

As mãos acidentais como experiência estética: o paradoxo do realismo na imagem técnica

Accidental hands as an aesthetic experience: the paradox of realism in technical imagery

Taís Monteiro¹

Eduardo Duarte²

RESUMO

As mãos geradas nas imagens algorítmicas de Igi Lola Ayedun (2023), na obra “Há muito venho sonhando com imagens que nunca vi”, são o objeto de experiência estética que desencadeia este artigo. A partir do pensamento de Didi-Huberman sobre emoção e de Susan Sontag em “Contra a Interpretação”, buscamos investigar a sensação de estranhamento e desconforto que essas imagens nos provocam, refletindo também sobre o estatuto de realidade que a imagem técnica questiona em nosso imaginário. Esse ensaio sobre mãos e imagens de mãos é permeado pelas reflexões sobre seu papel com Juhani Pallasmaa, sobre erro e verdade, com Edgar Morin, Vilém Flusser e a imagem técnica, bem como a noção de imagem como relação, a partir do pensamento de Marie-José Mondzain.

Palavras-Chave: imagens algorítmicas; experiência estética; inteligência artificial; mãos.

ABSTRACT

The hands generated in the algorithmic images of Igi Lola Ayedun (2023), in the artwork named “Há muito venho sonhando com imagens que nunca vi”, are the object of aesthetic experience that triggers this article. Based on Didi-Huberman’s thoughts on emotion and Susan Sontag’s in Against Interpretation, we seek to investigate the feeling of strangeness and discomfort that these images provoke in us, we also reflect on the status of reality that the technical image questions in our imagination. This essay on hands and images of hands is permeated by reflections on hand’s role with Juhani Pallasmaa, on error and statute truth with Edgar Morin, Vilém Flusser and the technical image, as well as the notion of image as a relationship, based on the thoughts of Marie- José Mondzain.

Keywords: algorithmic images; aesthetic experience; artificial intelligence; hands.

1 Mestre pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

2 Doutor em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Professor da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

1. INTRODUÇÃO

A imagem é como a emoção: pode ser extremamente valorizada quando intelectualizada e pode ser desvalorizada quando colocada em uma redoma sentimentalista. Durante séculos do pensamento Ocidental e da filosofia clássica, as definições de emoção, quando categorizadas, são definidas de forma negativa como “impasses ou privações do ato, da linguagem, do pensamento” (Didi-Huberman, 2021, p. 23). Há, de certo, uma desvalorização generalizada, salvo resistências do pensamento estético, da experiência emocional que universaliza e sintetiza a emoção e a imagem em categorias planas, sem nuances.

Henri Bergson, para Didi-Huberman (2021, p. 39), quis devolver às emoções a intensidade própria e a criatividade geradora que eclipsa a ideia de padrão representacional. Em outras palavras: não reduzir a emoção, reconhecer profundidade, variedade e intensidade na emoção experienciada. As emoções, que surgem no movimento, se revelam profundas, ativas e multidimensionais. A emoção deve ser compreendida como interface criativa. “Há emoções que são geratrizes de pensamento; e a invenção, embora de ordem intelectual, pode ter a sensibilidade como substância” (Henri Bergson apud Didi-Huberman, 2021, p. 40). Trata-se de engajar pela abertura provocada com a emoção, mesmo que esse movimento cause uma desordem radical na organização anterior do mundo, em uma fusão de suas próprias representações para alcançar um livre exercício de invenção. A emoção é uma forma de apreender o mundo como modo de existência da consciência.

Ficar emocionado é estar engajado em uma situação que não conseguimos enfrentar e que, no entanto, não queremos deixar. Ao invés de aceitar o fracasso ou voltar atrás o sujeito, nesse impasse existencial, explode o mundo objetivo que lhe impede o caminho e procura em atos mágicos uma satisfação simbólica (Merleau-Ponty apud Didi-Huberman, 2021, p. 43).

No mesmo caminho de pensar a imagem e a emoção, propomos o movimento do sentir para então praticar um exercício exploratório e interrogativo do que nos abala na emoção, entendendo os pensamentos que surgem a partir do encontro com as imagens que aqui nos motivam a desenvolver esse texto. Há uma história das emoções, com respostas corporais identificáveis, imaginativas, discursivas às diferentes experiências práticas a que todos nós estamos submetidos (Didi-Huberman, 2021, p. 42). Não existe apenas um “eu” na emoção, pois a emoção é experiência também coletiva. Há uma linhagem cultural e simbólica de expressão das emoções com os gestos que liberam

sua intensidade significativa, de maneira que as formas sociais influenciam na maneira que sentimos.

