a gambiarra é "uma forma de investigar o processo de formação, em primeiro lugar, da técnica e da tecnologia (os objetos), mas também desses arranjos sociotécnicos e cosmologias ligadas a elas (...)" (p.11), compreendendo cosmologia, segundo HUI (2022) como derivado do grego *kosmos* que significa ordem, portanto, cosmologia seria o estudo da ordem. Estes arranjos são compreendidos por Yuk Hui como "cosmotécnicas".

³ “El aprendizaje por medio del cual un hombre forma los hábitos, gestos, esquemas de acción que le permiten servirse de las herramientas muy variadas que exige la totalidad de una operación, impulsa a ese hombre a individualizarse tecnicamente”

Cosmotécnica

Como retratado no final da sessão anterior: Fundamentos da Gambiarra, observa-se que a prática da gambiarra exige uma relação de sensorialidades e práticas sociais que podem acarretar nos métodos e nas formas de elaboração destas novas estruturas tecnológicas, estas acontecem mediante enfrentamento dos modos de existência humanos e não-humanos onde resultam novas formas de atuação no mundo através de novos hábitos, gestos e esquemas de ação.

Mediante este cruzamento entre as subjetividades presentes na forma de atuação humana e a realidade técnica destes, pode-se compreender como as poéticas tecnológica e a conformação digital na contemporaneidade tem se formatado.

Na gambiarra, vê-se o encontro potencialmente excludente entre subjetividade e técnica, cuja fricção não seria um empecilho, mas sim um fator vital para compreender o atual estado da cultura digital e dos níveis de descrição que fundamentam a interação humano-máquina na sociedade da informação. (MESSIAS, 2020, p.178)

A gambiarra, é assim, um ponto de partida para a compreensão dos fluxos entre o artista e seus processos cognitivos, espirituais, cósmicos, subjetivos e suas interações com uma realidade técnica que possui suas próprias políticas e estruturas de funcionamento.

Observa-se que a proposição de Simondon para uma relação social entre o homem e os objetos técnicos implica no agenciamento resultante da atuação de uma realidade técnica com as subjetividades da cultura através da atuação humana. Yuk Hui (2016) compreende que dessas relações, resultam atividades humanas atravessadas pelas atividades dos objetos técnicos, onde emergem as cosmotécnicas.

O autor propõe uma relação renovada entre tecnologia e natureza mediante o Antropoceno, onde as oposições destas forças são colocadas em questionamento. O autor propõe a quebra de um dualismo na imposição de uma relação entre natureza e tecnologia, humanos e não-humanos, pelo fato dos humanos variarem de culturas e, conseqüentemente, de suas relações com a natureza. As tecnologias não são apenas

"esquemas que definem modos de participação, mas também correspondem aos fundamentos morais de tal participação" (p.3). Desta forma, as cosmotécnicas precisam ser interpretadas sob estas duas variáveis: as questões técnicas e suas relações com o humano, compreendendo este último como uma rede social complexa, repleta de crenças, códigos, práticas culturais próprias e singulares. Para esta relação, Hui (2020) atribui o conceito de cosmotécnica:

Cosmotécnica é a unificação do cosmo e da moral por meio das atividades técnicas, sejam elas da criação de produtos ou de obras de arte. Não há apenas uma ou duas técnicas, mas muitas cosmotécnicas. Que tipo de moralidade, qual cosmos e a quem ele pertence e como unificar isso tudo variam de uma cultura para a outra e de acordo com dinâmicas diferentes. (HUI, 2020, p.34)

Em "A questão sobre a tecnologia na China: Um ensaio sobre a cosmotécnica"⁴, Hui (2016) apresenta uma cosmologia Chinesa que é fundamentalmente moral (p.35) através da filosofia do neoconfucionista Mou Tsung-san, onde a união entre o cosmos e a moral também é a união entre o *Chi* e o *Tao* que são inseparáveis na filosofia Chinesa (p.88). Sendo assim, o *Tao* seria considerado como tudo aquilo que está "acima das formas", o metafísico, que é considerado superior a qualquer pensamento técnico e instrumental, pensamentos estes que são compreendidos enquanto *Chi*. Hui afirma que o *Chi* é considerado como tudo aquilo que ocupa espaço (p.36), esta forma espacial é técnica no sentido que ela impõe a forma (p.99), que se configura no mundo por meio de uma materialidade. Observando estas questões, compreende-se que o *Chi* é limitado, um ser finito que emerge de acordo com o infinito *Tao*.

