Arte Contemporânea
A utopia de uma existência exilada

os desenvolvimentos numéricos como nova (im)possibilidade aporética

Fernando José Pereira

2001

Faculdade de Belas-Artes de P[illegible] da Universidade de Vigo

Reg. 68302
Serie 043.F
3

1. Em torno de um título e do objecto de reflexão

A hipótese que se levanta nesta dissertação constrói-se a partir de um pressuposto contextualizador, de significação intensa, que lhe advém do campo do político: a condição totalizante do presente.

Perante uma condição extrema, como aqui se verifica, não existem condições para se concretizar o possível da exterioridade. Daí que se torne inevitável um confronto directo com a condição de internalidade tornada compulsiva.

Antes de prosseguirmos nas considerações, propomos uma análise detalhada de desmontagem —que não desconstrução no sentido que Derrida dá e este termo,— do próprio título da dissertação. A partir desta dissecação linguística, poder-se-ão abrir algumas margens para a explicitação dos significados que pretendemos abordar como hipótese de trabalho a desenvolver.

Em primeiro lugar, a constatação de que não é ambígua a relação temporal que nos propomos analisar. Ao designar para a dissertação uma colocação no interior de um âmbito espacio/temporal que é o da Arte Contemporânea, não estamos a fazer mais do que a balizar temporalmente. A rotulação, proposta pelos historiadores, para significar Arte Contemporânea, coloca-a no nosso presente como relação simétrica (Bacca,1998), isto é, produz uma relação de co-presença entre ela e nós que alimenta a condição de interdependência construtiva.

Mesmo como intervalo histórico, e por consequência directa da sua interacção com o presente, a Arte Contemporânea refere-se à produção artística que foi sendo realizada desde a década de sessenta até aos nossos dias. Devemos, contudo, realçar que, apesar desta preocupação com o espaço temporal em análise, não se trata de balizar segundo premissas historicistas que espartilham as significações. Pelo contrário, a decisão de conter a análise em tão curto período advém da necessidade intrínseca de uma extrapolação de significados, apenas possibilitada pelo campo expandido (Krauss, 1995) agora proporcionado.

Muito mais que uma designação historicista de rotulação, interessa-nos o território da Arte Contemporânea como lugar privilegiado de experimentação e de interrogação que se alargue para âmbitos não estritamente reservados à pesquisa da estética. Evidentemente que o que nos estamos a propor realizar é uma abordagem de amplitude alargada, que retire o carácter de disciplina fechada ao fazer artístico. Uma opção pela transdisciplinaridade que é capaz de gerar uma espécie de nova epistemologia para o lugar da interrogação artística, ao ter a capacidade de reflectir, não por inclusão, mas por alargamento, as disciplinas, antes estranhas, das ciências sociais, com particular ênfase naque-

las que questionam directamente a envolvência de realidades com que a arte se contextualiza para existir. Este campo expandido terá, obrigatoriamente, que conter nas suas argumentações a filosofia, a antropologia, a sociologia, a psicanálise e a política. Só assim será possível um conjunto de interrogações que prossigam na ultrapassagem de alguns mitos e originalidades modernistas (Krauss, 1985) bloqueadoras da sua interacção com o presente, tais como a muito aclamada relação arte/vida, ou, de forma mais radicalizada, a sua fusão.

A estas interrogações de âmbito alargado só se adequa o período correspondente às últimas três décadas, daí a constatação da sua evidência como baliza temporal para o nosso estudo.

A um outro nível, não menos importante, a incorporação em grande escala de mecanismos de índole tecnológica na elaboração das peças artísticas só foi possibilitada pelo correspondente desenvolvimento científico. Uma vez mais, podemos constatar que a aceleração definitiva se dá, também, nas últimas décadas do século XX.

Finalmente, e como forma de retornar ao início, as transformações políticas que acompanharam estas inovações tecnológicas introduziram, também elas, uma necessidade de periodização que permitiu uma diferenciação mais clarificada. Existem, obviamente, condicionalismos importantes à periodização da história, dos quais estamos plenamente conscientes. Não abdicamos. contudo, de introduzir a designação de capitalismo tardio (Mandel, 1972) para explicitar a época a que nos referimos, fora das limitações historicistas impostas pela sua periodização homogeneizadora, mas como característica essencial de uma dominante cultural (Jameson, 1991).

Resolvida a questão do intervalo temporal que analisamos, necessitamos de esclarecer a sua problematização em termos espaciais, esse outro factor determinante de uma condição cultural.

O problema do espaço coloca-se, como necessidade absoluta, no contexto político e social que determinamos e que elegemos como ponto de partida para toda a dissertação: a falta de exterioridade provocada pela condição totalizante da expansão global do capitalismo tardio. Se as hipóteses de distanciamento exterior se quedam pela impossibilidade, elegemos a possibilidade do desejo — é, pelo menos, a partir desta premissa que Levitas formula a sua noção de utopia: "*utopia is the expression of a desire for a better way of being.*" (Levitas, citado por Stavrakakis, 1999)— como única forma de continuar a manter distanciamento da condição aporética da apatia.

Sabemos já que o problema da utopia não é de fácil resolução, antes posicionando-se como uma das noções que fracturam a sociedade, daí que exista, também, uma necessidade de explicitação daquilo que pretendemos ao convocar tal noção para o nosso traba-

lho.

Antes de mais, é necessário que se esclareça o equívoco que povoa, tantas vezes, o imaginário social quanto à existência de uma antinomia entre utopia e distopia, que poderá corporizar um desvio relativamente à oposição que nos interessa focar. São noções que não se afirmam como pólos de uma mesma condição. Colocam-se, antes, na mesma linha de distanciamento que Deleuze propõe, no seu livro sobre Sade e Masoch, para a pretensa relação entre as duas noções. Prova, o autor francês, que não existe qualquer relação entre uma condição e o outra. Aliás nas últimas linhas do seu texto edifica onze proposições para provar a inexistência daquilo que denomina o monstro semiológico do sado-masoquismo (Deleuze, 1967).

Torna-se necessária esta distinção entre utopia e distopia, por ser, erradamente entendida, como uma oposição que se afirma, inclusive, no âmbito do político. Ora tal, efectivamente, não acontece.

A grande diferença e factor de distanciamento existente entre a noção de utopia e distopia prende-se com o carácter não narrativo da primeira, aqui sim, oposto à opção narrativa da segunda. A utopia fundamenta-se em mecanismos de construção dos desejos dê liberdade —em seu nome tantos crimes foram, entretanto, cometidos. O mecanismo configura, de certa forma, a fonte operativa do totalitarismo, veja-se Kafka, por exemplo. É para nós, contudo, importante esta consideração para evitar equívocos de posicionamento e lucidez— que se afastam de configurações narrativas de programas visíveis a curto prazo. O que, aliás, faz a noção de distopia ao promover narrativas de catástrofes, inibidoras do desejo de mudança.