Seguimos então os efeitos da experiência estética que as imagens de Igi Lola Ayedun (2023), na obra “Há muito venho sonhando com imagens que nunca vi”, nos causaram para pensar essas imagens. A emoção também é o método através do qual somos chamados a outras imagens para lidar com o susto, o incômodo que a imagem gerada por inteligência artificial provoca nos nossos dias. Esse é o exercício que tentamos promover nesse artigo, tomamos o vento do espanto para velejarmos por pensadores diversos, mas sempre retornando ao estatuto de realidade que essas imagens nos provocam experimentar.

Então tudo começou por um detalhe numa imagem algorítmica. Algo que parece um erro de softwares ainda em processo de treinamento que foi conscientemente incorporado ao trabalho da artista. Um detalhe que nos instigou e nos fez procurar por mãos em outras imagens. Uma emoção que desencadeou uma inquietação acerca das mãos, tanto como mediadoras entre nós e o mundo que modificamos, quanto como visualidade de uma existência do sujeito, quase figurativas, mas que destoam de representações miméticas. Mãos que aparecem nas imagens e que, de muitas maneiras, são negligenciadas por não ser percebidas como experiências estéticas dentro das obras, seja por sumirem no conjunto que chamamos de conteúdo nas obras de arte, seja por desconforto da sua visualidade por serem identificadas como erro, seja por demarcação de existência não-humana.

Figura 1 – Há muito venho sonhando com imagens
que nunca vi - I, série Eclosão de um sonho,
uma fantasia



Fonte: Ayedun (2023).

2. A ESCOLHA DE UM CAMINHO EXPLORATÓRIO

Ser afetado pelo mundo e poder relatar o afeto sem sufocá-lo pelo peso da interpretação. Esse é um desafio metodológico que nos deixa nos limites de um dilema, logo tudo o que empreendemos é uma tentativa. Como aponta Sontag (2020), não é possível recuperar a inocência anterior a toda teoria de pensamento em arte, de movimento entre conteúdo e o que a obra de arte queria dizer.

Na realidade, nada significa sem uma interpretação. Compreender é interpretar. E interpretar é reafirmar o fenômeno, de fato, descobrir um equivalente adequado. Portanto, a interpretação não é (como supõem muitos) um valor absoluto, um ato do espírito situado em algum reino intemporal das capacidades. A interpretação também precisa ser avaliada no âmbito de uma visão histórica da consciência humana. Em alguns contextos culturais, a interpretação é um ato que libera. É uma forma de rever, de transpor valores, de fugir do passado morto. Em outros contextos culturais, é reacionária, impertinente, covarde. Asfixiante (Sontag, 2020, p. 3-4).

A obra de arte, para Sontag (2020), deveria ter a capacidade de nos deixar nervosos; a obra não precisa ser domada pela interpretação, não precisa ser esvaziada ou empobrecida pela interpretação em detrimento da experiência, para constituir um mundo. A autora propõe que voltemos a experimentar de maneira imediata. Para tal, propõe termos atenção à forma, afastarmo-nos da arrogância da interpretação em que o objeto é sequestrado para conjuntos teóricos que o dissocia completamente dos seus efeitos inicialmente percebidos. Interpretar é uma reafirmação do fenômeno estudado, o movimento de descobrir um equivalente, mesmo que não se alcance um valor absoluto e de acordo com o tempo histórico e cultural em que estamos inseridos. O ato proposto por Sontag (2020) é de liberação, seguir um caminho além de uma excessiva ênfase na ideia de conteúdo e não tentar ocupar o lugar da obra em questão. Ou seja, a obra de arte está compreendida na interpretação sem se desvincular histórica e culturalmente dos dois tempos em questão: o da própria obra e o do observador.

Em consonância, Marie-José Mondzain (2015) nos fala que a imagem é, ao mesmo tempo, o produto da relação que surge no encontro com o espectador e a operadora deste encontro. Ou seja, é uma força que move e também é gerada. Não há como dissociar a imagem do sujeito e do tempo histórico sobre o qual se derrama o olhar do espectador. Questionar as operações imaginantes na relação entre nós e as imagens, pede que também se pense de onde ela vem, sua proveniência para, enfim, chegarmos em sua destinação, que é como ela se forma em nós. Inseparáveis, o vínculo relacional entre nós e a imagem não se dá sem historicidade, muito menos sem a emoção do encontro.