Para ajudar a compreender a essência da cosmotécnica Taoísta, Hui exemplifica a partir do caso do açougueiro Pao Ding, história que está presente no *Zhuangzi*, obra de Chuang-Tzu. Pao Ding é considerado um exímio açougueiro e afirma que a excelência do seu ofício não reside no domínio da habilidade técnica, mas na compreensão do *Tao*. " Pao Ding ressalta que não basta ter uma boa faca, é mais importante entender o *Tao* da

⁴ "The question concerning technology in China: An essay in Cosmotechhnics" (tradução do autor)

vaca, para que não se use a lâmina em confronto com os ossos e tendões, mas passe ao lado deles e a passe pelas lacunas, entre eles. (HUI, 2016, p.102 – tradução do autor) ⁵

Porém, para Pao Ding, entender o *Tao* da vaca requer anos de trabalho dissecando-as, até o momento quando o açougueiro define o trajeto da lâmina pela intuição e não com os seus olhos (p.103). Desta forma, conclui que um bom açougueiro não confia nos objetos técnicos, mas no *Tao*, uma vez que a intuição do açougueiro experiente (o *Tao*) é mais fundamental para o ofício que a ferramenta (o *Chi*) e enquanto o açougueiro que despedaça osso e tendões troca sua faca a cada mês, um bom açougueiro precisa trocar a sua a cada ano.

Neste momento, pensar na gambiarra como modo de conhecer pode ser uma porta para entrada neste campo vasto da tecnodiversidade que o autor apresenta, uma vez que para cada realidade e atividade fim, uma ou diversas cosmotécnicas possam emergir.

Tecnodiversidade não significa que países diferentes produzam o mesmo tipo de tecnologia (monotecnologia) sob marcas diferentes e com atributos ligeiramente diferentes. Na verdade, ela se refere a uma multiplicidade de cosmotécnicas que difiram uma das outras em seus valores, epistemologias e formas de existência. (HUI, 2020, p.183)

O autor denomina tecnodiversidade as multiplicidades de cosmotécnicas em relação com suas histórias e com as possibilidades que se apresentam para lidar com a tecnologia, ao invés de tratar a tecnologia como uma entidade universal e imparcial.

Analisando as questões sobre os cursos que as tecnologias estão encontrando por meio destes novos conceitos, é possível identificar cruzamentos desta tecnodiversidade com a realidade das gambiarras, uma vez que "(...) as gambiarras materializam uma nova tecnicidade" (Bruno, 2017, p.142).

A prática da gambiarra como modo de conhecer os fenômenos técnicos, se torna então uma cosmotécnica decolonial (Mignolo, 2011 *apud* Messias, 2020) que emerge da precariedade e propõe uma desconstrução de paradigmas na tentativa de reconectar as

⁵ "Pao Ding points out that having a good knife is not necessarily enough. It's more important to understand the Dao in the cow, so that one does not use the blade to confront the bones and tendons, but rather passes alongside them in order to enter into the gaps between them."

subjetividades presentes na forma de existência das culturas e seus códigos, crenças, suas interpretações da natureza [*Tao*] com o modo de existência dos objetos técnicos [*Chi*] inseridas neste contexto cultural.

O LIVRO DE ARTISTA E ATESTADO DE SANIDADE

"Atestado de Sanidade" é uma obra híbrida composta por uma videoperformance de 10 minutos e a elaboração de algumas páginas do livro de artista que originou, posteriormente, uma série de trabalhos em performance, papel vegetal e tinta. A videoperformance torna-se um desdobramento dessas ações de performance na elaboração da obra em livro de artista.

A ação consistiu em datilografar no papel vegetal, questões que impactaram o artista durante o confinamento decorrente da crise sanitária que vivenciamos. O artista registrou toda a performance com a câmera de celular que estava a todo momento na ação, tornando-se presente no processo criativo da obra. Após datilografar o texto, que nesta ação tratou de um tema recorrente no cenário político-social da atualidade: o negacionismo científico, o artista posiciona a câmera novamente em sentido frontal, realiza uma ação de mascaramento do texto com tinta acrílica de cor vermelha e logo após reforça este mascaramento com outra camada de tinta de cor branca. Nesse momento, o texto foi ocultado em uma das superfícies e percebe-se, no resultado final da ação, que no lado oposto da folha de papel, ainda se lê o texto, espelhado e em alto relevo. Desta forma a ação se encerra no momento que o performer anexa a página de papel vegetal nas páginas do livro de artista.

Percebe-se que nesta prática artística de cunho laboratorial, delineiam-se 3 corpos em agenciamento: 1) O corpo humano que instaura o espaço de performance e também assume o lugar de coordenador das ações artísticas; 2) O corpo tecnológico, protagonizado pela câmera de um telefone móvel e todo sistema técnico de gambiarra que o compõe; 3) O corpo plástico, composto pelo processo de elaboração do material datilografado em papel vegetal e ação de mascaramento do texto datilografado.

