

« Ilimitar as Linguagens » teatralidade & vida artificial

Yvan Tina

Universidade de Aix-Marselha, França

Universidade do Texas, Dallas/EUA

E-mail: yvantina@gmail.com

Resumo

Este artigo é uma reflexão sobre a erupção da vida e da inteligência artificiais no campo particular da performance, no contexto das artes cênicas e da instalação em geral. Este é um espaço de reflexão que nos coloca diretamente na interseção do teatro, da ciência e da tecnologia. Por “vida artificial”, referimos essencialmente as práticas tecnocientíficas que contribuem para a criação de uma vida “a-natural”, conforme entendimento de Alain Prochiantz*, “sintética”, também dita “artificial”. Biologia sintética e inteligência artificial constituem, de certa maneira, dois lados de uma mesma moeda, chamada de vida artificial. O questionamento se faz entorno da teatralidade dessa vida, dessas formas de vida, de forma a demonstrar que os materiais oferecidos pela ciência e tecnologia são dramaturgicamente e cenograficamente propícios para uma reformulação da ideia de teatro enquanto “arte viva”. Iniciamos apresentando as bases de uma definição de vida artificial, levando em consideração as artes biotecnológicas como formas de expressão da vida tal qual ela pode se expressar ou se manifestar. Em seguida, propomos uma extensão dos domínios da performance e da instalação para as artes transgênicas e robóticas. Encerramos a reflexão pela observação da emergência de novas teatralidades através da encenação do ser vivo que ilustram bem a ideia, segundo a qual essa tem relação com os artifícios da linguagem e da técnica.

Palavras-chave

Vida artificial. Teatralidade. Linguagem. Tecnologia.

Résumé

Cet article est une réflexion sur l'irruption de la vie et de l'intelligence artificielles dans le champ de la performance en particulier, mais dans celui des arts de la scène et de l'installation en général. Soit un espace de réflexion qui nous situe d'emblée à l'intersection du théâtre, de la science et de la technologie. Par « vie artificielle », je fais essentiellement référence à des pratiques technoscientifiques qui concourent à la création d'une vie « a-naturelle »*, synthétique, dite « artificielle ». Biologie de synthèse et intelligence artificielle représentant en quelque sorte les deux faces d'une même « pièce », appelée la vie artificielle. Le questionnement porte donc sur la théâtralité de cette vie, de ces formes de vie, et cherche à démontrer que les matériaux offerts par la science et la technologie sont « dramaturgiquement » et « scénographiquement » propices à une reformulation de l'idée du théâtre comme « art vivant ». Nous commencerons par poser les bases d'une redéfinition de la vie artificielle qui tienne compte des arts biotechnologiques comme formes d'expression de la vie telle qu'elle peut s'exprimer ou se manifester. Ensuite, nous proposerons une extension des domaines de la performance et de l'installation aux arts transgéniques et robotiques. Nous achèverons notre réflexion par l'observation de l'émergence de nouvelles théâtralités à travers les mises en scène du vivant qui illustrent bien l'idée que celle-ci a à voir avec les artifices du langage et de la technique.

Mots-clés

Vie artificielle. Théâtralité. Langage. Technologie.

* « Para o neurobiologista Alain Prochiantz, o homem é um ser « a-natural por natureza ». Ler *Qu'est-ce que le vivant ?*, Paris, Seuil, 2012, p. 159. Ler também do mesmo autor, *La Biologie dans le boudoir*, Paris, Odile Jacob, 1995 ». Pour le neurobiologiste Alain Prochiantz, l'Homme est un être « anature par nature » ; lire PROCHIA NTZ, Alain *Qu'est-ce que le vivant ?*, Paris, Seuil, 2012.

Vida e inteligência artificiais

Durante muito tempo, o conceito de vida artificial foi dominado pela cultura da informática que sustentava a mudança de paradigma sobre a vida, por um lado, definida como substância ou mecanismo material e, por outro lado, concebida como código, linguagem e sistema dinâmico. Esse engajamento da ciência da informação na definição de sistemas vivos se consolidou na famosa proposta de Christopher Langton de estudar, explorar e descobrir a vida não “como a conhecemos”, mas “tal que ela poderia ser”¹. Segundo os participantes das primeiras oficinas de Santa Fé, organizadas por Christopher Langton, como o filósofo Vilém Flusser², a criação artística encontra-se neste domínio de primordial. Enquanto objeto de pesquisa, a atividade central da vida artificial reside na síntese de processos “vivos” (*lifelike*, em inglês) sobre os meios artificiais, tais como computadores ou robôs. Embora seu objeto vá além do quadro da cibernética, a vida artificial procede, no entanto, de uma “estética da informática” (Fishwick, 2007) e suas raízes mergulham no curso dessa história.