As operações imaginantes são inseparáveis dos gestos que produziu os signos que, por essa razão, permitem os processos de identificação e a separação sem as quais não haveria sujeito. A definição da imagem é, portanto, inseparável da definição do sujeito. Então, à questão se há uma ciência da imagem, a resposta é a mesma daquela que pergunta se há uma ciência do sujeito. Sua fundação recíproca nos convida a desconfiar que a imagem não é um objeto e, portanto, que, se ela pode, sob certas referências, ser considerada como um objeto, isso não se dá jamais sem consequência para o sujeito (Mondzain, 2015, p. 39).

Já em “A imagem pode matar”, Mondzain (2009) articula a ideia de que estatuto atribuímos à imagem, entre coisas e não-coisas, oscilando em uma irrealidade singular. Pensar a imagem segundo a perspectiva de ser uma realidade sensível, entre sonho e materialidade, no entre-mundo, “permite interrogar o paradoxo da sua insignificância e seus poderes” (Mondzain, 2009, p. 12). As imagens também permeiam a escrita de Didi-Huberman de maneira a serem companheiras para os pensamentos articulados sobre a emoção. O movimento se encadeia por e com elas.

Ademais, a imagem indica um regime de subjetividades, pois está vinculada à

dinâmica humana de pensar por imagens em suas operações imaginantes. Em um exercício imaginativo empreendido no texto *Entre providência e destinação*, Mondzain (2015, p. 41) descreve uma pessoa que, ao chegar em uma caverna, ali repousa sua mão por um tempo determinado, sopra um pó que demarca a mão na parede da caverna, em seguida, se afasta dela e observa a marca que ali fica. Este exercício é a apresentação da proveniência das “mãos negativas”, imagem achada na Gruta Chauvet na França, datada de 30.000 a.C., e Mondzain (2015) reflete sobre o que seria aquela uma das primeiras representações da mão em uma tomada de distância do indivíduo si mesmo.

A mão é aquilo que aproxima, toca e ao mesmo tempo rejeita, afasta. Esse gesto de afastar e de ligar é aquele que constitui a primeira operação, constituição dos lugares entre os quais se joga o sentido de um gesto que virá. Inaugura-se uma conversa, no sentido em que o homem se mantém diante da parede, que tem sua própria atitude e que a conversa vai advir entre essas duas polaridades. A imagem é o teor do que se mantém entre eles, entre o homem e a parede (Mondzain, 2015, p. 41-42).

Figura 2 – Mãos Negativas, Gruta Chauvet (Ardèche, França)



Fonte: Chauvet, Deschamps e Hillaire (1996).

Olhemos juntos a imagem. Os dedos apartados, em movimento estendido, cada um deles em seu lugar, para que o espaço entre eles, em um vermelho forte que se

dissipa aos poucos pelas beiradas de um círculo informe, se faça negativo e nos mostre a demarcação que imaginamos como intenção: estive aqui. A mão direita aberta, espalmada com os músculos distendidos, um esforço para que cada superfície da pele da mão esteja em contato direto com a pedra, todo o território da mão precisa ali estar em contato. Delimitar uma marca da mão que carrega consigo e que, no âmagô, todos nós sabemos que virará pó um dia, mas que, por aquele instante, se tornou, de alguma forma, eterna pela marca que fez. Parte do corpo que é parte de si, colocada em marca em um mural circundada de outras imagens para que não só a pessoa que o fez visse, quando se afastasse para observar a própria mão demarcada no mural, mas que agora nos encontre pelo menos 32 mil anos depois.

As imagens rupestres nos oferecem a prova que testemunha um procedimento altamente instituinte, dado que vemos os homens se designarem a si mesmos como sujeitos fazendo nascer na escuridão em que habitam apenas gestos que figuram como o dispositivo imaginante de um ponto de partida, de um lugar de separação da natureza (Mondzain, 2015, p. 42).

A parede, neste caso, é um espelho não-reflexivo e, para a autora, a mão negativa se torna um dos atos inaugurais³ da criação de um autorretrato do humano sujeito que só conhece o mundo a partir dos traços que aparta de si. Como gesto, para Mondzain (2015, p. 42), as mãos de Chauvet apresentam uma ruptura que se inscreve na origem da arte. Este gesto não é uma imagem inaugural, mas um lugar de proveniência, indicando uma destinação da subjetividade. Tentamos, talvez, interpretar, pois a distância que nos separa da imagem é a mesma que nos provém uma emoção que não pode nunca ser alcançada, mas que pode ser traduzida em linguagem, como o que fizemos no início desta página. É nesta disjunção, neste lugar, que buscamos preencher com interpretações. Mondzain (2015, p. 53) aponta que a imagem é um objeto que propõe um desejo ao sujeito que se torna, por sua vez, objeto da imagem. Nós nos percebemos nas imagens, na relação que sentimos e, por conseguinte, desejamos interpretar.

