

Ficções artístico-científicas

Modos de resistência e alguns re-sentimentos da actualidade:
electricidade-estética, a mística do digital, a técnica sensível e a
segunda-humanidade.

José Júlio Lopes*
Universidade Autónoma de Lisboa

Índice

1 Ser-sem-corpo	1
2 O anti-corpo	3
3 A máquina estética. E a estética da máquina	4
4 A ruptura dos ligamentos	5
5 A electricidade estética	7
6 O corpo total: o corpo político	9
7 A resistência do corpo presente	10
8 Bibliografia	11

Nota sobre copyright.

O texto apresentado neste documento só pode ser utilizado para o fim mencionado. Este documento, o projecto, o conceito e o texto a que se refere e de que é composto, no todo ou em cada uma das suas partes (incluindo o seu título, títulos e subtítulos), bem como expressões conceptualmente definidas e reconhecíveis enquanto tal e todas as suas deduções actuais ou posteriores, estão abrangidos pela Lei do Direito de Autor.

*Compositor. Docente na UAL. Investigador do CESEM/UNL (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical).

Este documento contém o texto da comunicação apresentada na ICNC'2001 promovida pelo CECL/UNL. 31 de Outubro, 2001.

1 Ser-sem-corpo

A aspiração contemporânea a um *ser-sem-corpo*¹ caminha em paralelo com os esforços de apropriação protésica e mecânica do corpo, com a conquista do corpo pela técnica. A ideia de um *ser-sem-corpo* é uma das mais persistentes figurações da metafísica ocidental e, na sua nova versão contemporânea, apresenta-se como uma espécie de *poética teórica*.

No entanto, o interesse de uma *poética teórica* só existiria se pensássemos estas duas palavras etimologicamente. Pelo contrário, não possui qualquer interesse se, por *poético*, se entender simplesmente “fantasista” ou “lírico” - o que não é o mesmo que Adorno defende, quando se refere a uma “fantasia exacta”², como modalidade

¹ A ideia parece resultar de outra: a de o corpo poder ter perdido a sua função mediadora natural; e parece também ser uma dedução evidente do facto de o corpo ficar de fora da experiência da virtualidade.

² Sobre esta temática veja-se: NICHOLSEN, Shi-

de um pensar filosófico sobre os materiais do mundo.

De facto, para Adorno, tratar-se-ia antes de uma *teoria produtiva* e crítica por oposição a uma *estética teórica*, ou seja, esta última, uma teoria feita de sensações, que se produzisse a si mesma enquanto gesto estético e puramente discursivo (sempre como produção inferior e menor do que o seu objecto e como expressão de uma subjectividade casual e afinal pouco interessante). Uma *teoria fantasista* assim possui um interesse meramente poético, mesmo que as suas metáforas pareçam certeiras.

Esta questão coloca-se aqui a partir da suspeita de que existe uma insuficiência do presente para pensar aquilo a que temos vindo a chamar as *artes tecnológicas*. É um problema de perspectiva e de distância, é certo. Mas, é também um problema de impossibilidade de conhecimento puro do objecto.

Esse desconhecimento tem vindo a revelar-se num discurso cuja expressão é *poética*, e que se sobrepõe à produção artística, recobrando-a, através do uso obscurantista de uma *linguagem mágica*, ou *fantasista*, que afasta a presença imediata do objecto ignorando o carácter histórica e socialmente mediatizado da relação sujeito/objecto. O jargão da falsa *autenticidade* deste saber esconde assim, por detrás das suas metáforas e figuras, apenas uma descrição de vagas impressões ou desejos – em forma de *ficções artístico-científicas*.

Não é necessário, porém, ser demasiado dialéctico para conseguir antever um quadro de prováveis alterações, mutações

e transformações no que entendemos hoje por *ser-humano*, por efeito de uma crescente e cada vez mais consolidada intervenção técnica no corpo (através de formas de reparação de componentes, módulos de auto-reconstituição, transfiguração, engenharia com os génes, incorporação de componentes artificiais e sintéticos, módulos electrónicos, etc) e, no limite, a promessa de uma imortalidade do corpo, que, por essa precisa razão, será também a imortalidade do *ser*.

É, em todo o caso, do corpo que se trata. E, sendo assim, importa perguntar: teremos realmente chegado ao fim do corpo como mediação natural e “analógica”? Será isso sequer possível? Não será esta ideia antes uma mera estratégia discursiva legitimadora de uma conjuntura particular na indústria da arte e da cultura? De uma conjuntura particular do pensamento actual?