A utopia apresenta-se, segundo a perspectiva que pretendemos defender, como uma possibilidade teórica de ultrapassagem da entropia compulsiva a que somos sujeitos pela condição totalizante com que nos defrontamos, refere a este propósito Fredric Jameson:

> *"Ya he sugerido que el pensamiento de la totalidad misma —el sentimiento urgente de la presencia alrededor nuestro de algún sistema englobante que al menos podemos nombrar —tiene el beneficio palpable de obligarnos a concebir al menos la posibilidad de sistemas alternativos, algo que ahora podemos identificar como nuestro viejo amigo el pensamiento utópico."* (Jameson, 1994)

Pretendemos provar a não oposição entre as duas noções por distanciamento de posições, o que implica, antes de mais, uma revisão dos antagonismos sempre necessários à sua existência; mas essa não é a discussão a que nos propomos. Neste momento interessa-nos, antes, a determinação da validade da utopia frente à aporia, uma vez que esta se afirma de forma tangível como oposição verdadeira àquela. Passa, todavia, por esta nova antinomia, parte significativa da intencionalidade do título da dissertação.

Situamos a utopia no campo das possibilidades em aberto pelo desejo. Ao proceder desta forma estamos a encaminhar a nossa argumentação para o campo da psicanálise. Aqui, a questão da utopia é necessariamente olhada com uma perspectiva diferente que, contudo, nos interessa.

Para a visão psicanalítica, nomeadamente a visão lacaniana, a relação que é possível estabelecer com a utopia é impossível. Existem demasiadas condicionantes que não permitem a sua adopção. A questão central levantada por esta ciência prende-se, não com a hipótese utópica, mas antes, com o seu potencial resultado. Têm do seu lado variados exemplos históricos que confirmam a tendência que o pensamento utópico —provavelmente desfocado, acrescentamos nós— tem para a produção de sistemas totalitários de pensamento, e potenciam, nos factos, a construção de uma teoria que se opõe, por completo, ao modelo único de pensamento. Mas não quer dizer que a opção seja realizada em torno do modelo aporético. Pelo contrário, existe para a escola de pensamento lacaniano a constatação da aporia como causa directa pela situação de apatia e presente perpétuo em que nos encontramos.

O que nos propõem é, antes, uma teoria que pelas suas especificidades se apresenta como pós-utópica. O que isso significa é o que veremos seguidamente.

Lacan entendia a noção de utopia como um problema que, pelas suas implicações sociais, se apresentava como uma muito problemática área.

Segundo a visão que a psicanálise nos propõe, existem algumas premissas fundamentais para que estejam criadas as condições de aparecimento do que designa por sonho utópico. A principal delas é a instabilidade social que, a partir da sua insurgência potencia o conflito e, como tal, o antagonismo. Surge, então, a necessidade de ultrapassagem da contingência e a utopia apresenta-se como solução. Simplesmente, na visão lacaniana, a utopia, que como vimos se gera no interior do conflito, produz sempre o seu negativo — que como, também, já analisamos, não é a distopia— que se apresenta como elemento perturbador e, como tal, necessariamente alvo de eliminação. Daí a consagração de todos os pretensos sonhos utópicos que são conhecidos e tornados realidade —nazismo e estalinismo corporizam esta vertente no século XX— pela eliminação do antagonismo e, logo, da violência.

O argumento psicanalítico é iniciado a partir da constatação de que só existe fantasia devido a uma deslocação real da situação de antagonismo projectada em termos sociais:

> *"Fantasy negates the real by promising to «realise it», by promising to close the gap between the real and reality, by repressing the discursive nature of reality's production."* (Stavrakakis, 1999)

É sabido que para Lacan o real é o impossível, daí que a enunciação, mesmo que fantasiosa, da sua realização, apareça aos seus olhos problemática. Ou seja, para Lacan a impossibilidade é a afirmação do político. Essa impossibilidade corporiza-se em sistemas que evitam a fantasia. Teoricamente a democracia, mas também, perigosamente, o pragmatismo liberal.

Os factos apresentados como resultados dos sonhos utópicos podem ser contestados, à luz da noção que defendemos. Mais uma vez, a questão central da pretensa confusão existente entre os produtos, ditos do sonho utópico, passa pela argumentação errada da noção de totalidade. Esta, foi sempre apresentada como resultado completo de uma necessidade de harmonia colectiva. Aqui se encontra o problema, pois não existe qualquer possibilidade de harmonia colectiva, por várias razões, que vão desde a característica humana para o antagonismo e a diferença, até à sua necessária repressão e eliminação. Contudo, devem poder co-existir *possibilidades*, e esta é a palavra fundamental, de organizar o sonho utópico fora do centralismo totalizador que, por sua vez, mantenham uma relação com a noção de totalidade que as distancie da anterior. A noção de diferença, como corolário da substituição do centralismo, propõe uma relação não quantitativa com a realidade potenciadora do antagonismo. A opção passa, então, pela constituição de pequenos grupos que produzem uma identidade própria baseada na sua diferença, mas que logo se transforma, novamente, por afirmação separatista em outra identidade, isto é, em diferença. O problema mantém-se nas dualidades que se revertem mutuamente. O caso mais extremo da dualidade estará, curiosamente, na face do próprio capitalismo tardio e da sua actual expansão totalizadora. Implementada segundo propostas de sonhos de identidade propulsoras de diferenças —o fomentar das necessidades do mercado, a moda— produzem-se, deste ponto de vista, de acordo com as premissas da, tão criticada, utopia. Daí o carácter fragilizado da denúncia do sonho utópico como forma, unicamente, totalitária.

Trata-se, então, da questão central da possibilidade.

Uma possibilidade não negligenciada em favor de propostas datadas. Uma reconceptualização da noção de utopia, despida de toda a carga negativa que lhe foi sendo incorporada. Uma adaptação a um presente que, exactamente, por se afirmar eterno, necessita de ser repensado em termos de desejo de mudança. Obviamente, no interior de um pensamento democrático que pela sua natural característica de incompletude (Laclau, 1996) se apresenta como o mais interessante. Como refere Boaventura Sousa Santos em texto recente, em reflexão em torno do político: *"[...]uma aspiração de democracia radical, um futuro entre muitos outros possíveis, que de resto, nunca será plenamente realizado. Por outro lado, a normatividade a que aspira é construída sem referência a universalismos*

abstractos em que quase sempre se ocultam preconceitos racistas e eurocêntricos." (Santos, 2000). Ou seja, do ponto de vista lacaniano, uma possibilidade pós-fantasmática, que afaste, de vez, a fantasia da harmonia e reconheça todos os mecanismos de antagonismos essenciais à participação e desejo de mudança:

> *"What we need is a new ethical framework. This cannot be an ethics of harmony aspiring to realise a fantasy construction; it can only be an ethics that is articulated around the recognition of the ultimate impossibility of such idea and follows this recognition up to its politic and, in fact, democratic –consequences."* (Stavrakakis, 1999)

Concluiremos afirmando o interesse na reconceptualização da noção, em direcção a premissas que a aproximem da sua essência semântica. Será necessário recordar que a etimologia da palavra se configura como ligada a noções de espaço: *topos – lugar; u – não; utopia – em lugar algum* (Calinescu, 1987). A sua realização, não concretizável, senão ao nível do desejo, transforma-a em uma validade não totalitária. Mas é, exactamente, *o espaço* que problematiza a relação que propomos para a Arte Contemporânea, no seu desejo de continuar a poder pensar o indeterminismo da sua inclusão e paralisia territorial, isto é, o desejo de uma existência exilada.