A mão de Chauvet é uma ausência preenchida de presença. O assombro desta experiência sensível é sentir com a imagem que, há 30 mil anos, alguém pôs a mão naquela parede. Lá está o registro de que aquilo foi e, ao mesmo tempo, ainda é. O assombro do dilema barthiano (Barthes, 1980). Aquela mão esteve ali, ela demarcou um espaço na pedra que foi eternizado com o pó vermelho soprado sobre ela. A marca da mão atesta um acontecimento, ela é testemunha de um real ontológico, assim como a imagem fotográfica foi pensada em sua primeira fase de existência, como espelho do real (Dubois, 1994).

3 Mesmo que pensemos em um ato inaugural, Mondzain (2015, p. 44) afirma que não estamos em uma cena originária. A ruptura que vemos não é uma imagem que inaugura, mas um gesto, um lugar de proveniência do homem que indica uma destinação na relação sujeito-imagem.

A imagem da mão na parede é um gesto inaugural da pessoa que a encostou com os dedos estendidos na parede da caverna, demarcou ali a mão apartada de si, em seguida, em um empreendimento imaginativo nos aproximamos do gesto, da proveniência à destinação, nosso olhar. É na abertura provocada neste encontro que a imagem habita os sentidos, provoca e é constituinte da emoção que é gerada e que tentamos, a partir da linguagem, alcançar a distância irreparável. Estamos sempre dentro do espaço de fruição.

3. AS MÃOS QUE EXISTEM NOS SONHOS DE IGI LOLA AYEDUN

Igi Lola Ayedun, artista visual paulista, selecionada para a bolsa ZUM do Instituto Moreira Salles de 2022, com o projeto Eclosão de um sonho, uma fantasia (2022), tornou visíveis por inteligência artificial imagens antes vivenciadas pela artista apenas em sonho. No início de 2023, Igi Lola Ayedun apresentou um artigo no site da revista com diversas imagens e uma incursão ensaística sobre o fazer com imagens algorítmicas e o futuro das imagens técnicas.

Salvo as diferenças técnicas e de níveis de controle na criação de imagens entre os aplicativos, como Stable Diffusion, Mid Journey ou Dall-e-2, o processo se dá, de forma simplificada, a partir de uma entrada de texto ou imagem para um banco de dados catalogado e, por fim, para a geração de uma imagem. Quando a entrada é feita por texto, o primeiro passo é a descrição da imagem: os programas permitem a inclusão de dados técnicos para a imagem, o objeto central, textura, luz, perspectiva e referências estéticas amplamente disseminadas nos buscadores de imagem disponíveis na internet. É possível gerar uma imagem usando outra como referência, ou seja, o software é capaz de identificar o motivo central de uma imagem oferecida para modificá-la de acordo com as descrições inseridas. Em seguida, em alguns segundos, o programa procura nos inúmeros bancos de dados descrições técnicas fornecidas para imagens similares, podendo, por fim, gerar uma imagem a partir da descrição anteriormente enviada.

O “autor” da imagem⁴ pode refazer a descrição, ou seja, pode alterar alguma informação da descrição, modificar algo específico sobre a imagem gerada, se for o caso, até que ela gere uma versão mais próxima do que se havia imaginado. Entre a imagem pensada e a imagem gerada, há um processo de aprendizado do usuário com a interface técnica que permita a compreensão gradativa do programa do que realmente se busca com a imagem. Para o usuário-autor, as primeiras descobertas ocorrem no processo de interação cognitiva com o entendimento que a máquina tem dos dados da imagem que é pedida. A artista e pesquisadora Giselle Beiguelman (2023), fala dessa experiência:

Nos últimos dois anos, trabalhei muito com inteligência artificial em meus projetos artísticos. Tem sido um enorme aprendizado. Como não

⁴ Esse termo é, certamente, muito polêmico.

sou programadora, tive que me dispor a entendê-las. Conhecer os seus limites e os meus. Não posso dizer que eu e as IAs ficamos amigas, mas conseguimos estabelecer regimes de parceria e laços provisórios que me reeducaram. Acima de tudo, me desafiando a pensar no machine learning como um exercício pedagógico da atenção, e não como mero treinamento para executar meus objetivos. Até porque as distâncias entre o que eu queria fazer e os resultados a que chegava eram imensas (e via de regra muito mais interessantes, porque me surpreendiam) (Beiguelman, 2023, p. 79).