Na verdade, devemos o termo “vida artificial” ao cientista americano de origem alemã Jacques Loeb, que utilizou a expressão pela

primeira vez, no início dos anos 1900, em uma série de seminários intitulados *Chemistry and the Artificial Creation of Life*. Pelo que se sabe, o termo “vida artificial” teria sido originalmente concebido para descrever o tipo de trabalho ou de projetos dirigidos à reprodução artificial das células. Esse fato nos motiva a dizer que o conceito de “vida artificial” está, em sua origem, associado aos processos químicos e biológicos, embora sejam realizados hoje por computadores. A primeira referência à « *biologie synthétique* » apareceu sob a pluma do químico francês Stéphane Leduc, em 1912. A biologia sintética é a modelização (informática) e a construção de módulos ou de sistemas biológicos com uma finalidade. Ela se afirma atualmente como uma nova engenharia do ser vivo que tenta modelar o funcionamento dos sistemas biológicos, partindo do pressuposto segundo o qual a evolução combinou “módulos” sem finalidade. Persegue o objetivo de reunir esses módulos a fim de construir objetos que terão “comportamento previsível em todos os contextos”, conforme relatam Roberto Barbanti e Lorraine Verner na coletânea *Les limites du vivant* (2016).

A arte generativa pertence à linguagem vernácula das tecnologias digitais contemporâneas. Neste contexto, aquela das tecnologias, ela remete somente aos softwares autônomos, aqueles capazes de se “atualizar” por eles mesmos. Na arte pode se tratar de uma obra que “opera” automaticamente em função de um conjunto de regras ou algoritmos. No entanto, uma distinção importante deve ser feita. Se os sistemas vivos (bioarte) são “autopoiéticos” (Varela & Maturana, 1972), os sistemas complexos artificiais (*ALife*) crescem e se transformam por parâmetros algorítmicos que são, em sua origem, concebidos por seres

1 « Artificial life is the study of man-made systems that exhibit behaviours characteristics of natural living systems. It complements the traditional biological sciences concerned with the analysis of living organisms by attempting to synthesize life-like behaviours within computers and other artificial media », Christopher G. LANGTON, (dir.), *Artificial Life: Proceedings of an Interdisciplinary Workshop on the Synthesis and Simulation of Living Systems*, Redwood City, Addison-Wesley, 1989, p. 1.

2 « Quem serão os Walt Disney de amanhã ? » se pergunta ele em « *Les Chiens bleus* », texto publicado com a autorização de Edith Flusser em *L'Art biotech*, Jens Hauser (dir.), Nantes, Lieu unique, 2003, p. 16. Texto originalmente publicado na revista *Art Forum* sob o título « Curie's Children », *Art Forum*, Octobre 1988, p. 9.

humanos. É a razão pela qual nós introduzimos aqui a questão da teatralidade, pois, em ambos os casos, a motivação humana é reconhecível, tanto sobre o plano da “ação” quanto sobre aquele de sua “interpretação”.

No caso dos teatros artificiais, os projetos colocam em cena entidades robóticas, avatares eletrônicos, autômatos celulares, ecossistemas virtuais, isso para citar apenas alguns exemplos entre tantos que o artista Louis Bec denomina de *skénabiotopes* (Bec, 1992, pp. 115-126). Ou seja, espaços artificiais concebidos para “espetacularizar” as ações de certos organismos-modelo, como aqueles encontrados nas obras de Tom Ray (*Tierra System*, 1991), Steve Grand (*Creatures*, 1996), Christine Sommerer e Laurent Mignonneau (*A-Volve*, 1994-997), Larry Yaeger (*Polyworld Ecological Simulator*, 1992), Karl Sims (*Genetic Images*, 1993), ou ainda de Chico McMurtrie (*Skeletal Reflections*, 2000-2003), do Survival Research Laboratory (*An Epidemic of Fear: The Relief of Mass Hysteria Through Expressions of Senseless Jungle Hate*, 1984). Nós nos inspiramos aqui da leitura realizada pela pesquisadora historiadora e teórica das artes cênicas, Sally Jane Norman, que participa de vários júris de arte tecnocientífica. Tratam-se de dispositivos cujos parâmetros podem ser manipulados, provocando comportamentos aleatórios e programados. Poderia se dizer, como afirma Louis Bec, que eles são especialmente projetados para amplificar “gestos”³ específicos de orga-

nismos ou corpos artificiais. O conjunto desses dispositivos técnicos e biológicos formam o que chamamos de teatros da vida artificial, ou “teatros artificiais”, em razão dos efeitos de sentido e dos efeitos da presença que manifestam.