A noção de existência exilada é configurada por Jean-Luc Nancy a partir de algumas considerações filosóficas de origem heideggerianas. E que nos interessam como possível ponto de partida para a sua reconfiguração ao campo de que nos ocupamos.

Em Nancy existe uma alteração na noção de exílio, que passa de uma condição de passagem para a situação de não retorno. Para tal, procura exemplificar a noção com o exemplo do *Dasein* de Heidegger, o ser que consiste na existência humana. Segundo o filósofo francês, o que agora está em causa é apenas a primeira parte da palavra, isto é o *ex*. A instância, segunda parte da palavra, parece ter sido abandonada a partir da fragmentação efectuada no sujeito, para corporizar uma espécie de exílio, um *estar fora de*, *ex solum*, origem latina da palavra que poderíamos actualizar para *fora do seu lugar*. A noção de existência exilada aparece, então, como um composto semântico, que se afirma univocamente e que, paradoxalmente, se apropria de um carácter positivo que anula o negativismo que se lhe encontra, tradicionalmente, associado. É, aliás, curiosa a relação que existe em termos de proximidade semântica, entre as noções de utopia e exílio: *em lugar algum/fora do seu lugar*. Escrevemos em texto anterior que o mais fascinante na condição do exilado é a possibilidade de ver de fora (Pereira, 1997). Mantemos a premissa. Só que, o ver de fora revela-se impossível nas actuais condições, daí a condição de possibilidade do desejo.

> *"En su primera forma romana, el exilio es un medio de escapar a la pena de muerte (lo que significa la imposibilidad de regreso)."* (Nancy, 1996)

Esta é a condição determinante para a existência da Arte Contemporânea, depois de tantas vezes ter sido decretada a sua morte. Uma espécie de refúgio contra eventuais sentenças de morte –Danto não fala de morte, mas fala de fim— que se manifesta longe da negatividade que lhe é atribuída. Potencia, inclusive, uma possibilidade em aberto de continuidade. Não um regresso, não um interregno, antes, um estar diferido (Foster, 1996) que lhe permite a lucidez crítica, isto é, o distanciamento possível para encetar os novos caminhos com que agora se confronta.

Talvez o maior desafio que, na nossa contemporaneidade, se coloca à Arte Contemporânea seja o da sua absorção pela informação e, consequentemente, pela sociedade assim representada.

Xavier Rupert de Ventós avisa para uma alteração fundamental do presente, por oposição a determinadas teses que referiam a informação como uma porção do organismo social. Ao que ele emenda e refere:

> *"La información no es hoy una porción de cosas sino la* razón *por la que ellas existen."*(Ventós, 1980)

Determinamos para subtítulo da dissertação uma análise, mais focada e exaustiva, centrada na questão, polémica, dos novos desenvolvimentos numéricos e da sua relação com o âmbito da Arte Contemporânea. A esta relação colocamos a questão da aporia como sentido possível ou, pelo contrário, impossível. Alteramos propositadamente a relação reivindicada no título como utopia, para uma possibilidade aporética no subtítulo.

A principal razão desta deslocação conceptual do campo da possibilidade para a impossibilidade prende-se com a visão que pretendemos provar da não valência determinante para a condição numérica. Esta, não se apresenta, aos nossos olhos, como potenciadora de possibilidades utópicas. Tentaremos determinar que o carácter sobrevalorizado que lhe é atribuído só produz cargas negativas —mas não negatividade— ao trabalho artístico. Pelo contrário a sua re-situação no espaço conceptual que lhe é devido torna-a como interveniente eficaz das novas formas de fazer artístico.

Antes de continuarmos na nossa análise temos uma interessante antinomia para resolver: frente a uma *nova* forma de fazer, opomos para si um carácter aporético — *callejón sin salida*, como se lhe refere Rubert de Ventós— ou seja, duas noções que à partida se opõem no espaço conceptual.

Derrida radicaliza, ainda mais, a noção de aporia ao significar para si a noção de morte:

> *"La muerte —(en la) que hay que esperarse— es el único caso de esta posibilidad de la imposibilidad"* (Derrida, 1996)

Ao metaforizar a possibilidade da impossibilidade, o que Derrida está a propor é a

morte como a fronteira da impraticabilidade, o lugar da não passagem, e aí, estamos novamente no interior da antinomia que propomos: o princípio e o fim; o novo e o velho, a possibilidade e a impossibilidade. Colocamos a questão no cerne do pensamento desconstrutivo, para poder entender o seu significado último, aquele que é possível estabelecer a partir da sua leitura. Depreende-se que a adjectivação do novo para os desenvolvimentos numéricos colide frontalmente com a impraticabilidade do seu ajustamento a uma noção de possibilidade. Por isso colocamos em título e subtítulo as componentes da antinomia que nos parece ser mais importante, respectivamente a capacidade da possibilidade, por oposição à impossibilidade.

É, aliás, complexa a relação que se pode estabelecer entre a noção de novos desenvolvimentos numéricos com o fazer artístico de vanguarda que reivindica para si, também, a condição absoluta do novo.

O carácter de impossibilidade que se manifesta nas novas tecnologias relaciona-se, essencialmente, com o facto, indesmentível, de estas, apenas, servirem de interfaces contemporâneos para atitudes que se vêm afirmando desde o início do século XX.

Lev Manovich adverte para o facto de grande parte das técnicas, hoje utilizadas pelas linguagens digitais, não passarem de actualizações das inovações, essas sim reais, operadas pelas vanguardas, principalmente, na década de 20 do século XX. A montagem, os planos, as sobreposições, a tipografia, todas as técnicas avançadas foram introduzidas pelos construtivistas russos, daí que o autor americano afirme:

> *"Mas, paradoxalmente, «a revolução do computador» não parece ser acompanhada de inovações tecnológicas significativas ao nível das técnicas de comunicação. Se por um lado hoje confiamos nos computadores para criar, armazenar, distribuir e aceder à cultura, por outro continuamos a usar as mesmas técnicas desenvolvidas na década de 20."* (Manovich, 2000)

Perante uma afirmação inequívoca como a de Manovich, não restam grandes dúvidas quanto ao carácter aporético dos novos meios numéricos na sua aplicação à operatividade artística. Afirmam-se, pelo contrário, de forma avassaladora como grandes assistentes interfaciais, para a consecução das propostas conceptuais e comunicativas entretanto surgidas, mas esta é uma posição de suporte e não de protagonista de mudança. Embora, tenhamos a consciência —de outra forma não poderia ser— de que a sua entrada e permanência no âmbito do fazer artístico veio alterar algumas premissas longamente estabelecidas; a discussão que aqui queremos trazer não passa pelas capacidades alargadas dos suportes, antes pelas pretensas propostas de novidade que eles poderiam trazer, e aí, voltamos a um grau zero de possibilidade, isto é a impossibilidade.