O erro, ou melhor, a forma de interpretação da máquina das descrições de Igi Lola criaram as estranhas mãos que nos fascinam. Um dos incômodos repetidos com as imagens geradas por Inteligência Artificial são as mãos. O que nos parece é que, até onde Igi Lola experimentou, o programa ainda não havia desenvolvido, em larga medida, a mimetização das mãos em suas formas, em sua maleabilidade. O erro que se apresenta é apontado como o lugar de desvelamento do sistema em que as mãos ainda são um mistério para o gerador de imagens. Irrepresentáveis ainda, as mãos são o ponto de percepção e de estranhamento que nos interpela a criar um pensamento exploratório e investigativo. O erro do algoritmo que não conseguiu formar as mãos das duas mulheres na Figura 3, mesmo com todos os detalhes que construiu para todas as partes dos corpos tornou-se obsessivamente nosso **punctum** (Barthes, 1980).

Figura 3 - Há muito venho sonhando com imagens que nunca vi - II, série Ecloração de um sonho, uma fantasia



Fonte: Ayedun (2023).

Na moça ao fundo, os dedos não conseguem se formar, parecem ser grudados por pontas douradas disformes. Na personagem azul, por mais detalhados que sejam os implantes em sua cabeça, que trazem um resultado imagético percebido como correto, como é em uma imagem facilmente discernível e, certamente, dentro de nosso repertório imaginário de ficção científica, as extremidades dos membros assim como as mãos causam incômodo. Sabemos tratar-se de imagens oníricas, como o título entrega; então, a pele azul, os adereços e as vestimentas são percebidos como algo próximo ao realismo fotográfico.

A artista Igi Lola Ayedun (2023) fala do imaginário comum futurista instaurado e compartilhado massivamente de forma central pelo audiovisual estadunidense e que se torna uma categoria imagética que a mesma se apropria nas imagens que aqui apresentamos. No entanto, as mãos da personagem azul são completamente indiscerníveis: os braços da personagem azul não estão cruzados sobre a mesa; eles se conectam e se emendam ao centro, como se fossem uma peça única. Do meio do antebraço esquerdo, a mão, ou, de forma mais precisa, uma massa de pele azul se aglomera e forma uma mão disforme, com uma quantidade de dedos que se condensam. Sentimos estranhamento ao olharmos para as mãos, mas, de alguma maneira, elas foram aceitas pela artista que as descreveu e desenvolveu um trabalho de curadoria das imagens geradas e, por fim, as montou em um ensaio publicado.

Figura 4 - Há muito venho sonhando com imagens que nunca vi - IV, série Eclosão de um sonho, uma fantasia



Fonte: Ayedun (2023).

Na Figura 04, não mais somente um par de mãos, mas uma difusão de mãos, braços e pés desconexos se apresentam. No ser azul à esquerda, com vestes douradas, o corpo inteiro se confunde em uma massa sem começo nem fim. Os braços terminam em emaranhados de membros terminando sempre com uma forma de mão. No lugar onde estariam os pés, vemos uma extremidade que se assemelha a uma mão com três dedos do lado direito e do lado esquerdo, a extremidade do membro inferior termina em um misto de mão e pé indiscernível.

Os pés/mãos indiscerníveis trazem as unhas pintadas de vermelho, o que gera uma familiaridade ainda mais conflitante. Unhas pintadas de vermelho, uma demarcação de individualidade, distinguem das mãos que se multiplicam, se destoam, viram extremidades inferiores. São rastros de membros nas extremidades, são impressões não sedimentadas, aparentes em visualidades não formadas no entre quase estar materializada e não ser reconhecível, no quase mão, quase extremidade.

Determinada atividade constrói um conglomerado de dados que além de acumular linguagens, histórias, territórios y sínteses do sentimento humano, armazenam estéticas y suas respectivas informações relacionadas para assim, não mais precocemente reproduzir mas, sim, compor visualidades semelhantes a tudo que já vimos, todavia inéditas. Foi decretada a Era da Pós-imagem que, muito provavelmente, arreganha a conceitualização da tão temida Pós-fotografia. Pois, o fato da produção de arte digital em algumas de suas especificações técnicas de acordo com ordens estabelecidas atravessarem o processo fotográfico como fonte de inspiração y referência, a exemplo da criação de imagens 3D, nunca houve um embate direto que rescindisse a fotografia analógica ou digital, em sua forma de execução. Partindo do princípio básico de que a fotografia é substancializada por meio da captura de luz y sombra sobre determinado sujeito – pessoa, tempo y/ou espaço – o que se torna a fotografia algorítmica da qual nada precisamos presenciar para materializá-la? (Ayedun, 2023).