————— “Extensões do campo da luta”

Em artigo consagrado ao funcionamento da teatralidade nas artes visuais, a pesquisadora francesa Laure Fernandez ressalta o pioneirismo do escritor e dramaturgo Nicolas Evreinoff em questionar a teatralidade da vida, em ensaio dedicado ao teatro (Evreinoff, 1930). No centro das problemáticas das vanguardas modernas, a teatralidade aparece intimamente associada a uma reflexão sobre a representação e, mais exatamente, sobre a “encenação”, recobrindo um valor quase simbólico (Fernández, 2010). Assim, ela se faz presente tanto na atuação do ser vivo no teatro, quanto nas encenações da vida cotidiana que inspirarão as escolas de sociologia (Goffmann, 1956) e as correntes da performance: “teatro vivo” (Judith Malina e Julian Beck), *happening*, evento, situacionistas, etc.

Para o criador do happening, a “arte pela arte” (*artlike art*) distingue-se da “arte viva” (*life-like art*), pois mantém a arte como algo separado da vida, enquanto a arte viva” afirma sua relação com a vida (Kaprow, 1983). Nos anos 60 e 70, a redescoberta das práticas rituais e as contribuições da antropologia no surgimento do desempenho levaram ao alargamento do significado da palavra “teatro”. Tal reativação do campo semântico do teatro não apenas dissolveu as fronteiras entre os usos metafóricos do termo existentes anteriormente e tam-

3 Louis Bec define o *skénabiotope* como « um espaço artificial especialmente concebido para «espetacularizar» os comportamentos de alguns organismos-modelos. Trata-se de um dispositivo que permite manipular os parâmetros e então provocar comportamentos programáveis ou aleatórios. Pode-se dizer que ele é precisamente construído para estudar e amplificar alguns tipos de comportamentos teatralizadores ou teatralizados dos organismos artificiais », Louis Bec, « *Skénabiotopie. Étude des comportements modélisés et pamphlétaires d'organismes artificiels* », *op.cit.*, p. 116.

bém ampliou seu campo lexical (seu vocabulário), mas também expandiu consideravelmente o domínio dos estudos da performance. Os quais se abrem hoje às artes da vida artificial⁴.

A extensão do campo teatral do qual nos referimos se apoia sobre os aspectos evidenciados pelo crítico e historiador de arte Michael Fried a propósito das artes conceituais, isto é, sua inerente *teatralidade* e dependência da presença (do espectador). Philip Auslander nos faz ver que, segundo a concepção de Fried de “teatralidade”, o objeto estético guarda uma certa dependência do espectador, mas, sobretudo, uma “inscrição temporal” (Auslander, 1991). A teatralidade em Fried situa-se no nível da relação com o espectador que as obras estabelecem, notadamente através de suas configurações espaciais e temporais. Assim, a crítica de Fried, inicialmente dirigida às correntes minimalistas dos anos de 1960, serve desde então a determinar o status de “objeto” e “literal” das obras plásticas, onde a forma cênica desempenha o papel de “vetor transdutor” (NORMAN, 2012, p. 2), deslocando as artes visuais para o registro teatral. Philip Auslander ressalta ser essa a marca de uma “presença” da obra realizável somente na presença de um espectador (Auslander, 1991).

“A sensibilidade literalista é teatral, em primeiro lugar, porque leva em consideração as circunstâncias do encontro entre a obra de arte literalista e seu espectador” (FRIED, 1987, p. 14), escreve Michael Fried. Em nota do artigo que consagra ao crítico de arte norte-americano, Jacques Sato, ele afirma que na linguagem

comum, o termo literal refere-se à esfera da tradução e da interpretação” e que “se trata de uma redução do significado literal do discurso. Em outras palavras, consiste na supressão do dualismo da representação, da diferença entre o representante e o representado, do dualismo da significação, entre significante e significado (SATO, 2007, p. 168).

À primeira vista, o ser vivo é, ao mesmo tempo, um motivo “literal” e “teatral”, pois pode ser estudado a partir de suas propriedades elementares e se tornar objeto de tratamento poético, plástico e cênico. Essa proposta pressuporia abordar a questão teatral sob duas perspectivas: uma literal, baseada no caráter “artificial” dos materiais empregados (artefatos técnicos, retóricas, etc.) e outra simbólica, da ordem da interpretação, referindo à natureza “teatral” das operações (biológicas, discursivas, etc.) da obra.

Na verdade, quando Jacques Sato destaca o problema de “uma representação marcada por uma falsa teatralidade, isto é, por uma construção artificial dependente da presença de um público” (*Ibid.*, p. 165), parece interessante confrontá-lo com as artes da vida artificial ou pelo menos reformulá-lo neste contexto. Mas, contrariamente aos arranjos cenográficos que negam a presença do espectador - o crítico de arte norte-americano considera a teatralidade um modo de absorção do espectador ou de fechamento da representação sobre ele (Fried, 1967), as obras contemporâneas induzem o espectador a novas relações, tornando-o às vezes parte da obra, requerendo também sua participação física e mental. Esse é o campo de dispositivos interativos ou evolutivo das artes tecnológicas.