Tal como aprendemos a pensar, de facto, a *morte* (ou o desligar do corpo), corresponde também, objectivamente, à morte do ser. Ao fim da acção. Sendo este realmente o único drama interessante da existência – a consciência da iminência do desligar da *máquina* –, constitui-se como o motor para alterações profundas do ser, do seu pensamento e da sua acção (a mais radical das quais é o seu próprio fim).

É uma certa *mística do digital* contemporânea que apresenta as questões do ser desta forma tão *poética e fantástica*: um ser que fosse o mesmo a que já chamámos “alma”, ou que, noutras figurações, se chamaria *anjo*. Um ser com vida depois da morte do corpo.

Ora, este desejo (subitamente místico) não é mesmo nada original³.

erry Weber 1999, *Exact Imagination, Late Work - on Adorno's Aesthetics*. Cambridge (Mass.): The MIT Press.

³ Os preceitos da religião cristã visam mesmo uma

Um *ser-sem-corpo*, seria também um *ser-sem-dor*. Um ser anestesiado, ou seja, sem sensibilidade, insensível: um *ser-sem-estética*. Um *ser-sem-dor* não é concebível. Uma tal entidade, não pode *ser*.

Ao mesmo tempo que a arte parece procurar ⁴ um fim do corpo, as ciências da vida tentam encontrar os caminhos para a sua imortalidade ⁵.

2 O anti-corpo

A possibilidade de um fim do corpo como mediação é, portanto, um problema. Mas que não deixa de gerar os seus anti-corpos. O artista australiano Stelarc ⁶, mais do que mostrar o fim da mediação do corpo, apresenta-se antes como uma declaração anti-corpo, usando radicalmente o corpo como material para a criação artística.

Para Stelarc, que incorpora numa das suas performances um terceiro braço artificial, estamos na fase do pós-evolucionismo humano, o que significa que, do seu ponto de vista, a diferença vital no futuro não será a que distingue o homem da mulher, mas talvez a que distingue o género humano e a máquina.

vida justa e boa que prepare a **outra vida**, para além da morte. A expressão “vida para além da morte”, refere-se justamente à vida para além da morte do corpo.

⁴ Era talvez o que faltava encontrar, num gesto aliás bastante moderno de busca incessante do novo e do inesperado.

⁵ A sua possibilidade teórica e laboratorial já existe; porém não existe ainda uma solução técnica para a regeneração das células do corpo humano.

⁶ Tomamos o caso de Stelarc como exemplo, entre outros, deste movimento a que chamamos aqui de **anti-corpo**. Veja-se a este propósito VERGINE, Lea, *Body Art and Performance - the body as language*. Milan: SKIRA editore (2000).

Em grande medida o interesse das suas performances consiste na imaginação do risco que envolvem, a ideia de alguma coisa correr mal ⁷. A possibilidade de um choque eléctrico violento, ou de uma endoscopia captada em video correr mal, são atracções poderosas que se sobrepõem emocionalmente na ansiedade do espectador, moldando-lhe o espanto.

Mas, afinal, o que nos quer dizer Stelarc que assim tão radicalmente põe o corpo em causa?

Para ele, o corpo é um objecto ou estrutura impessoal e imperfeita, que necessita de intervenção técnica para possuir um novo *design* e novas funções, na crença de que, só por intermédio de uma tal intervenção no corpo, seja possível a produção de novos pensamentos. O que quer dizer que também ele acredita que não há pensamento sem corpo. Diz Stelarc: “penso que as nossas filosofias estão fundamentalmente ligadas à nossa fisiologia” ⁸.

A nossa visão estética, os nossos cinco modos sensoriais de processar o mundo, as formas da nossa tecnologia, estariam assim ligadas ao nosso corpo e só poderão mudar se o corpo mudar.

Ou seja, para que o mundo possa mudar, os corpos terão que mudar.

Próxima de um ritual primitivo, a proposta de Stelarc coloca-nos diante da ideia de o nosso corpo nos permitir dizer: **eu sou a**

⁷ O interesse é evidentemente o da iminência da morte, que sempre foi, ao longo dos séculos, uma das maiores atracções humanas – as execuções públicas, o circo, a tortura, os rituais de auto-flagelação pública (como ainda hoje na Páscoa nas ilhas Filipinas), etc.

⁸ *Extended-Body* - Interview with Stelarc. Paolo Atzori and Kirk Woolford. Academy of Media Arts, Cologne, Germany.

obra de arte ⁹. Mas como todos os artistas modernos, Stelarc apercebeu-se de que algumas das suas *performances* se tornaram previsíveis.