As imagens geradas no trabalho “Há muito venho sonhando com imagens que nunca vi”, de Igi Lola Ayedun (2023), são apresentadas acompanhadas por um texto da artista. No texto, reflexões sobre o futuro da imagem técnica, as implicações pelo esgarçamento conceitual da imagem fotográfica, por referência, que não mais cabem nas definições prévias. Igi Lola Ayedun aponta para a criação de um arquipélago de dados a partir de descrições de momentos do absurdo, mesmo que ainda se utilize de interações técnicas fotográficas para a máquina gerar as imagens. Neste lugar que ela

sugere que seja expandido e híbrido, em colisões ainda não refletidas exaustivamente pelo estudo da imagem que a artista tanto se põe em embate, Igi Lola continua um pensamento:

Ou, simplesmente, imagens? Ou, finalmente, afirmar que a tecnologia desenvolveu um lugar tão expandido y híbrido entre os atributos do visível ao ponto de vivermos em uma era de colisões mórnicas não binárias que produz uma outra materialidade visual, pós-simulacro, pós-reprodutibilidade técnica, pós-colagem, pós-mixagem, não é mais algo tão distante assim a se pensar? Ao caminhar por essa fortaleza de possibilidades, os valores y impactos das iconografias de organização (ou desorganização) do tempo presente são refutados, da mesma forma que o destino de nossas identidades, o estreitamento da malha entre futuro y passado, y o papel do poder da narrativa naquilo que se vê, se enxerga y se percebe. Há muito que venho sonhando com imagens que nunca vi (Ayedun, 2023).

A realidade imagética das mãos da fotografia algorítmica é o próprio absurdo do não acontecimento. O que nos interessa aqui são as mãos que se diferenciam das mãos representadas por imagens com referentes anteriores, físicos, que, um dia, estiveram em contato com a parede da caverna ou em frente a uma câmera, presentes em sua ausência e que carregam, em seu bojo, o desejo de preencher lacunas, como as mãos negativas de Chauvet. Em todas as imagens produzidas por Igi Lola Ayedun, as mãos nos provocam o estranhamento causado, justamente, por visibilizar os chamados “erros” do sistema.

Retomemos um detalhe da Figura 1, apresentada no final da introdução.

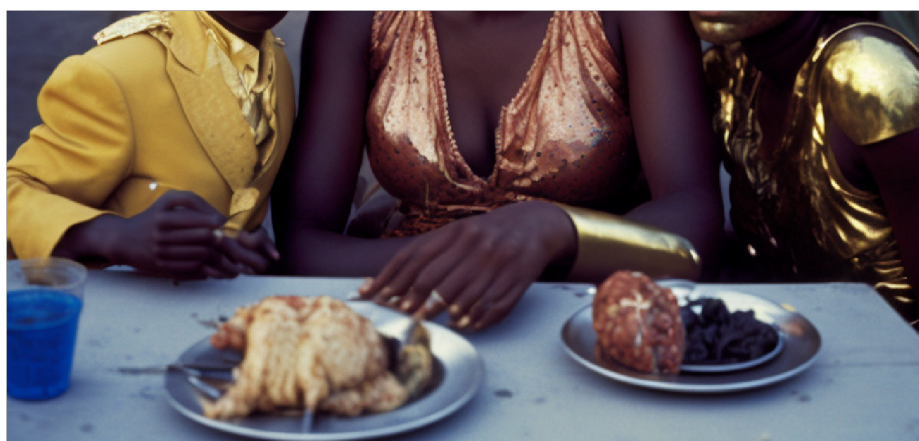


Figura 5 - Detalhe da figura 1

No detalhe, os braços com os cotovelos dobrados da figura central repousam sobre a mesa posta. Os ossos pontudos e protuberantes desaguam em sete dedos com anéis e unhas pintadas de dourado. Assemelha-se a um ser conjunto, uma árvore com galhos emaranhados entre si. Mais do que um estranhamento de uma imagem com má-formação, o esquisito de mãos como raízes nos impacta como um humano e não-humano ao mesmo tempo. Há uma ideia de mão no mundo objetivo que se estilhaça. A emoção de confusão oblíqua, familiaridade e desnaturalidade, um ato de paradoxo que enfrentamos, a imagem, de certo, afronta o senso de unidade em relação à figuração de mão.