Queremos convocar para a nossa investigação, pontos de partida que não se

configurem de forma desfocada. A nitidez dos argumentos como pressuposto teórico necessita de pólos conceptuais que permitam a sua integral desmontagem para serem entendidos como hipótese.

Colocar a utopia no centro das argumentações é uma intencionalidade que reflecte a essência da episteme que agora encetamos, isto é, dar continuidade a um questionamento que coloca a experimentação, quer prática, mas aqui, sobretudo, teórica, como centro de operações. A utopia refere-se ao espaço e este é também uma das bases essenciais da nossa investigação, até porque parte de uma posição de consciencialização do estrangulamento da exterioridade e, por isso mesmo, coloca o desejo como fonte de possibilidades. A experimentação que possibilita o desejo conceptual de exílio é a mesma que nos trouxe ao lugar do presente e à integração do digital na sua forma de operar. Só que este não queremos sobrevalorizado. Mantendo a metáfora essencial do espaço, queremos situá-lo —o digital— em lugar próprio, mas longe da capacidade emancipadora que permita a instauração da possibilidade a partir de si. Daí que tenhamos decidido adjectivá-lo de aporético, sobretudo pela sua impraticabilidade e pelo desfoque que poderia provocar a sua transfiguração em possibilidade, isto é, a sua introdução no campo da utopia.

> *"No todo desarrollo técnico, por lo tanto, da lugar a una forma artística. Pero toda forma artística nace irreversiblemente ligada a un desarrollo de lo técnico, a un estado epocal del mundo, del darse del ser como espíritu, como constelación o sistema de partes."* (Brea, 2000)

A escolha de um título é sempre sinónimo de hipóteses a levantar, não fugimos à regra. A ideia básica para a construção desta dissertação prende-se com as preocupações sentidas pelo interveniente interno, que, através do seu fazer, questiona de forma não sistematizada todas as ambivalências do relacionamento dualista em que se encontra inserido. Por um lado, no interior de um território que, apesar de elasticidade, mantém características próprias de microcosmos. Pelo outro, a vontade de alargamento constante, fora do espartilho da repressão disciplinar. Uma capacidade de indeterminismo que se encontra sempre presente nos assuntos relacionados com a arte. Daí a sua resistência à investigação.

A desmontagem efectuada dos conteúdos expostos compactamente no título da dissertação permite uma maior transparência de objectivos a atingir. Deixa de estar escondida qualquer atitude que, por ser gerada na obscuridade, permite a sua inclusão no campo dos equívocos. A resistência, que a disciplina artística levanta contra qualquer tipo de investigação, torna os processos metodológicos, necessariamente, mais alargados. Mas, por outro lado, activa algumas das premissas de experimentação que pretendemos necessárias ao fazer artístico, bem como às suas extensões teorizadoras. Funciona, também,

em sentido inverso.

Na sua introdução à tese de doutoramento Moraza refere:

"El arte ciertamente ha adolecido de una especie de «vergüenza epistemológica», pero la expresión de esa vergüenza y las reacciones que han intentado sobreponerse a ella, coinciden más bien en una resistencia epistemológica, una resistencia a la cifra epistemológica que finalmente sirve a la conservación de la ideologia mistérica del arte tan conveniente a su vez al mantenimiento de cierto sistema del arte y de ciertos sistemas culturales, económicos, políticos." (Moraza, 1994)

Ou seja, a amplitude do estudo que pretendemos realizar, estende-se a todas as áreas que, por afinidade, ou não, intervêm directamente com as realidades da Arte Contemporânea, sem dogmatismos epistemológicos e longe dos formalismos pretensamente científicos que, ao invés de provarem as suas conclusões universalistas, progridem para argumentações que se concentram, sobretudo, numa retórica que mais que alterar, procura manter.

2. Proposta metodológica

"Un método es, literalmente, no lo que está más allá del punto de llegada, sino el trayecto, el espacio liminar, intermedio: una serie de operaciones efectuadas en un espacio de representación, lo que implica la valoración de un campo perceptivo y la transición en un campo operativo." (Moraza, 1994)

A metodologia oferece-se, sempre, como campo produtor de muitas subjectividades. Não existe uma metodologia universal para a investigação. Antes de mais, porque as investigações são realizadas no campo do particular. Existem condicionantes que determinam as metodologias de investigação, transformando-as numa espécie de mecanismo operativo próprio, com especificidades únicas. A metodologia afirma-se como uma extensão do corpo de investigação. Espécie de metáfora do real ao instituir a máquina —o computador— como extensão operativa do pensar e actuar do corpo. Também na metodologia se efectuam operações e combinações que permitem o avanço da investigação, elas determinam o desenrolar ou a paragem. A trajectória escolhida obedece a regras que são estipuladas pela metodologia. Tal como nas operações digitais, o método é o corpo configurador das combinações possíveis. Numa estratégia metodológica pouco ortodoxa, desviante, em certo sentido, por não se abster de ocupações aos mais variados ramos do conhecimento, mais complicada se torna a sua catalogação em campos definidos. Mantemos, contudo, algumas afinidades de método com as tradicionais formas de

investigação, simplesmente, a relação é transversal.

Para início da explicitação metodológica necessitamos de introduzir o objecto de estudo. Este corporiza o primeiro problema a colocar perante a multitude de assuntos que se sucedem ao longo da investigação. O objecto de estudo deve afirmar-se como um objecto catalizador que mantém a sua presença, mesmo que ausente. Daí a sua preponderância.

Falar dos novos desenvolvimentos numéricos e da sua relação com a produção artística contemporânea, formaliza-se como hipótese a levantar. O questionar desta nova relação parece ser de cabal importância para o entendimento correcto da realidade contemporânea mas, para que tal se realize, existem preocupações que vão aproximar a argumentação, paradoxalmente, por afastamento, como já vimos, para áreas, aparentemente, estranhas à investigação no âmbito das artes.

A sua convocação revela uma forma de investigar de amplitude alargada, vejamos: antropologia, sociologia, filosofia, a psicanálise, história da arte, economia, matemáticas, política. Todo um espectro de pensamento que, por tão amplo, pode ser entendido como superficial. O grande problema metodológico com que se debate o investigador de uma "disciplina", chamemos-lhe, à falta de melhor designação, teoria da arte, prende-se, então, com a amplitude dos seus estudos. Podemos partir deste princípio.