Em obra sobre o fetichismo da performance na arte contemporânea, os críticos de arte e

4 Ler também, por exemplo, THOMAS, Cyril. « Dossier spécial Bio-art », *Patch, CECN2*, n°9, Mons, Le Manège, Février 2009 ; Hannes Leopoldseder, Christine Schöpf, Gerfried Stocker (dir.), *Ars Electronica 2008*, « CyberArts », Stuttgart, Hatje Cantz, 2008 ; *Transdigital Cookbook*, « Nouvelles interfaces / Bio-Art / Nouveaux territoires de l'Art » [en ligne], n°3, Juin 2012.

curadores Marie de Bruggerolle e Eric Mangion demonstraram que os objetos de performance podem ser considerados como objetos cênicos, isto é, objetos “atos” (Bruggerolle, 2009): “O ato é então da ordem do deslocamento e o espaço do museu se torna uma cena potencial”⁵. Através dessas conexões, buscamos demonstrar aqui a porosidade dos limites artísticos que nos permite considerar obras tecnológicas, não apenas como obras visuais, mas também como obras cênicas e performativas. Interessados na evolução das formas ditas “pós-dramáticas” (Lehmann, 2002), identificamos obras que suscitam novas questões sobre a teatralidade: “A performance foi apropriadamente qualificada de **estética integrante do ser vivo**”⁶. As performances digitais ou biotecnológicas se inscrevem nesta história. Além disso, se for possível dizer algo da literalidade dos “teatros artificiais”, diríamos que o literal refere-se ao uso de materiais vivos na criação de obras.

A bioarte encontra tanto o campo da performance como aquele das artes do corpo indica Jens Hauser; relações estruturais existem entre os dois campos (HAUSER, 2008, p. 91). A bioarte compartilha com as artes temporais

a relação dialética existente entre representação e presença efetiva (real). Essa situação gera uma tensão entre dois modos possíveis de percepção da ação. Da mesma maneira, o espectador de uma obra de arte biotecnológica oscila entre o domínio simbólico da arte, por um lado, e a realidade (viva) dos processos exibidos por uma presença orgânica, de outro (Hauser, 2008). Esses processos tornam-se significativos não só porque atuam como sinais culturais semióticos, mas também em razão de sua própria performatividade, a qual sugere uma co-presença corporal entre a obra e o espectador. Jens Hauser sustenta, então, a hipótese segundo a qual a natureza performativa desses artefactos (tecidos celulares, componentes orgânicos, etc.) reflete uma certa intenção do objeto, isto é, uma vontade de agir e de poder (*agency*).

Por fim lembremos, como fazem Chantal Pontbriand e Josette Féral, a performance se opõe ao teatro, na estética das artes cênicas, naquilo que apresenta, mas não representa. É precisamente a partir dessa constatação que falamos de objetos (ou de corpos) “actantes” quando nos referimos às obras de bioarte e à vida artificial. Enquanto performances, elas apresentam, mas não representam: no caso de obras vivas em particular, elas coincidem com o próprio movimento da vida, conforme ilustra o trabalho conjunto de Ionat Zurr, Oron Catts e Corrie van Sice, *The Mechanism of Life – After Stephane Leduc* (2013) ou também a obra ícone, do artista brasileiro, Eduardo Kac *Genesis* (2000)⁷.

5 « Entendo por « objetos cênicos » coisas fabricadas para serem atos. [...] O ato é, então, da ordem do deslocamento e o espaço museológico se torna uma cena potencial [...] O « objeto cênico », o chamamos assim, traz em si a inscrição de um texto (partitura) e de um movimento (ato). Seu uso é ao mesmo tempo factual e simbólico. Sua presença se torna acontecimento, na medida em que modifica a estrutura do contexto no qual ele aparece», BRUGGEROLLE, Marie de « L'objet scénique à l'heure de la fétichisation marchande », In : Éric Mangion, Marie de Bruggerolle (dir.), *Ne pas jouer avec des choses mortes*, Nice, Villa Arson, Presses du réel, 2009, p. 33.

6 Hans-Thies Lehmann se refere ao artigo de Karlheinz Barck em « Materialität Performance », In : GUMBRECHT, Hans Hulrich; PFEIFFER, K. Ludwig (eds.). *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt, Suhrkamp 1995. Ver LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 218.

7 « Se passamos da representação e da simulação da vida à criação e à formação da vida, eis então um domínio que a arte não pode evitar ». STOCKER, Gerfried. « Uprising » in *Genesis*, Linz, Áustria, O. K. Center for Contemporary Art, 1999, pp. 42-43.