O algoritmo dos softwares de geração de imagens texto-imagem está sendo aperfeiçoado, progressivamente, semana após semana. Contudo, as mãos criadas na experiência de Igi Lola Ayedun escapam ao comando de geração que mimetiza referentes em seus bancos de dados gigantescos e constantemente atualizados. Como se não pudessem ser apreendidas para serem replicadas, as mãos revelam o que é apontado como um “erro” do programa, como o lugar em que o programa desvela a nós que olhamos que não há um referente físico anterior em contato com as imagens.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Edgar Morin (2005, p. 141), em *Ciência com Consciência*, o erro está ligado à vida e à morte, como processo de aparecimento de diversidade e possibilidade de mudança. Há uma complexidade na vida, pois os seres são informacionais, comunicantes e computacionais. A vida se auto-organiza incessantemente, assim os sistemas obedecem às lógicas que tendem a manter a vida e afastar-se da morte. Logo, falar de erro pressupõe uma verdade diametralmente oposta, sendo a verdade um conceito propriamente humano circundado pela projeção que fazemos de uma organização que reproduz de forma integral o anterior correto para evitar que o posterior gere degradação e a morte. Porém,

nem tudo se reduz à alternativa “verdade e erro”; a questão do erro começa com a computação; a da verdade, com a cogitação (isto é, pensar com idéias); antes da cogitação e da computação, não só não havia verdade, mas também não havia erro! Direi que o mundo é talvez um vasto ruído de fundo em torno da questão da verdade e do erro; e, quando nossa lógica vai aos horizontes, encontra esse ruído. [...] O ruído de fundo está totalmente à nossa volta. E nós somos os seres que produzem essa coisa maravilhosa e horrível que tem o nome de verdade. Mas direi que não se deve pôr verdade em toda parte. Há muitas coisas no mundo que são infra ou supra-verdades. Sem dúvida, o próprio mundo [...] (Morin, 2005, p. 153).

É sugerido pelo autor o acidente como um termo que escapa da dualidade, pois conteria a possibilidade de criação dentro de si e difere do jugo da palavra erro como oposta à ideia de verdade. O autor, ao mesmo tempo, separa o erro na vida do erro na computação, pois o programador pode ser afetado por este “erro”, porém, o computador não o é, sua estrutura e sistema não entende o erro como algo oposto à verdade, é uma outra resposta. Como encaramos o dito erro é que transforma a dinâmica. Entre erro e aceitação, nas imagens que encontramos aqui, buscamos a emoção causada no encontro com o ruído acidental adotado pela artista Igi Lola Ayedun, a artista incorpora o dito erro em suas imagens como elemento onírico.

No coração do engenho técnico mais refinado, preciso e exato do mundo contemporâneo, que são as linguagens da informática e dos sistemas de algoritmos, surge um erro que permite o jorro de surpresas em experiências estéticas inexplicáveis. Ao abraçar o chamado “erro”, que a partir de agora chamaremos de **acidente**, permite-se uma percepção de acidente visual que se germina dentro da experiência estética. A surpresa dessas experiências é reforçada pelo paradoxo de emergirem no coração da precisão refinada do engenho técnico da informática. A incerteza que corre junto ao preciso e exato nos traz a perplexidade de imagens e nos dá, como diria Morin, a possibilidade de experiências estéticas diversas e novas possibilidades de sentir o mundo.

A vida comporta inúmeros processos de detecção, de rejeição do erro, e o fato extraordinário é que a vida comporta também processos de utilização do erro, não só para corrigir seus próprios erros, mas também para favorecer o aparecimento da diversidade e a possibilidade de evolução (Morin, 2005, p. 143-144).

O estranhamento experimentado ao encontro com as mãos criadas pelos softwares de Inteligência Artificial está sedimentado à nossa percepção de mãos humanas, justo por nos referenciarmos, inicialmente como aponta Susan Sontag sobre interpretação, a um realismo imagético. Em *Mãos Inteligentes*, Juhani Pallasmaa (2013, p. 5) nos fala que estamos conectados com o mundo por meio dos nossos sentidos e toda nossa existência corpórea estrutura e armazena conhecimentos silenciosos. As mãos não são, para o autor,

[...] membros banais e gratuitos do corpo, mas na verdade elas são prodigiosos instrumentos de precisão que parecem ter sua própria inteligência, vontade e desejos. [...] As mãos, seus movimentos e gestos, expressam tão bem o caráter de uma pessoa quanto sua psique facial e corporal (Pallasmaa, 2013, p. 27).