> *"Les sciences humaines ont apporté aux savoirs historiques une maniére d'écran intermédiaire sur lequel se brise le flux de la diachronie et se réorganisent des structures traitant autrement de la temporalité. La pratique sociale de l'art (les institutions) et la pratique individuelle de l'art (la création artistique) imposent aujourd'hui à nos diverses disciplines des modalités nouvelles de collaboration. Peut-être ce colloque est-il, lui aussi, le symptome de cette nécessité."* (Leenhadt, 1997)

A questão central passa, exactamente, por duas ordens de problemas. Em primeiro lugar, a resistência que o fazer artístico coloca a qualquer tipo de investigação, por ancoragem em noções de território disciplinar que se apresentam completamente incompatíveis com a realidade contemporânea. Por necessidade efectiva de colmatar esta falha o que se tenta com a transdisciplinaridade proposta é a proposição de uma nova epistemologia, que não seja entendível em sentido disciplinar mas que afaste do espectro da investigação a sensação, sempre incómoda, de ser o centro de coisa nenhuma. Existe uma sociologia da arte, uma filosofia da arte, uma psicologia da arte, uma antropologia da arte, mas que se posicionam, sempre, como orbitais face aos argumentos em questão. A constatação das migrações operadas pelos argumentos, antes disciplinares, que é potenciada por investigações deste tipo, permite, à sua escala, o anseio de uma epistemologia que, exactamente, por se desenquadrar do carácter disciplinar, funda aquilo

que apelidamos de uma epistemé híbrida.

A noção de híbrido é reveladora de alguma heterodoxia, daí que se afirme plenamente no pensamento pós-estruturalista. Refere Margarida Carvalho:

> *"Nasce, portanto, da crise da representação no seio do pensamento ocidental, a qual é contemporânea da imanência do capitalismo multinacional e dos seus fluxos globais de desterritorialização, impondo-se actualmente como um conceito fundamental dentro do horizonte teórico dos discursos pós-colonialista e feminista e das teorias da arte e da técnica contemporâneas."* (Carvalho, 2000)

Não queremos deixar de passar em claro a importância que, para nós, reveste uma atitude heterodoxa relativamente a processos que se afirmam como códigos disciplinares rígidos. O próprio Derrida, já que falamos em pós-estruturalistas, mantém uma relação, chamemos-lhe, complicada com as disciplinas, sendo comummente "vítima" de críticas de sectores mais conservadores.

Refere-se a ele Eduardo Prado Coelho, desta forma: *"De facto Derrida é um autor desconcertante, precisamente porque lutando sempre para não se deixar identificar." (Coelho, 2000)* Ora é, exactamente, baseados neste exemplo que avançamos para uma trajectória de investigação que recusa a identificação com qualquer dos métodos existentes. Utiliza-os transversalmente, isto é, sem possibilidade de identificação mas, antes, por experimentação alargada com componentes diferenciadas para construir uma nova forma de operar.

> *"Filosóficamente, todas las fronteras absolutas propuestas a la ciencia indican un problema mal planteado [...] En resumen, los a priori del pensamiento no son definitivos."* (Bachelard, 1971)

Todas as metodologias se constituem por uma espécie de estrutura que permite o trajecto. No caso presente, adoptamos uma estruturação metodológica aberta. O que queremos dizer é que não existem impossibilidades de escolha, colocadas por auto-imposição disciplinar, as escolhas avançam até onde devem e mantêm uma relação de elasticidade similar àquela que Rosalind Krauss desenvolveu sob a designação de "expanded field". Mas avancemos para a estrutura metodológica tangível.

Toda a investigação se apoia unicamente nas experiência teórica da crítica e da interpretação de textos, imagens, *sites*, obras, discursos, ou seja, desenvolvemos uma hipótese de linguagem que se constrói a partir dessa mesma linguagem. Para que tal aconteça existem técnicas que, ao serem aplicadas, transfiguram a linguagem referencial em nova linguagem, desta feita emissora. Seja pela forma tradicional da assimilação fornecida pela leitura, pela crítica realizada, sempre, a partir de um referente ou, então, pela integração no correr do texto das chamadas citações. Estas últimas merecem uma atenção mais

detalhada.

As citações constituem um caso particular de afecção —que pode ser simpatética ou, pelo contrário, de recusa— perante uma construção textual que desenvolve alguma ideia em particular que merece ser destacada. Nelson Goodman nomeia variados tipos; a nós interessam, fundamentalmente, aqueles conjuntos a que dá o nome de citações directas e citações indirectas. (Goodman, 1974)

As citações directas são aquelas que, incluídas num espaço fechado por aspas, nomeiam uma frase e, ao mesmo tempo, contêm-na. Pelo contrário, as citações indirectas não a nomeiam nem necessitam conter. Assim, o que ao longo de toda uma dissertação vai sendo construído é, também, um amplo conjunto de citações de ambos os tipos que integram, de forma decisiva, a argumentação proposta para as várias hipóteses.

Refere Goodman a propósito da citação, servindo esta de exemplo claro do que entendemos por citação directa:

> *"A relação exigida na citação directa entre o que é citado e o que está contido é a identidade sintáctica [...]Por outro lado, a relação exigida na citação indirecta é a paráfrase semântica —um tipo de equivalência de referência ou de significação."* (Goodman, 1974)

A formulação das várias hipóteses que se levantam constróem-se numa continuidade temporal que vai sendo alimentada, consecutivamente. Só a partir da sua "digestão"—e fazemos aqui um ensaio de citação indirecta relativamente a Catherine David e à sua argumentação em favor da chamada "antropofagia brasileira"— é que se torna possível a construção de ideias de forma estruturada. Ou seja, uma espécie de montagem de fragmentos conceptuais que, tal como no cinema, só encontram significado quando mostrados em conjunto.

Numa dissertação que busca, antes de mais, entender as relações estabelecidas pelas tecnologias mais recentes com a produção da arte, a montagem, o fragmento e por assimilação a citação têm obrigatoriamente que ocupar uma posição central. Adiantaremos, nesta altura, que a este aparente instituir de uma linearidade narrativa, acrescentamos um carácter não linear de leitura que se corporiza nas várias partes e capítulos, bem como, de forma inequívoca, na profusão dos pés de página existentes. A este assunto voltaremos com mais profundidade; para já, retomemos o problema das citações.

> *"Al estudiar el material de los Pasages —afirma Adorno— surgieron algunos problemas «el más significativo es la extraordinaria restricción en la formulación de pensamientos teóricos en comparación con el enorme tesoro de citas y extractos. Esto se explica en parte por la idea (ya problemática para mi) que se formula explícitamente en un lugar, del trabajo como puro «montaje», es decir como creación a partir de la yuxta-*

posición de citas, de modo que la teoria surja de allí sin necesidad de ser insertada como interpretación». " (Adorno, citado por Molina, 1998)

Potenciamos a citação como complemento fragmentário da totalidade mas, não o podemos ignorar, a citação possui um carácter de ambivalência que legitima e legitima-se através da sua incorporação no texto. Daí a sua intrínseca característica de fragmento. A citação por si só, isto é, descontextualizada não possui a validade que alcança antes —na origem— e depois —no texto. Portanto, existe um hiato espacial que necessita de preenchimento, esse, é-lhe fornecido pelo contexto, que através deste posicionamento fragmentário se forma como estrutura e, também, como totalidade.