Dentro do mesmo movimento, Chico MacMurtrie cria “robôs amorfos” e descreve suas performances robóticas como ambientes interativos orgânicos (*organic interactive environment*)⁸. O movimento é também um elemento-chave no trabalho do artista holandês Theo Jansen, cujas esculturas vivas são, no entanto, realizadas a partir de materiais simples (tubos de plástico, garrafas vazias) que se movem apenas pela força da vento (*Animaris Plaudens Vela*, 2013). Para Mark Pauline e sua empresa de teatro robotizada, *Survival Research Laboratories*, a representação é muitas vezes vista como uma performance de guerra, na qual os robôs participam de uma luta feroz (*Doom*, 1994).

Experiências interiores

Se o território das artes da vida artificial fosse limitado à simulação computacional de processos biológicos - convergentes para a criação de sistemas autopoieticos, criaturas virtuais, software de vida artificial, formas de evolução e interação com organismos e ecologias digitais, a definição de Christopher Langton, aquela do condicional (*life-as-it-could-be*), não deveria ser entendida apenas como simulação, mas, ao contrário, como etapa preliminar para uma potencial materialização da vida, escreve Jens Hauser. Com o surgimento de estratégias artísticas oferecidas pela arte transgênica e a cultura de tecidos celulares, a centralidade do código se encontra, a partir de agora, confrontada à realidade física de mate-

riais de carbono. Outro elemento, que não diz menos sobre a transposição do limiar conquistada, é possibilidade hoje de recortar o gene com o método CrispR⁹. Em 2008, o grupo de Craig Venter anuncia a síntese completa de um genoma bacteriano (*mycoplasma genitalium*), apresentando seu objetivo de construir uma célula sintética mínima, ou seja, uma célula que possui as propriedades mínimas da vida¹⁰.

O surgimento de novas teatralidades teria então a ver com a generalização da “performance” ou “performatividade” como prática de pesquisa nas artes e ciências, pois se refere tanto a organismos quanto a máquinas, linguagem e ciência. Depois de Jens Hauser, falaremos de “micro performatividade” no caso de processos que ocorrem no nível molecular, no interior dos corpos e organismos biológicos. As performances *Blue Remix* (2007) de Yann Marussich ou *Que le cheval vive en moi* (2011) da dupla Art Orienté constituem exemplos paradigmáticos em bioarte. No que diz respeito aos sistemas artificiais, o emprego de entidades robóticas, avatares eletrônicos, autômatos celulares, ecossistemas virtuais são exemplos de *skénabiotopes*, tanto quanto aqueles referidos pelo artista Louis Bec, nós lhe dissemos, isto é, “espaços artificiais” destinados a espetacularizar o comportamento de certos organismos ou modelos (Bec, 1992). Todos esses dispositivos técnicos e biológicos formam o

9 Em 2012, duas pesquisadoras, francesa e americana, desenvolveram uma nova técnica revolucionária de edição do genoma chamado CRISPR. Com esse método, a manipulação genética se tornou quase tão simples que um copiar-colar. CRISPR-Cas9 funciona como « tesouras genéticas » e permite de capturar precisamente uma zona do DNA, de cortá-la e depois substituí-la precisamente por outra sequência escolhida.

10 Relação sobre as apostas da biologia de síntese apresentada por Geneviève Fiorasso diante do Gabinete parlamentar de avaliação das escolhas científicas e tecnológicas, em fevereiro de 2012. <http://www.assemblee-nationale.fr/13/pdf/rap-off/i4354.pdf>, último acesso 02/08/2013.

8 Chico MacMurtrie é citado por Jasia Reichardt no catálogo da exposition *Nearly Human*, Laznia Centre for Contemporary Art, Gdansk (2015). Não é por acaso que lembramos que Jasia Reichardt, crítica de art e curadora desta exposição, organiza *Cybernetic Serendipity* em 1968.

que chamamos de “teatros da vida artificial”, devido aos efeitos de sentido e aos efeitos da presença que manifestam.

Na arte das médias táteis, a produção de presença é gerada pelo uso de estímulos hápticos e técnicas de retroação biológica ou pela participação em tempo real e, geralmente, sob a forma de interação, durante a qual, na maioria das vezes, a simultaneidade temporal das interações sugere uma proximidade física - e telemática. Em seu editorial para a revista *Leonardo*, Louise Poissant refere-se aos efeitos da presença que induziram a introdução de uma multitude de agentes tecnológicos nas cenas da arte viva (*live art*). Enquanto os “efeitos de presença” estão associados aos dispositivos técnicos empregados para a representação-performance, o “sentido de presença”, por sua vez, tem a ver com a disposição do público. Baseada no trabalho lingüístico de Roman Jakobson, Louise Poissant fala de “transformadores de presença”¹¹ para designar uma nova categoria de “actantes” (avatars, personagens virtuais) que se manifestam tanto em ambientes espaciais quanto em contextos temporais. No caso das artes performativas, ela escreve, as dimensões espaciais – ficcionais, psíquicas ou relacionais – se acrescentam, se sobrepõem ou se entrelaçam. Quanto às dimensões temporais - tempo diferido, abstrato, tempo ucrónico, etc – eles estão engajados por dispositivos ou dispositivos cênicos em relação a múltiplas temporalidades (Poissant, 2015).