E, por isso, deixou de as realizar.

3 A máquina estética.

E a estética da máquina

Falávamos de um homem que quer ser máquina, num mundo em que as máquinas continuam a querer ser homens.

E, no entanto, também esta ideia não é nova. É uma ideia que vem de longe.

Uma história das máquinas ¹⁰ poderia mostrar-nos uma relação interessante entre as mais importantes invenções e descobertas alinhadas num caminho do qual escolhemos alguns marcos: a invenção do relógio mecânico (que só ocorreu já na época das grandes navegações oceânicas com o primeiro objetivo de medir a latitude e a longitude no mar)

⁹ A originalidade desta declaração *auto-poiética* é também limitada, como sabemos.

¹⁰ Para Norbert Wiener, com efeito, a história das máquinas pode ter quatro estádios: a idade mágica; a idade dos relógios (séc. XVII e XVIII); a idade do vapor originador do mecanismo (final do séc XVIII e XIX); e, finalmente, a idade do controle e da comunicação com a passagem de uma engenharia com energia para a engenharia da comunicação, ou seja, de “uma economia de engenharia” para uma economia ancorada na “rigorosa reprodução de sinal”. Wiener faz notar que estes quatro estádios geraram quatro modelos (e visões) de corpo humano: o corpo como uma figura de barro, maleável e mágica; o corpo como mecanismo de relógio; o corpo como glorificação da máquina a vapor que consome e queima combustível; e, mais recentemente, o corpo como sistema electrónico. Cfr Wiener, Norbert, 1948, *Cybernetics: or control and communication in the animal and the machine* (New York: John Wiley) e, também 1954, *The human use of human beings: cybernetics and society* (New York: Doubleday Anchor).

foi simultaneamente a invenção da primeira máquina autoregulada; o velho desejo de criação de um “automato” alimentou as ficções artísticas e científicas do passado (com algumas tentativas extravagantes de criação de autómatos que jogavam xadrez – a mesma prova que veio mais tarde a impor-se aos computadores; a prova derradeira da inteligência da máquina, da transferência da inteligência humana para a máquina); por fim, na primeira metade do século XX, o mundo foi literalmente invadido por máquinas de uma forma global. Muitas delas, máquinas de guerra, que, na sua rudeza, contribuíram para o imaginário de um mundo governado por máquinas “más” ¹¹. Máquinas glorificadas na sua eficácia e mesmo na sua beleza, que traziam a esperança de um mundo *maquinizado* em que se consubstanciaria a ideia de progresso do século XIX.

E, também, a ideia de sociedade entendida como máquina, com as correspondentes teorias sobre o governo de uma *máquina* (outra forma de ver o corpo social como um orga-

¹¹ E que, mais tarde, veio a ter novas ficções na ideia de *cyborg* ou ‘organismo cibernético’ [*cybernetic organism*]; o *cyborg* representa uma visão radical do que significa ser humano no mundo ocidental no final do século XX. A origem da palavra remonta a 1964, quando foi usada para descrever a união entre o organismo humano e a máquina. Na última década do século passado ganhou enorme popularidade tanto através da cultura cinematográfica, como em círculos académicos. Filmes como o *Blade Runner* (1982), a trilogia *Alien*, a saga *Terminator* (1984/91) e série *RoboCop* (1987/90), apresentam uma visão do *cyborg* que vai da pura máquina militar à simulação geneticamente moldada. Estes modelos e simulações são frequentemente desenhados para funcionar em meios hostis e em mundos do futuro governados pelos mais diversos tipos de ditadores e militares renegados ou corporações industriais malévolas.

nismo composto de partes de funcionamento solidário e unificado).

Imaginariamente, as máquinas são criaturas de uma ordem superior. Nelas a inteligência libertou-as de todas as tristezas e alegrias que levam o corpo humano à exaustão. E desvanecem-se sem dramas quando novas máquinas, mais belas e perfeitas, nascem.

Para Jünger, a contemplação de máquinas dá-nos tanto prazer, porque elas manifestam a forma fundamental da inteligência humana¹². Mas, para ele, tecnologia significa também que quem governa é o *técnico*, é a esfera do *tecnológico* que está no poder¹³. E Adorno recoloca a questão: silencia-se que “o terreno sobre o qual a técnica adquire poder sobre a sociedade é o terreno dos economicamente mais fortes (...). A racionalidade técnica é hoje a racionalidade do próprio domínio” (Adorno, 1999: 142).