A forma do texto é outra das consequências essenciais que daqui derivam. Juntamente com o caso particular das notas de rodapé, as citações interrompem a continuidade linear do texto. Daí a sua importância como corporizadores de camadas de significação. Vejamos, podemos realizar o exercício de fazer vários tipos de leitura no interior de um texto. Para tal, formalmente, estão assinaladas várias dimensões de corpo e posicionamento das fontes utilizadas. Uma leitura do texto dito principal, unicamente, fragiliza a sua total apreensão, contudo ela é possível porque, apesar de fragmentado, ele tem sentido. O mesmo se passa para os outros componentes independentes do texto: citações e notas de rodapé.

Se avançamos esta estruturação da forma é, tão somente, para provar duas proposições: a primeira é que os fragmentos, apesar de serem definidos em dicionário como *porções*, encontram um grau de totalização significacional, distanciando-se de um carácter assignificativo que à partida lhe poderia ser conferido. A intencionalidade da descontinuidade provocada para a sua remoção afirma-se decisiva para que tal aconteça. A segunda proposição parte desta e confirma o texto como uma construção, sobretudo selectiva.

A utilização intensa das notas levanta, também ela, problemas que necessitam explicitação. As notas de rodapé não são um discurso paralelo. Contudo, evidenciam um grau de independência face ao texto que as torna, necessariamente, externas. A sua distinção gráfica evidencia, desde logo, um corte na continuidade — o próprio *software* gerador das notas introduz uma linha horizontal que se intromete entre o texto e a nota, como que a estabelecer uma linha fronteiriça. Mas, sabemos já, que ambos os lados da fronteira, por mais distantes que aparentem estar, se interpenetram. A nota de rodapé interage directamente com o lado antagónico da linha, mas remete para uma exterioridade impossível de encontrar no interior do texto.

Em latitude argumentativa diferente, gostaríamos de chamar, também aqui, a relação possível de estabelecer entre os vários componentes formais do texto e a sua possibilidade de ligação. As notas de rodapé assumem, em alguns momentos, a forma de tex-

tos longos. Como relacionar um texto longo no interior de um outro, ainda mais comprido. A resposta básica é fornecida pela hiperligação.

O hipertexto estrutura a composição de forma descentrada. A fragmentação que proporciona, remete, sempre, para as margens, para o exterior. Nas proposições mais radicais, não existe hierarquia. A continuidade hipertextual permite o desenrolar segundo uma técnica que os americanos baptizaram de "cascade", isto é, uma trama de ligações que pode ser infinita. As notas ligam-se a outras notas, que por sua vez se ligam a outros textos, continuando sempre sem limitações espaciais. É, por sinal, o procedimento natural para os desenvolvimentos das *web pages*, espaço de eleição para as hiperligações.

Não optamos pelo formato de interactividade radical acima proposto. Temos várias razões para que tal não aconteça. Em primeiro lugar entendemos que existe a necessidade de manter a assimetria comunicacional entre autor e receptor, quer dizer, as intencionalidades do autor nunca devem poder ser colocadas em risco pelas opções efectuadas nas ligações pelo receptor. A acontecer, seria, para nós, o desacreditar de todas as estratégias que defendemos, inclusive para a prática artística. Destas, talvez a que mais se adeqúe a esta situação prende-se com a sobrevalorização formal da interactividade. Pretendemos uma interacção com o receptor, mas diferida, isto é, reflectida e não operativa e simultânea. Daí que as opções hipertextuais que propomos privilegiam um eixo central, que é secundado por outros textos que o completam e se completam.

Refere George P. Landow:

> *"La forma más sencilla y limitada de esta transliteración preserva el texto lineal, con su orden e inalterabilidad, y luego añade, a modo de apéndices, críticas, variantes textuales u otros textos, cronológicamente anteriores o posteriores. En estos casos, el texto original, que conserva su forma antigua, se convierte en un eje fijo del cual irradian los textos conectados, y ello modifica la experiencia del lector de este original texto en un nuevo contexto."*(Landow, 1992)

Ou seja, colocamos a estrutura hipertextual em forma de possibilidade teórica, que comporta algumas potencialidades práticas. Tal como nas hiperligações electrónicas que mais consideramos, também aqui a intencionalidade do autor não é escamoteada. A inserção no índice de tipos diferentes a assinalar cada um dos capítulos, tenta replicar na forma possível um mecanismo electrónico conhecido por *storyhead*. Este, afirma-se como um elemento de explicitação cartográfica, assinalando sempre o local onde o receptor se encontra, quando no interior da rede de ligações proporcionadas pelas *web pages*. Aqui, tentamos, a partir do índice, fornecer ligações para cada um dos capítulos, realizando pequenos *abstracts* de cada um deles, na sua abertura e, potenciando a partir daí, a sua ligação com outros.

Para que tal desenvolvimento seja possível utilizamos como metodologia, essencialmente, a leitura de textos. Também aqui, existem alterações metodológicas que convém assinalar, pois a recolha bibliográfica não se restringe, nos nossos dias, à informação impressa. O acrescento qualitativo fornecido pela *web*, traz um manancial de oportunidades ainda por alcançar. A utilização intensa das possibilidades interactivas proporciona uma pesquisa que, nalguns casos, não permite desfechos antecipados. Daí a amplitude das investigações e das consequentes recolhas. É um dado que não deve ser ignorado. Como grande biblioteca virtual a rede afirma-se como um aliado seguro de todas as investigações. Mas não só. A rede amplifica as potencialidades de investigação não só através da recolha, como, também, das práticas existentes um pouco por todo o território virtual.

As possibilidades em aberto contêm as contingências de uma realidade não virtual que divide por exclusão, contudo, talvez por isso, achamos de capital importância o domínio operativo de tal campo. Refere Martin Harris a este propósito:

> *"Castells predicts that the information society will divide, in the short term, into two essentially distinct populations —the «interacting», who will enjoy the benefits of genuinely new forms of communication, and the «interacted» who will be provided with a much more restricted diet of prepackaged choices."* (Harris, 1998)

Pela nossa parte já realizámos a escolha. Tendo a consciência—e esta é uma das hipóteses de trabalho a levantar— de que nem todos o podem fazer. A relação com a rede leva-nos directamente para a estrutura organizativa do texto. É o que veremos de seguida.

3. Estrutura

Todos os projectos para serem concretizáveis necessitam de uma estruturação. Sabemos já que, mesmo as, aparentemente, estruturas caóticas são regidas por uma outra espécie de ordem, que lhes oferece condições para a sua existência.

> *"Caos es el fondo del ser, o incluso lo sin fondo del ser, al abismo que está detrás de todo cuanto existe, y precisamente esta determinación que es la creación de formas hace que el caos se presente siempre también como cosmos, es decir, como mundo organizado en el sentido más amplio del término, como orden."* (Castoriadis, 1996)

Num texto que se defronta directamente com os novos desenvolvimentos numéricos, isto é, as chamadas novas tecnologias da informação, ou se quisermos ser mais específicos, todos as proposições tecnológicas que se regem pela lógica digital, não podemos deixar de trazer à discussão, logo inicial, a questão da estrutura e da sua ordena-

ção.