Como muitos artistas e o curador de exposição Jens Hauser, adotamos por nossa conta

a “microperformatividade” para designar os processos moleculares que ocorrem dentro de corpos e organismos biológicos. A performance *Blue Remix* (2007) de Yann Marussich e *Que le cheval vive en moi* (2011) da dupla Art Orienté são exemplos paradigmáticos no campo da bioarte e do desempenho. Para Yann Marussich, o primeiro movimento está inscrito dentro do corpo; o que acontece no corpo precede o movimento (visível). O artista chama a atenção para “os movimentos internos perpétuos do corpo, os ritmos induzidos pelo seu sistema vegetativo, não sujeitos ao controle voluntário, mas responsáveis pelo ‘homeostase, o equilíbrio do ambiente interno’ (HAUSER, 2015, p. 156). Vindo da dança, Marussich questiona aqui mesmo a noção de presença, considerando o lugar da ação, ou seja, da percepção que se tem daquilo que é passivo ou ativo. Na realidade, trata-se menos da externalização de processos cognitivos ou da expressão de um estado psicológico do que da presença e efervescência de um corpo que não está mais em representação, mas em “um estado interior permanente apresentado diante de terceiros” (MARUSSICH, 2008, p. 128). Seja a criação de um “teatro invisível”¹², tarefa essencial do artista segundo Tadeusz Kantor, da ordem da infra ou da microação.

Em sua palestra inaugural no *Collège de France*, Jerzy Grotowski fez uma distinção entre as denominações das artes do espetáculo nos idiomas inglês e francês. Ressaltou que – enquanto a língua francesa preserva a natureza exterior do acontecimento, o espetáculo acontece no olho do espectador que

11 « Shifters refer to actants (onscreen or virtual characters, avatars, electronic puppets), whether in a spatial environment or a temporal context (now, yesterday, tomorrow) », POISSANT, Louise. « Performance Arts and the Effects of Presence », *Leonardo*, vol. 48, n°3, 2015, p. 216.

12 KANTOR, Tadeusz. « É preciso ser aberto ao impossível para criar o teatro invisível », entrevista com Anouk Adelman [online] <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/notre-temps-tadeusz-kantor> , último acesso em 19/11/2017.

fabrica o evento – a língua inglesa acentua o processo de construção, enfatizando a dimensão da performance. Para o mestre do teatro, a diferença entre as duas atitudes “está ligada a coisas tão delicadas quanto a experiência interior”¹³. A observação lenta de “micro movimentos” como o sentimento de ubiquidade oferecido pelas cenas contemporâneas são, acreditamos, da ordem dessas “coisas delicadas”.

Conclusão

Sugerimos, à luz desses elementos, que os diferentes agentes e processos atuantes nas artes da vida artificial - na forma de corpos, materiais, tecidos, bactérias, células, avatares, organismos informativos, robôs, algoritmos – participam da redefinição das noções de espaço, tempo, ação e presença que constituem o fato teatral. Esses agentes são, de certa forma, instâncias do “pós-ator” (Butel, 2014), ou seja, do que vem depois do ator, referindo-se assim ao surgimento de novas figuras, entre as quais,

13 « Falamos de arts du spectacle, porque elas existem apenas no olhar; é o olhar do espectador que faz o espetáculo. Nos países anglosaxônicos, falamos de *performing arts*: a atenção é então voltada para aquele que faz. [...] não concordo com o pressuposto do olhar externo. Há outra abordagem, na qual um processo está em desenvolvimento: uma batalha do ser humano consigo mesmo para se tornar lúcido, transparente, limpo, ligado às raízes diretas da experiência da vida, que encontra na composição a possibilidade de ser compreendido por aquele que olha. Na primeira abordagem, fazemos tudo para criar uma expressão; na outra, chegamos a um processo direto da pessoa a ser compreendida. A diferença está relacionada a coisas delicadas, como a experiência interior, da qual fala Georges Bataille, por exemplo. A experiência interior existe por si mesma ou o olho é decisivo? », Jerzy Grotowski, *Anthropologie théâtrale, Leçon inaugurale au Collège de France, Aux sources du savoir, Le Livre qui parle, collection « Collège de France »* (K7 cf 023), Les Bouffes du Nord, 24 mars 1997; citado por Sophie Lucet em seu artigo « *Danser comme les mots dans la bouche d'un muet* », In : Yannick Butel (dir.), *De l'informe, du difforme, du conforme au théâtre. Sur la scène européenne, en Italie et en France*, Bern, Peter Lang, 2010, p. 64.

o animal, o robô, o avatar, o ser transgênico, a criatura artificial que são adicionados à lista de possíveis doubles ou substitutos do ator, instituindo novos modos de presença e ação. Eles são, em suma, um convite para imaginar novas formas de teatralidade.