Desde as concepções antigas que viam o universo literalmente como uma enorme máquina de funcionamento preciso e harmonioso, um mecanismo de relojoaria (como se diria depois da invenção do relógio), até à possibilidade de reconstituição do próprio universo numa máquina... dentro de uma máquina... Uma réplica numa máquina que sente, ou uma tecnologia *sensível* e, portanto, *estética*, eis o horizonte.

De facto, como salienta Mario Perniola, “(...) parece que é justamente no plano do sentir que a nossa época exerceu o seu po-

¹² No entanto, hoje, o nosso desejo de máquinas procura máquinas que não se vejam e não se imponham enquanto tal – a tecnologia tenderá a ser invisível.

¹³ Sobre esta questão veja-se JÜNGER, Friedrich Georg, *The failure of technology. Perfection without purpose* (Die Perfektion der Technik, 1939).

der. Talvez por isso ela possa ser definida como uma época estética: não por ter uma relação privilegiada e directa com as artes, mas essencialmente porque o seu campo estratégico não é o cognitivo, nem o prático, mas o do sentir, o da *aisthesis*.” (Perniola, 1993: 11)

As artes tecnológicas parecem ter essa ambição de produzir sensações, agindo sobre as emoções e propondo a imersão do sujeito num objecto que o envolve; pondo em cena maquinações da sensibilidade, de uma sensibilidade artificial cujo objectivo parece ser, contudo, na mesma, o de fazer *sentir*; *comover* artificialmente, através de um espaço de controle, uma *régie* de comandos obscura e discreta. Provocando afinal antigos re-sentimentos já-sentidos.

Do que estamos a falar, na realidade, é de uma ideia surpreendente: arte e técnica parecem aproximar-se de novo para finalmente nos permitirem ver que será possível a criação de uma *segunda-humanidade* como réplica da primeira. Se seguirmos uma história humana da representação encontramos uma espécie de conspiração metafísica contra a condição física e separada dos seres, contra a fragmentação da experiência.

Em primeiro lugar, através da persistência desse desejo concretizado em formas de representação icónicas e na representação dramática, através da imitação.

Em segundo lugar, através de soluções tecnológicas, das mais variadas origens, que emulam e imitam as faculdades do ser humano para a criação dessas réplicas.

4 A ruptura dos ligamentos

O registo mitológico faz supor - fazendo despertar uma ideia razoavelmente tentadora -

que teria existido o momento de uma ligação universal anterior à fragmentação dos seres. Essa ideia prévia legitima uma outra ideia: a de que é preciso pôr termo à fragmentação e assim, reencontrar o conforto original (na esperança de que existisse realmente um “conforto” na origem, nessa unidade primordial).

A memória desse momento de unidade primordial é *testemunhada* na fantasiosa narrativa de Aristófanes no *Simposium*¹⁴: teriam sido fragmentados em partes separadas os mortais, em consequência da sua ambição de ascenderem ao lugar dos deuses.

“Outrora, a nossa natureza não era como agora; era bem diferente. A princípio, havia três espécies de seres humanos, e não duas, como agora: o masculino e o feminino e, além destes, um terceiro, composto pelos outros dois, que veio a extinguir-se. Apenas nos resta a sua designação, pois a espécie desapareceu. (...) Cada homem, no seu todo, era de forma arredondada, tinha dorso e flancos arredondados, quatro mãos, outras tantas pernas, duas faces exactamente iguais sobre um pescoço redondo e, nestas duas faces opostas, uma só cabeça, quatro orelhas, dois órgãos sexuais, e tudo o resto na mesma proporção. (...) Eram esféricos, e a sua locomoção também, porque se assemelhava aos progenitores [o sol, a terra, a lua]; possuíam igualmente uma força e vigor extraordinários e, como eram corajosos, decidiram escalar o céu e guerrear os deuses (...).” (189 d; 190 a, b, c)

Essa ambição, habilmente punida por Zeus, que os teria cortado ao meio, é da mesma ordem das transgressões prometeica e bíblica.

¹⁴ Platão, *Simposium*, Lisboa, Guimarães Editores, 1986. (189 d; 190; 191).

“Por fim, Zeus (...) tomou a palavra e disse: “- Creio ter encontrado a maneira de conservar os homens e de cercear a sua liberdade: torná-los-ei mais fracos. Dividi-los-ei em duas partes. Obteremos assim a dupla vantagem de os tornar mais fracos e de continuar a tirar deles algum proveito, pois passarão a ser mais numerosos. (...) Se continuarem a mostrar-se insolentes e não sossegarem, voltarei a dividi-los, e caminharão sobre uma só perna.”” (190 c, d)

Desde então uma multidão de metades anda pelo mundo à procura da sua outra parte, fragmentos de um uno incompleto em busca da sua unidade e de um fechamento.