Neste experimento, tanto a câmera como sua estrutura de gambiarra se aproximam do que Rush (2013) aponta, quando assume o lugar de público que se relaciona com o performer, durante seu momento de isolamento social. Este corpo técnico se torna partícipe do espaço de performance instaurado pelo artista-pesquisador, que estabelece uma relação inventiva com os objetos que compunham este sistema técnico em sua casa-ateliê.

As três escalas de existência da Gambiarra

Apropriando-se da prática da gambiarra para resolução dos seus problemas técnicos, observa-se que o apontamento de Messias (2021), no que tange o modo de existência da gambiarra em três escalas, se tornaram práticas recorrentes no processo artístico de Atestado de Sanidade. A primeira instância apresentada pelo autor, as manipulações de *hardware*, foi observada mediante necessidade da câmera em ser amparada por outros objetos técnicos, alguns destes, desvios da lógica industrial como: utilizar cadeiras como suporte para tripés, cabos de vassouras como prolongadores, fiações e dispositivos para amarrações e interligação destas partes, almofadas que funcionassem como estabilizadores de movimentos gerados pela datilografia na mesa, lugar este onde se encontrava apoiada a câmera até um determinado momento.

Partindo deste lugar de desvios dos objetos técnicos da lógica industrial, encontrou-se uma condição de gambiarra enquanto objeto aberto, que provoca instabilidades e exigiram regulações que são identificadas aqui na segunda instância do modo de existência da gambiarra, as manipulações de *software*, por meio dos processos de elaboração, alteração e reestruturações audiovisuais.

Diante da deficiência encontrada na estabilidade da câmera, buscou-se solucioná-las através das manipulações a partir do *software* de edição Adobe Premiere Pro, estas soluções não resolveram as questões de instabilidade, porém, suscitaram novas alternativas como a subtração da ação em ordem sequencial e a fragmentação desta. No decorrer deste processo, fez-se uso dessa ferramenta também para alterar o tempo da ação, ao alterar o tempo da ação a partir dos cortes e do recurso de

slowmotion, utilizado para dilatar o tempo, facilitando assim a leitura do texto datilografado. Estas alterações na edição da obra afasta a ação do realismo e a aproxima do surrealismo.

Partindo da última escala apontada por Messias, identificou-se na prática da gambiarra, processos de aprendizagem mediante a relação desses sistemas técnicos com as sensorialidades do humano. Processos de ajustes das práticas de produção audiovisual aconteceram no momento que o artista-pesquisador necessitou de novas elaborações de atuação do corpo mediante o processo de captura da imagem, onde hábitos, gestos e esquemas de ação são elaborados no objetivo de promover um recorte audiovisual compatível com as expectativas para com imagem e som, pensadas pelo artista no momento de realização da performance. Neste momento, acontecem reajustes na operação da câmera e na forma como este dispositivo intervém na ação.

O *Chi* e o *Tao*

Por meio da analogia empregada por Yuk Hui, através da história do açougueiro Pao Ding, o *Chi* se materializa em Atestado de Sanidade, através da gambiarra, da câmera, da casa-ateliê, a máquina de escrever, dentre outros. O *Tao* se faz presente nas subjetividades que se instalam entre os processos intuitivos do artista durante a ação de performance e as subjetividades provocadas pela ação deste no livro de artista. Para além da materialidade da obra, a câmera, que é uma ferramenta que depende do contorno das subjetividades do humano, penetra na camada metafísica presente na performance e no livro de artista. Assim como o açougueiro Pao Ding, a câmera proporcionou fissuras que não se apoiam unicamente nas expectativas deste sistema técnico audiovisual, mas também na intuição do artista, mediante atuação do corpo, gestos e sensorialidades que emergem no momento que estes corpos se relacionam.

Desta forma, a câmera secciona o livro de artista com o cuidado para que estas fissuras não promovam rasgos dissonantes na obra, provocando ruídos indesejáveis e desgastes na atuação deste sistema técnico, assim como se faz necessário entender o *Tao* da vaca com o objetivo de evitar cortar seus tendões e os ossos, que efetuam um maior

desgaste na faca do açougueiro. É possível perceber a memória da obra por meio dos registros audiovisuais, constatando momentos onde somente o registro audiovisual confere a retenção dos estados que antecedem a finalização da obra em livro de artista. Estas questões podem ser observadas partindo da própria natureza da câmera neste processo, que testemunha e é partícipe da performance, onde nenhum outro indivíduo humano presenciou a ação, com exceção do próprio performer. Também pode ser observado no texto que foi datilografado em papel vegetal antes do momento de mascaramento através da aplicação das tintas.