Em seus *Essais critiques*, Roland Barthes define a teatralidade como uma “espessura do signo”, uma “polifonia informacional” (BARTHES, 1993, p. 508), ou seja, aquilo que resta do teatro quando o texto é removido: movimentos, sons, voz, músicas, luz, cores, arquitetura, cenário, corpos, etc. Desde sua origem, a teatralidade é compreendida por uma semiologia do teatro baseada na análise dos signos do teatro. Por consequência, ela é concebida como um modo particular de uso de signos ou como um tipo particular de processo semiótico pelo qual os signos são empregados como “signos de signos”¹⁴.

Por meio da semiose da teatralidade, é menos a ação que é considerada do que seu processo de significação. A interpretação procederá menos da intenção, atribuída ao artista, do que da intensidade produzida pela performance. Na história da teatralidade, reteremos desse processo semiótico a proposta de Roland Barthes em versão posterior à primeira reflexão sobre a teatralidade (“é o teatro menos o texto”), na qual ele considera a teatralidade como sendo a “linguagem sem limites”¹⁵, isto

14 « Assim, a teatralidade pode ser definida como um modo particular de uso de signos ou tipo particular de processo semiótico no qual signos específicos (seres humanos e objetos de seu ambiente) são empregados como signos de signos – por seus produtores ou receptores », Erika Fischer-Lichte, « I – Theatricality Introduction: Theatricality: A Key concept in Theatre and Cultural Studies », *Theatre Research International*, n°20, 1995, p. 88.

15 « É preciso na realidade, para fundar até o fim uma linguagem nova, uma quarta operação, que é de teatralizar. O que é teatralizar ? Não é decorar a representação, é ilimitar a linguagem », Roland Barthes, Sade, *Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 10.

é, uma forma de escrita, um arranjo capaz de inventar novas linguagens. Através de seus efeitos de significado e presença, ela cria novas relações com as obras e assina a transição de um regime de representação a um regime de apresentação (a lógica da inscrição e da sensação desenvolvida na “Teoria Francesa”, notadamente por Gilles Deleuze e Jean-François Lyotard).

O espectador contemporâneo não assiste mais simplesmente à representação de uma ação, mas à encenação da representação da ação, a qual faz coincidir com sua própria representação, como é o caso de certas obras de arte biotecnológica e de vida artificial. Ora, é precisamente sobre esta ideia de deslocamento que a noção de teatralidade se baseia. À teatralidade induzida pela construção (de cenas vivas) de espaços cênicos ou plásticos corresponde uma teatralidade induzida pela elaboração de um espaço psíquico e mental alojado no olhar do espectador. Uma é caracterizada pela encenação de materiais; a outra, pela organização do discurso em torno da obra. Manifestando-se tanto do lado da criação quanto de sua interpretação, o conceito de teatralidade nas artes da vida artificial é um convite para ilimitar a linguagem com os materiais vivos da arte tecnológica. Isso não deixará de despertar muitas questões éticas e políticas que não discutiremos aqui, mas talvez em outras ocasiões.

Referências

AUSLANDER, Philip *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*, Londres & New York, Routledge, 1991.

BARBANTI, Roberto et VERNER, Lorraine (dir.), *Les limites du vivant*, Bellevaux, Editions Dehors, 2016.

BARCK, Karlheinz, « Materialität, Materialismus, Performance », In : GUMBRECHT, Hans-Ulrich et PFEIFFER, K. Ludwig (dir.), *Materialität der Kommunikation*, Francfort, Suhrkamp, 1988, pp. 121-138.

BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.

BARTHES, Roland, *Œuvres complètes, tome 2*, Paris, Seuil, 1993.

BEC, Louis, « Skénabiotopie. Étude des comportements modélisés et pamphlétaires d'organismes artificiels », In : LABELLE-ROJOUX, Arnaud (dir.), *L'Art en scènes*, Bois-le-Roi, Les Éditions Évidant, 1992, pp. 115-126.

BUTEL, Yannick, « Le post-acteur ou le désarroi de Narcisse », In : FERGOMBE, Amos (dir.), *Corps, prothèses, hybridation*, Cortil-Wodon, EME éditions, 2014, pp. 97-111.

EVREINOFF, Nicolas, *Le Théâtre dans la vie*, Paris, Stock, 1930 [2^{de} édition].