“Ora, depois de assim ter dividido o corpo, cada uma das partes, lamentando a outra metade, foi à procura dela e, abraçando-se e entrelaçando-se umas às outras, no desejo de se fundirem numa só (...).” (191 a, b)

Fragmentação que se refere a um *outrora original* e *irreal* e que gera o desconforto, o incómodo, de buscar a outra metade, no desejo de reencontrar a forma original dos seres inteiros.

“A partir desse momento aparece o amor inato que os seres têm uns pelos outros. O amor tende a reencontrar a antiga natureza, esforça-se por se fundir numa só, e por sarar a natureza humana.” (191 d)

A resposta básica à pergunta *por que comunicamos?* seria pois: porque somos seres separados, não somos um *uno*, somos *múltiplos*. Só seres separados necessitam de *comunicar* resolvendo essa “imperfeição” que os faz ser fragmentados, que os faz querer *sarar a natureza humana*.

A resposta é hoje dada pelas tecnologias digitais e pela cibernética, que são tecnologias das redes de relações e de informação

(uma versão tecnológica das ligações imaginárias entre os seres) e elas veiculam a perspectiva de uma humanidade aproximada, *ligada*, unida, de facto, mas também perigosamente *uniformizada* (no seu duplo sentido). De facto, a forma mais eficaz de governar é sobre uma humanidade que seja um só corpo.

A visão “apocalíptica” de Virilio poderia ser convocada aqui. Embora a sua estratégia possa ser caracterizada do mesmo modo como Arendt caracteriza a metáfora em Benjamin (como *uma forma de filosofar*), Virilio ao pensar a velocidade anuncia um fim (mais um fim ou uma mudança na nossa época): um *apocalipse veloz*¹⁵: “(...) car le propre de la vitesse absolue, c’est d’être aussi le pouvoir absolu, le contrôle absolu, instantané, c’est-à-dire un pouvoir quasi divin. Aujourd’hui, nous avons mis en oeuvre les trois attributs du divin: l’ubiquité, l’instantanéité, l’immédiateté; l’omnivoyance et l’omnipuissance. Ça n’a plus rien à voir avec la démocratie, c’est une tyrannie.” (Virilio, 1998: 17)

A refinação suprema da máquina será um homem - a máquina aspira à humanidade. E o homem aspira à criação de uma máquina que seja um homem. As artes tecnológicas são um dos caminhos para chegar lá. Para chegar a uma experiência estética humana total. Na transformação do mundo num imenso e total “pavilhão temático”¹⁶.

¹⁵ Quando não é possível realizar a previsão dos contornos precisos de uma mudança, chama-se *fim* ao estado em que a premonição da mudança se coloca como uma provável certeza.

¹⁶ Ao contrário do que parecem crer alguns artistas e algum do pensamento estético contemporâneo, estas questões, apesar de “estéticas”, não estão nas suas mãos. As grandes iniciativas partem das gran-

5 A electricidade estética

Que promessas trazem as artes “tecnológicas” (as que usam tecnologias digitais como *material*)? A *arte electrónica* ganha a sua característica a partir do seu suporte - as plataformas electrónicas, que são modalizações particulares da electricidade. Também chamadas por vezes *artes tecnológicas* referem-se a formas e configurações que fazem uso das tecnologias eléctricas, electrónicas e digitais.

Talvez a promessa de uma nova possibilidade de salvação da arte das suas sucessivas mortes anunciadas. Esta promessa tem gerado também uma certa euforia, uma nova espécie de *sideração*¹⁷ pela maravilhação

des empresas de telecomunicações e de “conteúdos” que encomendam *obras de arte tecnológica*. As artes tecnológicas nascem desde logo presas de uma dependência conceptual definitiva e essencial. São os *pavilhões temáticos*, as grandes exposições, as necessidades da indústria (em termos de imagem corporativa, por exemplo; veja-se o edifício da British Telecom em Londres) que dão verdadeiramente lugar a estas obras, a partir de ideias “estéticas” (instalação ou imersão) e de uma nova consciência dos processos comunicacionais instrumentais contemporâneos – elas são concebidas não como objectos estéticos em si mesmos, mas como formas novas de comunicação e de relação com os mercados, através da proposta de uma experiência subjectiva estética inovadora e culturalmente relevante. Veja-se em AA.VV., 2001, *Imagination* (London: Phaidon Press Limited, p. 28 e sgs), nomeadamente sobre o projecto *Experience*, em relação ao qual se diz explicitamente: “(...) *the designers believed they could see an increasing tendency emerging on the part of artists to seek to communicate through sensory experience*”. É o *design* (não em sentido restrito) e a comunicação instrumental que se apropria de um território que era antes exclusivo da arquitectura e das artes visuais através de empresas de um tipo novo: o seu produto é a *imaginação*.