Porque não entendemos a ordem no seu sentido mais negativo, antes apreendemos de tal noção a capacidade estruturadora dos pensamentos, introduzimos a divisão em partes da dissertação como forma de subdivisão dos processos de esclarecimento necessários à resolução das hipótese levantadas.

A divisão que propomos estrutura-se segundo uma lógica de aprofundamento, isto é, inicia um questionamento contextualizador para, seguidamente, lhe acrescentar significado através da reafirmação desta premissa por via de uma informação que se corporiza em torno da noção de herança. Estamos frente a uma estrutura que quer questionar o presente e se auxilia, adensando-se, com a revisão do passado como factor de compreensão do presente. Só na posse destes importantes contributos macro-questionadores se poderá passar, então, a um nível de questionamento aprofundado que disseca o microespaço da problematização a ser levantada.

A estruturação em partes independentes permite a sua autonomização. Só a partir desta necessária totalização parcial do questionamento se poderá encetar um diálogo equilibrado entre as diversas constituintes, com vista a uma totalidade, formada, acima de tudo, pelas conjugações de esforços propostas pelas partes constitutivas, quer dizer, será sempre, pela reflexão surgida das conclusões parciais, que se formarão raciocínios finais, e não como produto somativo da sua continuidade.

3.1 Sobre a 1ª parte
Proposições para o entendimento do presente - a sua lógica cultural

Longe de um posicionamento historicista, a primeira parte deste trabalho propõe uma análise de uma lógica cultural, logo não confinada a periodizações, que se afirma como imagem integrante e avassaladora do presente. Para tal, são necessárias reflexões que envolvem, não só o ventilar da actual situação da arte, mas, sobretudo, o contexto onde os artistas intervêm. A ocupação é total. E perante tal estratégia existem, necessariamente, análises e questões a levantar, que se impõem como mecanismos fundamentais de sobrevivência, uma existência confinada à interioridade. O pansistema que se posiciona globalmente inviabiliza todos os antagonismos existentes no passado recente. A inexistência compulsiva de exterioridade a isso conduz, como tal, a emancipação (Laclau, 1996) é tornada impossível.

A realidade que decidimos apelidar de mediacracia —em consonância com a noção avançada por Perniola— impõe-se, exactamente, por uma relação estreita com o uni-

verso de causalidades impostas pelo aprofundamento dos desenvolvimentos tecnológicos acelerados na chamada sociedade da informação. A tecnologia impõe, de forma perversa, uma revisão da ideia ingénua de aldeia global. A mediacracia altera, então, através da proximidade, as relações do sujeito com o espaço, transfigurando-a em fantasmagoria tecnológica e mediática. O que decidimos apelidar de estratégia explosiva. Aquela que, parafraseando Perniola, uma vez mais, conduz os humanos a uma semelhança com as coisas e, estas, a parecerem-se cada vez mais com os humanos. Antinomia que se esbate, pela crescente apatia.

Perante tal estado de coisas os artistas colocam a si próprios questões que se prendem com a sua participação. A resistência —fantasiosa, por ineficácia romântica, sabemos nós hoje— encetada pela arte durante todo o período modernista parece hoje apagada. As condições de crítica esbateram-se pela própria amplitude contextualizadora do sistema e com elas as possibilidades alternativas. Perante tal estado de coisas, em que a cultura passou a ser introduzida como palavra comum ao léxico do quotidiano, espécie de noção "universal" (Miranda, 2000), aos artistas resta-lhes o refúgio na contingência. Como Bartleby, o herói anti-trágico de Melville, avançar com lucidez um enigmático: preferia não o fazer.

3.2 Sobre a 2ª parte

A arte contemporânea como território - a herança modernista

Na segunda parte deste trabalho propomos uma passagem pela herança modernista com que a arte do presente, a arte contemporânea, se defronta. Que tipos de alterações foram sendo introduzidas, ou devem ser introduzidas, para clarificar as diferenças. Perante uma época de pragmatismos abusivos, o nosso questionar vai para uma noção que, compulsivamente, ficou relegada a uma condição de passado: a noção de utopia proposta pelas vanguardas da modernidade. A ideia de herança que aqui trazemos refere-se à nossa condição de *pós*. Se o presente é pós-moderno, este prefixo *pós* traz consigo a carga de toda uma situação que lhe é endossada pela palavra que o acompanha, logo, trata-se claramente de uma herança. Algo que lhe foi passado, mas ao qual já não pertence.

Porque a noção de vanguarda foi, tantas vezes, confundida com a mais ampla noção de modernismo, ergueram-se em seu torno uma espécie de cânticos fúnebres quando ficou clara a ultrapassagem do modernismo. Na nossa perspectiva este é um erro que merece ser esclarecido. Existe realismo nas proposições que podem ser feitas para uma

vanguarda contemporânea, obviamente, feitas todas as revisões e realizadas as análises que permitam uma actualização da noção à contemporaneidade tecnológica.

Lev Manovich diz que a vanguarda torna-se *software* (Manovich, 2000), numa reafirmação inequívoca da actualidade das propostas vanguardistas. Nós acrescentamos que a vanguarda torna-se *também* software, mas não só. As grandes questões a colocar não passam pelos métodos operativos, passam, sobretudo, pela forma de entender estes procedimentos e torná-los válidos no contexto espacio/temporal que os rodeia. Daí a validade da afirmação de Manovich, encarada, não de forma redutora em sentido operativo, mas em amplo sentido figurado para a noção de atenção à contemporaneidade. A atenção revela-se como uma das pedras chaves da complexidade do presente, a vanguarda não pode, também, descurá-la correndo o risco de se tornar, ainda mais, produto menor da manipulação pós-mediática.

Em análise ao livro de Jonathan Crary "Suspensions of Perception —Attention, Spectacle and Modern Culture", Eduardo Prado Coelho faz uma citação deste autor que, apesar de longa, agora transcrevemos, pela sua importância para o entendimento da relação que propomos:

> *"Desde a parte final do século XIX, e sobretudo nas últimas décadas, a modernidade capitalista gerou uma constante re-criação das condições da experiência sensorial. Nos últimos 100 anos as modalidades de percepção estiveram e continuam a estar em situação de permanente transformação, ou, como alguns pretendem, em estado de crise. Se alguma coisa de estável se pode dizer da percepção no século XX, é que não a definem nenhuns traços estáveis. Ela está acima de tudo incrustada em padrões de adaptabilidade às novas relações tecnológicas, às novas configurações sociais e aos novos imperativos económicos. Aquilo que familiarmente referimos, por exemplo, como filme, fotografia ou televisão, são elementos transitórios num acelerado processo de deslocações e obsolescências, parte das operações em delírio da modernização."* (Crary citado por Coelho, 2000)

Todas as proposições a fazer em torno da permanência da noção de vanguarda devem ter em conta, antes de tudo, uma análise aprofundada do passado, daí a importância da herança. Só conhecendo o passado se pode ter uma relação de forma interventiva com o presente, refere Hal Foster em entrevista. O que propomos para análise é a proposição de um presente para a prática artística que contrarie a interioridade a que se encontra sujeito. Já não pela gritaria belicista de orientação romântica, antes pela afirmação de uma distância *possível* à reflexão e à intervenção crítica. O que Hal Foster define como *parallactic view*, isto é, uma possibilidade de pensamento diferido, relativamente às vanguardas do passado.