FERNANDEZ, Laure, « Théâtralité et arts visuels : le paradoxe du spectateur. Autour de « The World as a stage » et « Un theatre sense teatre » », *Marges*, n°10, Presses Universitaires de Vincennes, 2010, pp. 25-36.

FISCHER-LICHTE, Erika, « I –Theatricality Introduction: Theatricality: A Key concept in Theatre and Cultural Studies », *Theatre Research International*, n°20, 1995, pp. 85-89.

FISHWICK, Paul (dir.), *Aesthetic Computing*, Cambridge, MA, MIT Press, 2006.

FLUSSER, Vilém, « Curie's Children », *Art Forum*, Octobre 1988, p.9.

FRIED, Michael, « Art and Objecthood », *ArtForum*, vol. 5, n° 10, 1967, pp. 12-23.

FRIED, Michael, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, ouvrage traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert (titre original : *Art and Objecthood : Essays and Reviews*), Paris, Gallimard, 2007.

GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. Tome 1. La présentation de soi*, Paris, Minuit, 1973 [1956].

GROTOWSKI, Jerzy *Anthropologie théâtrale*, Leçon inaugurale au Collège de France, Aux sources du savoir, Le Livre qui parle, collection « Collège de France » (K7 cf 023), Les Bouffes du Nord, 24 mars 1997.

HAUSER, Jens (dir.), *L'Art biotech*, Nantes, Lieu unique, 2003.

HAUSER, Jens « Observations on Art of Growing Interest : Toward a Phenomenological Approach to Art Involving Biotechnology », In : Beatriz da Costa, Kavita Philip (dir.), *Tactical Biopolitics: Art, Activism, and Technoscience*, Cambridge, MA, MIT Press, 2008, pp. 83-103.

HAUSER, Jens, « Microtransplantations et microperformativité dans l'art vivant », In : DELAPORTE, François, DEVAUCHELLE, Bernard et FOURNIER, Emmanuel (dir.), *Transplanter, une approche transdisciplinaire : art, médecine, histoire et biologie*, Paris, Hermann, 2015, pp. 161-176.

KAPROW, Allan « The Real experiment », *Art Forum XXII*, n°4, 1983, pp. 36-43.

LANGTON, Christopher G. (dir.), *Artificial Life: Proceedings of an Interdisciplinary Workshop on the Synthesis and Simulation of Living Systems*, Redwood City, Addison-Wesley, 1989.

LEDUC, Stéphane, *La biologie synthétique*, Paris, A. Poinat Editeurs, 1912.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

LEOPOLDSEDER, Hannes, SCHÖPF, Christine et STOCKER, Gerfried (dir.), *Ars Electronica 2008*, « CyberArts », Stuttgart, Hatje Cantz, 2008.

LUCET, Sophie, « Danser comme les mots dans la bouche d'un muet », In : BUTEL, Yannick (dir.), *De l'informe, du difforme, du conforme au théâtre. Sur la scène européenne, en Italie et en France*, Bern, Peter Lang, 2010, pp. 59-66.

MANGION, Éric et BRUGEROLLE (de), Marie (dir.), *Ne pas jouer avec des choses mortes*, Nice, Villa Arson, Presses du réel, 2009.

MARUSSICH, Yann, « Immobile, Bleu... Remix! », In : HAUSER, Jens (dir.), *Sk-interfaces :Exploding Borders – Creating Membranes in Art, Technology and Society*, Liverpool, FACT & Liverpool University Press, 2008, pp. 128-33.

MATURANA, Humberto et VARELA, Francisco J., *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*, Londres, D. Reidel Publishing Company, 1980 [1972].

NORMAN, Sally Jane « Theater as an Art of Emergence and Individuation », *Architectural Theory Review*, vol. 17, n°1, « Emergence and Architecture », 2012, pp. 117-133.

PATCH, LA REVUE DU CECN2, n°9, « Dossier spécial Bio-art », Mons, Le Manège, Février 2009.

POISSANT, Louise. « Performance Arts and the Effects of Presence », *Leonardo*, vol. 48, n°3, 2015, p. 216.

PROCHIANTZ, Alain, *Qu'est-ce que le vivant ?*, Paris, Seuil, 2012.

REICHARDT, Jasia, *Nearly Human*. Laznia Centre for Contemporary Art, Gdansk, 2015.

SATO, Jacques « Littéralité et théâtralité », In : DIEUZAYDE, Louis (dir.), *Le langage s'entend mais la pensée se voit*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2007, pp. 163-177.

STOCKER, Gerfried « Uprising », In: *Genesis*, Linz, Austria, O. K. Center for Contemporary Art, 1999, pp. 42-43.

TRANSDIGITAL COOKBOOK, « *Nouvelles interface/ Bio-Art / Nouveaux territoires de l'Art* » [en ligne], n°3, Juin 2012.

Recebido: 10/04/2018

Aprovado: 01/05/2018