¹⁷ No passado, uma outra sideração – a *sideração dos media* – dizia mais da teoria que a produziu, do

que estas obras provocam ao serem concebidas como máquinas (o mesmo fascínio que as máquinas exercem, diferente do fascínio anterior da arte).

Mas, esta *electricidade estética*, diríamos, dirige-se ao sentir e ainda - e de novo - ao choque da *sensibilidade*. O gesto é ainda o mesmo da vanguarda. Um gesto paradoxal. De alguma forma, a experiência destas novas formas artísticas provoca uma espécie de curto-circuito: no limite, o envolvimento *interactivo* do espectador destrói o seu *ser-espectador*, ou seja, desfaz o efeito tradicional do *ir-ver* ou do *estar-a-ver*.

E, assim, o observador que contempla um naufrágio (para usarmos a metáfora de Blumenberg) é transformado no próprio naufrago que se vê a si próprio e assim experiencia no corpo o *sofrimento da sensibilidade* da aflição e do afogamento – como um *ressentimento* histórico. Ser o naufrago e ver-se a si próprio da margem a naufragar é a experiência trágica proposta por uma *electricidade estética* que permite novas formas de relação da arte com o seu público. Destruindo o público, transformando-o numa parte da experiência.

Estaremos já longe do problema fundamental formulado pela estética de Adorno: como *filosofar* sobre arte sem normas estéticas? Ou, noutros termos, como *filosofar* sobre arte “tecnológica”? A estética, enquanto ramo da filosofia, interessa-se tradicionalmente pelo julgamento e valoração da expe-

que das suas supostos vítimas. Os media produziram um *efeito siderativo* sobre as massas. Esta nova *sideração* provocada pela arte tecnológica gera um fenómeno equivalente ao enfeitiçamento pelo olhar paralizador da serpente, ao ver nas artes tecnológicas uma nova possibilidade de salvação e re-legitimação da arte – um caminho que parece novo.

riência da arte e da natureza e lida com conceitos como “beleza”, “proporção” e “verdade” em arte.

O ponto de vista da estética de Adorno é crítico, preocupando-se com a questão ontológica de saber *o que é arte* e com a questão epistemológica da relação sujeito/objecto dentro da experiência estética – e mantém-se actual.

E, diríamos com Adorno, que a estética hoje enfrenta o problema de compreender uma situação na qual a arte se revolta contra os seus conceitos essenciais (até os seus materiais são sinal dessa revolta), ao mesmo tempo que não se concebe a si mesma sem eles. E se é de experiência estética que se trata na relação com as novas obras (de arte), estamos de novo perante o problema de saber se a experiência pode ser vista como uma forma de conhecimento, se a sua relação com o mundo é reflexiva (mimética), expressiva, ou puramente formal e simbólica.

Parecem-nos, de facto, mais naturais as velhas artes cuja realização se encontra ancorada ao desempenho exclusivo do corpo (à destreza da mão, à destreza do corpo) e que parecem estar mais próximas de uma naturalidade original (que supõe o fundamento da verdade no corpo), até mesmo porque os materiais são eles próprios naturais.

Porém, a estranheza de uma arte que afasta a possibilidade de a mão exercer a sua destreza e a possibilidade de uma relação natural entre a vontade e a realização, e que propõe uma intermediação tecnológica equivalente a uma *blackbox* miraculosa que trabalha obscuramente, não cessa de nos inquietar.

E, no entanto, a arte participa do processo histórico de mudança e ela própria tem vivido num processo de permanente redefinição, tanto como actividade reflexiva,

quanto na sua função crítica. Nas sociedades industrializadas uma filosofia da arte é também uma estética que procura compreender a fragmentação da arte e da vida. E, nas condições actuais, deverá constituir-se numa nova forma de resistência como teoria crítica activa.