CONCLUSÃO

Mediante fundamentação teórica levantada nesta pesquisa, bem como a análise destas em cruzamento com o livro de artista **Diário de um artista em Pandemia** e a videoperformance **Atestado de Sanidade**, pode-se concluir aqui, que a gambiarra promove evasão ao processo criativo, pois, encontram-se uma série de instabilidades na natureza desta prática que impeliu o artista à um processo inventivo onde, deste, surgiram novas soluções criativas para resolução das necessidade inerentes à realidade técnica deste trabalho.

Em face ao processo criativo da prática da gambiarra, constatou-se que existe uma necessidade de compreender a manipulação dos objetos técnicos não somente como método para resolução de problemas urgentes ou situação de precariedade, mas também, como modo de conhecer a realidade técnica. Percebe-se então que mediante esta experiência artística, foi possível compreender melhor as políticas de atuação da câmera em situação de performance instaurada e seus reflexos estéticos mediante manipulação de *hardware* e *software*, promovendo ao artista um maior domínio das técnicas de manipulação, que em princípio se deu de forma intuitiva, mas posteriormente se tornaram estruturas de conhecimento aplicado.

Compreende-se assim, que nesta pesquisa os agenciamentos provocados entre as partes na prática da gambiarra preconizam uma disposição do humano e da técnica para processos de individuação, onde as capacidades de adaptação das estruturas

técnicas apontam para um lugar de evidência das suas potencialidades. Estas estruturas tecnológicas em reajustes, demandaram também processos de adaptação do artista, que promoveu novos gestos, hábitos e esquemas de ação na sua forma de se relacionar com a câmera e seu direcionamento de atuação no livro de artista. Estas formas de adaptação do artista para uma operação mais eficiente dos objetos técnicos, acontecem no momento que este entende que suas subjetividades podem ser vistas como um lugar para maior compreensão das cosmotécnicas que envolvem seus processos de experimentação artística.

REFERÊNCIAS

- BRUNO, F. (2017). Objetos técnicos sem pudor: gambiarra e tecnicidade. *Revista Eco-Pós*, 20(1), 136–149. <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v20i1.10407> (acessado em 29 jun 2022)
- HUI, Yuk. *The question concerning technology in China: an essay in cosmotechinics*. Falmouth: Urbanomic, 2016.
- HUI, Yuk. *Tecnodiversidade*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- HUI, Yuk. *Sobre a Cosmotécnica: Por uma Relação Renovada entre Tecnologia e Natureza no Antropoceno*. In.: Novaes, T. VILALTA, L. & Smarieri, E. *A Máquina Aberta. A Mentalidade Técnica de Gilbert Simondon*, 2022.
- MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- MESSIAS, José. *GAMBIARRA, COGNIÇÃO E TÉCNICA: apontamentos para uma investigação decolonial sobre conhecer e comunicar*. in.: XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande – MS (jun 2020). Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_VU76RZZJSW4DNPTQTOU_B_30_8715_02_03_2020_17_59_24.pdf (acessado em 18 fev 2021)
- MESSIAS, José & MUSSA, Ivan. *Por uma epistemologia da gambiarra: invenção, complexidade e paradoxo nos objetos técnicos digitais*. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/matrizes/issue/view/11486> (acessado em 29 jun 2022)

- MESSIAS, José. Gambiarra como mediação: um encontro entre materialidades da comunicação e filosofia da técnica a partir das mídias digitais. *E-Compós*, volume 23, p. 1-25, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.30962/ec.1848> (acessado em 29 jun 2022)
- Pessotto, Ana Heloiza Vita; Carvalho, Juliano Maurício de Audiovisual na pandemia: desafios, estratégias e criatividade. Gradus Editora, 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/202378>. (acessado em 29 jun 2022)
- ROSAS, Ricardo. Gambiarra: alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante. *Revista Gambiarra*. Rio de Janeiro, n.1/v.1, p. 19-26, 2008.
- RUSH, Michael. *Novas Mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- SIMONDON, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos tecnicos*. Buenos Aires: Prometeo, 2007.

Como citar este texto:

MARIZ, Luciano S. Pandemia, Gambiarra e Cosmotécnica: Fissuras audiovisuais em livro de artista - o caso Atestado de Sanidade. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARTE, CIÊNCIA E TECNOLOGIA e SEMINÁRIO DE ARTES DIGITAIS, 7, 2022, Belo Horizonte. *Anais do 7º Congresso Internacional de Arte, Ciência e Tecnologia e Seminário de Artes Digitais*. Belo Horizonte: EdUEMG, 2022. ISSN: 2674-7847. p. 244-258.