E, ainda, nos apresenta o pensamento de Heidegger e Bachelard sobre as mãos.

Martin Heidegger relaciona as mãos diretamente com a capacidade humana de pensar: “A essência das mãos jamais pode ser determinada ou explicada como sendo um órgão que pode pegar as coisas. [...] Todo o movimento das mãos, em cada uma de suas tarefas, se dá por meio do pensamento, todo o direcionamento das mãos se baseia naquele elemento. [...]”. Gaston Bachelard escreve sobre a imaginação das mãos: “Até mesmo as mãos têm seus sonhos e pressupostos. Elas nos ajudam a entender a mais profunda essência da matéria. É por isso que elas também nos ajudam a imaginar [formas da] matéria. A capacidade de imaginar, liberar-se dos limites da matéria, do lugar e do tempo deve ser considerada como a mais humana de todas as nossas qualidades. Tanto a criatividade como o julgamento ético exigem a imaginação. Todavia, é evidente que a capacidade de imaginação não se esconde apenas em nossos cérebros, uma vez que toda a nossa constituição corporal tem suas fantasias, seus desejos e sonhos (Pallasmaa, 2013, p. 18).

As mãos como sonhadoras e entendedoras da essência da matéria. A mão de Chauvet, com os dedos abertos, demarca um espaço, uma familiaridade, podemos reproduzi-lo com nossas próprias mãos, como imaginação de um gesto feito a 32 mil anos. A marca da mão como imagem aflora um regime de subjetividade indissociável da memória dinâmica coletiva compartilhada, a mão de Chauvet é a nossa mão. As mãos e extremidades que se aproximam de formas de mãos nas imagens de “Há muito venho sonhando com imagens que nunca vi” (Ayedun, 2023) são destoantes de uma experiência vivida. Estas imagens de mãos nos levam a estar em constante aporia, entre o paradoxo da imagem que se propõe realista fotográfica, há um acidente irreconciliável com as representações anteriores, que para Igi Lola Ayedun nos propõe uma nova chave para pensar a fotografia:

[...] aplicativos como Stable Diffusion, MidJourney, Dall-e-2 y uma série de outras protoversões se posicionam como uma alternativa à câmera fotográfica para a criação de imagens não vivenciadas por meio de um arquipélago de dados significativos capazes de descrever momentos do absurdo (Ayedun, 2023).

Dentro de uma perspectiva de perceber o acidente e torná-lo experiência de criação, Vilém Flusser (1985, p. 44), em “Elogio da Superficialidade: o Universo das Imagens Técnicas”, apresenta uma redefinição do imaginar que se torna fazer com que os aparelhos computem os elementos pontuais do universo e formem imagens e, desta maneira, os aparelhos captam um clima espectral de nosso mundo, mostram como tendemos a preferir uma superficialidade empolgante, que permite que vivamos em um mundo tornado inconcebível e inimaginável a partir de uma abstração, em vez de uma

explicação profunda. O autor aponta para um futuro em que os critérios anteriores de “autêntico e artificial”, “real e aparente”, “verdadeiro e falso” não se aplicam mais. Flusser (1985, p. 44), ao redefinir imaginar desta maneira, aponta possíveis articulações sobre a revolução epistemológica, ético-política e estética, que possam formular uma nova sensação emergente.

REFERÊNCIAS

AYEDUN, Igi Lola. Há muito venho sonhando com imagens que nunca vi. *Revista Zum*, São Paulo, 9 jan. 2023. Disponível em: <https://revistazum.com.br/bolsa-zum-ims/ha-muito-venho-sonhando-com-imagens-que-nunca-vi/>. Acesso em: 15 fev. 2024.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BEIGUELMAN, Giselle. Artificial Intelligence as phármakon: algorithmic art between remedy and poison. *Digital Culture & Society*, Berlin, v. 8, n. 2, p. 15-24, 2022. DOI: <https://doi.org/10.14361/dcs-2022-0203>.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Povo em lágrimas, povo em armas*. São Paulo: Editora N-1, 2021.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus. 1994.

FLUSSER, Vilém. *Elogio da superficialidade: o universo das imagens técnicas*. São Paulo: Annablume, 1985.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, Emannuelle. *Pensar a imagem*. Tradução coordenada por Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?* Lisboa: Vega Passagens, 2009.

MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. Tradução de Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

PALLASMAA, Juhani. *As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na arquitetura*. Tradução de Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2013.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 2020.