Até agora a questão ainda pode ser pensada, parece-nos, a partir da tese de Adorno, que, noutro contexto, dizia: “a arte radicalmente fabricada reduz-se ao problema da sua fabricação”¹⁸. É um pouco esta constatação que se aplica também a uma certa forma contemporânea de pensar o que tomamos hoje como os problemas da estética e da produção artística: estão reduzidos ao problema da sua fabricação. E a sua fabricação contemporânea é tecnológica e o problema dessa fabricação é que a tecnologia é demasiado visível. Ou, como se diria há poucos anos atrás: o *medium* está demasiado em primeiro plano.

Neste sentido, do que esse pensamento tem andado a falar, é das maravilhas da tecnologia. E não do resto.

Mas, evidentemente, não é absurdo pensar assim. Na verdade, o som do *rock* tem a sua origem nas origens da electrónica, e a reprodução e amplificação são uma parte própria do género. O género musical *rock* é ele próprio uma criação electrónica. A amplificação, o som electrónico são o próprio instrumento desta música. A re-produção

¹⁸ Vd. ADORNO, Theodor W, 1982, *Teoria Estética (Aesthetik Theorie, 1969)*, Lisboa: Ed 70.

transforma-se em produção¹⁹.

6 O corpo total: o corpo político

O desejo (também antigo) de realizar uma obra-de-arte-total é uma parte deste esforço. Uma tal obra de arte, na sua totalidade, replica a totalidade do mundo e da experiência. Ela corresponde portanto à ambição de criar uma réplica da experiência total do mundo num *outro mundo* estético. Tal era a ambição de Wagner (não enunciada nestes termos, evidentemente).

A partir das artes que envolvem o corpo físico como mediação primeira, esta replicação do mundo só poderia ser de facto realizada numa “obra-de-arte-total”, porque a experiência do mundo é total. Terá sido Wagner (e a ópera como conceito agregador) quem modernamente primeiro enunciou com clareza esta possibilidade.

Assim, o que terá falhado em Wagner, não terão sido os conceitos, mas os recursos tecnológicos da sua época²⁰. A crítica

¹⁹ A este propósito: IDHE, Don, *Existencial technics* (University State of New York Press, Albany, 1983); e também GAILLOT, Michel, *Sens multiple LA TECHNO - Un laboratoire artistique et politique du présent* (Paris, Dis Voir, 1998), nomeadamente as entrevistas a Jean-Luc Nancy e Michel Maffesoli.

²⁰ Agora que o *boom* tecnológico dos anos 90 assentou, podemos talvez finalmente olhar para o conceito de *multimedia* noutro contexto. A sua origem parece fundadamente poder ser traçada até momentos tão recuados quanto a tragédia grega; mais perto de nós surge Wagner com a sua teoria da “obra-de-arte-total”, apresentada em 1849 na obra *Das Kunstwerk der Zukunft (A Obra de arte do futuro)*. O conceito de *multimedia* tem dois usos complementares: o primeiro diz respeito às soluções informáticas “multimedia” dentro dos computadores (como o Windows Media Player); o segundo refere-se a um tipo de espectá-

de Adorno, no caso de Wagner ²¹, dirige-se ainda à condenação da forma *gesamtkunstwerk*: “a fronteira da relação imanente de um *medium* a outro e uma associação sincrética acaba por se esbater. A obra de arte total de Wagner, (...) foi o sonho desta convergência enquanto utopia abstracta anterior a que os meios o permitissem. Ela fracassou por causa da mistura dos meios, em vez de realizar a passagem de um a outro de encontro ao seu paroxismo” (AA.VV., 1985: 187). Adorno já entendia este problema como um tema não só estético, mas também político.

E, de facto, como salienta Lacoüe-Labarthe, “nenhuma estética ou prática artística (...) pode declarar-se inocente de uma política” ²².

Talvez, afinal, não estejamos aqui a falar

culo que incorpora múltiplos meios (não só tecnológicos, não só digitais e informáticos) – o seu uso inicia-se nos anos 80 como nova designação para espectáculos herdeiros dos *happenings* e das *performances* (nessa época recuada a sua característica tecnológica era o facto de utilizarem gravações em vídeo – gesto que nos parece hoje verdadeiramente arcaico). Os “informáticos” têm geralmente dificuldade em lidar com o segundo uso do termo. Mas, na verdade, com início no conceito wagneriano as gerações seguintes de artistas encontraram estratégias interdisciplinares de integração formal de meios, recursos e linguagens como expressão da consciência individual e social e de estados extremos da experiência subjectiva. Sobre a relação entre a ‘Gesamtkunstwerk’ de Wagner e o multimedia veja-se ainda *Operamulti – a re-união contemporânea das artes* (José Júlio Lopes, tese de Mestrado, Policopiado, Lisboa: 1995); e, também, a recente obra, *Multimedia: from Wagner to Virtual Reality* (Randall Packer & Ken Jordan, Editors, New York: Norton, 2001).

²¹ Veja-se ainda, ADORNO, Theodor W, 1991, *In search of Wagner (Versuch über Wagner)*. London/New York: Verso.

²² “(...) nulle esthétique ou pratique artistique, pour des raisons fondamentales qui tiennent à la détermination de l’essence même de l’art, ne peut se déclarer

de arte e de tecnologia. Mas, simplesmente, de política.

7 A resistência do corpo presente

O corpo parece, apesar de tudo, resistir. É resistente ²³. É incontornável. É ele que vive. É ele que morre. É ele que poderá vir a ser imortal. Na persistência da sua presença, o corpo é político. Estaremos afinal a re-sentir velhas sensações?

A teia obscura do ciber-espço terá sido apenas uma miragem momentânea de um lugar sem-lugar e falsamente imaterial. Um lugar sem corpo; um lugar sem corpos. Onde nada acontece, porque o acontecimento é da ordem do humano corpóreo.

É um lugar de *almas*, só habitado pela parte não-corpórea do ser. Um lugar metafísico – o que pode querer dizer que realmente não se trata do *ser*, mas de uma sua *representação*.

E, assim, curiosamente, a ideia de *ciber-espço*, no imaginário corrente, aproxima-se da velha ideia do **outro mundo**.

innocente d’une politique” (LACOUE-LABARTHE, 1991: 21).

²³ Caberia aqui talvez citar Paul Virilio quando cita Malraux: “(...) Le propre de l’homme est de résister. Malraux disait: “On est un homme quand on sait dire non”. (...) Joyce, Beckett, Kafka sont déjà des hommes de la divergence de l’écriture” (VIRILIO, 1998: 25).

8 Bibliografia

AA.VV.

1985 Revue d'Esthétique - Adorno. Toulouse: Privat, nouvelle série, no. 8.

1987 Revue d'Esthétique - John Cage. Toulouse: Privat, nouvelle série, nos. 13,14,15.

2000 *Cyberspace Cyberbodies Cyberpunk* (Mike Featherstone & Roger Burrows, Editors). London: TCS SAGE.

2001 *Multimedia: from Wagner to Virtual Reality* (Randall Packer & Ken Jordan, Editors). New York: Norton.

ADORNO, Theodor W

1982 *Teoria Estética (Aesthetik Theorie, 1969)*, Lisboa: Ed 70.

1991a *The culture industry - Selected essays in mass culture*. London: Routledge.

1991b *In search of Wagner (Versuch über Wagner)*. London/New York: Verso.

1997 *Negative dialectics (Negative Dialektik, 1966)*. New York: Continuum.

1999 *Dialectic of Enlightenment (Dialektik der Aufklärung)* (e HORKHEIMER, Max). London/New York: Verso.

BIRTINGER, Johannes

1998 *Media & Performance along the border*. Baltimore and London: PAJ Books The Johns Hopkins University Press.

BLUMENBERG, Hans

1990a *Naufrágio com espectador*. Lisboa: Vega/Comunicação & Linguagens.

1990b *Work on myth (Arbeit am Mythos, 1979)*. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp Verlag.

CUBITT, Sean

1998 *Digital aesthetics*. London: TCS SAGE.

DELEUZE, G & GUATTARI, F.

1975 *L'anti-Oedipe*. Paris: Minuit.

GIBSON, William

1984 *Neuromancer*. London: Harper Collins Publishers.

LACOUE-LABARTHE, Philippe

1991 *Musica ficta (figures de Wagner)*. Paris: Christian Bourgois Ed.

NICHOLSEN, Shierry Weber

1999 *Exact Imagination, Late Work - on Adorno's Aesthetics*. Cambridge (Mass.): MIT Press.

JÜNGER, Friedrich Georg

1949 *The failure of technology. Perfection without purpose (Die Perfektion der Technik, 1939)*. H. Regnery Co. Hinsdale, Illinois.

PERNIOLA, Mario

1993 *Do sentir (Del sentire, 1991)*. Lisboa: Ed Presença.

VERGINE, Lea

2000 *Body Art and Performance - the body as language*. Milan: SKIRA editore.

VIRILIO, Paul

1998 *Cybermonde - la politique du pire*. Paris: Les Éditions Textuel.

WELSCH, Wolfgang

Undoing Aesthetics. London: TCS SAGE.