Para que tal seja tornado possível, é necessária uma revisão crítica do caminho percorrido pelas propostas autorais ao longo de todo o percurso modernista. Propomos a construção de uma taxonomia para o autor que tente alcançar a amplitude dos vários posicionamentos: genial, apropriacionista, comissário, anónimo, colectivo, activista, todas estas são experimentações possíveis para a prática autoral. Apesar de largamente divergentes entre elas, mantêm uma relação de similitude que as aproxima: a sua intrínseca condição autoral. Só a partir do levantamento de todas as possíveis características identitárias, em cada um dos grupos, conseguimos edificar uma hipótese que torne viável a construção de proposições que se distanciem da permanência romântica que, durante todo o século XX, foi sendo reflectida pelos produtores e intervenientes principais. Até porque a adequação às transformações tecnológicas, assim o exige.

3.3 Sobre a 3ª parte

O território expandido - arte e tecnologia como paradigma contemporâneo?

A terceira e última parte ocupa-se integralmente de reflectir sobre a condição tecnológica da arte e da sua vivência em plena sociedade da informação. Em contacto intenso com todos os desenvolvimentos que foram alterando, de forma acelerada, a relação que a sociedade mantinha com a técnica, os artistas têm pela frente desafios de posicionamento e de fazer que alteram, diremos que de forma radical, a sua, já longa, apreensão de tecnologia em favor das suas experimentações.

Antes de mais, porque existe uma alteração fundamental da relação espaço/tempo. A compressão temporal levou a que as noções de espaço fossem consequentemente alteradas para uma proximidade impensável ainda há pouco tempo. Por isso mesmo, propomos uma análise alargada das noções avançadas por alguns dos pensadores do século XX relativamente ao problema do espaço. Também aqui, existem posicionamentos plurais. A sua apreensão como componentes, importantes, de um amplo espectro de pensamento facilita uma necessária tomada de posição.

Desde a posição inicial de Mchluhan, ingénua aos nossos olhos, mas apesar disso, importantíssima para o despoletar dos problemas, até ao desenvolvimento, recente, de reflexões em torno de uma possível cartografia cognitiva avançada por Jameson e tendo como base análises levadas a cabo por alguns dos mais interessantes investigadores da geografia contemporânea, torna-se necessária a inclusão de outras perspectivas divergentes. Lyotard e a sua análise do final das narrativas, com a consequente afirmação do espaço por colapso evidente do tempo. Deleuze e a prospectiva espacial do rizoma,

como possibilidade aberta à resistência não controlável, antes combativa, as máquinas de guerra nomádicas. O fascínio da exterioridade impossível mas, também, a análise prospectiva da organização da rede, rizoma gigantesco que se afirma de forma avassaladora. Finalmente Foucault e as heterotopias ou o espaço, "fora" de controle.

Perante a expansão conceptual do espaço potenciada, paradoxalmente, pela sua fabulosa compressão, uma outra noção se vê, necessariamente, necessitada de revisão, falamos, obviamente, da noção de fronteira. Uma fronteira que se impôs de forma determinante ao longo de todo o século XX e que, repentinamente, se fragmentou. A mesma fronteira que determinou o limite, corporizou a passagem. Agora com a sua explosão rizomática, outros limites e outras passagens se afirmam. Como afirmam Bragança de Miranda e Maria Teresa Cruz, ligações e desligações a vários níveis, determinam as novas formas de inclusão e de exclusão.

> *"Castells argues that global capitalism, dominated by information networks and knowledge intensive services, has emerged as the most productive system the world ever known. It also produces step rises in inequality, crime and exclusion [...] Whole countries and regions may fall into what Castells calls «informational black holes». Those who cannot learn the information-based skills will also be excluded"* (Harris, 1998)

Encontramos, então, uma situação peculiar de desenvolvimento social condicionado por uma relação intensa com a tecnologia. Também na arte estas alterações são reflectidas.

A condição natural da tecnologia no interior do pensamento capitalista é a de uma complicada e acelerada relação com o tempo, daí a sua necessidade compulsiva de actualização —o *upgrade*, afirma-se como uma das pedras basilares da economia da informação. Existe um claro paralelismo conceptual entre a afirmação do novo pelas vanguardas e esta situação de novidade tecnológica. Nada parece ser demasiado perene para resistir à ultrapassagem temporal. O presente transfigura-se rapidamente em passado, não um passado histórico, mas uma condição de preenchimento significacional deste mesmo passado por se conter no tempo presente, isto é, o tornar-se obsoleto. Que maior fantasma para o enunciado vanguardista que a obsolescência das obras; que maior barreira ao lucro para o enunciado económico da tecnologia digital que a sua eventual obsolescência. A própria condição dos objectos sujeitos à pressão temporal os transforma rapidamente. A sua passagem à condição de utensílios encontra-se, intimamente, ligada à sua condição obsoleta. Veja-se o caso paradigmático do objecto supremo: o computador.

A causa directa de todas estas configurações de presente encontra-se na lingua-

gem invasora do numérico. A partir do momento em que o algoritmo pode ser manipulado como linguagem, todas as hipóteses se prefiguraram como possíveis, antes de mais, pela sua polivalência. A mesma linguagem digital — *have/have not*— configura todas as categorias do fazer contemporâneo e, nesse sentido, reafirma uma vocação expansionista, com a qual nos defrontamos. Mas, também, merece uma desconfiança face às pretensas super-realizações que daí advêm. Também aqui se revela de superior importância a possível distância crítica que possibilita a reflexão.

Estas questões são de extrema importância no universo das produções artísticas contemporâneas que utilizam a linguagem numérica como base de trabalho.

A condição de imediatez imposta pela nova categoria estética da interactividade, para alguns espécie de elemento redentor de vocação teológica, vem reposicionar determinadas opções da instância artística. A procura de um pretenso ideal democrático para a relação autor/receptor, através da noção de simetria, revela-se muito problemática aos nossos olhos. As suas consequências mais visíveis determinam uma situação análoga aos mais recentes desenvolvimentos sociais, também eles condicionados pela tecnologia digital, isto é, uma crescente passividade por impossibilidade reflexiva.

A imediatez proposta passa, inevitavelmente, pela tentativa de eliminação da mediação. Assim sendo assiste-se, de facto, a uma alteração epistemológica da relação autor-obra/receptor. Também aqui, será necessário o questionamento de tal atitude. A eliminação da mediação conseguida, entre outras, pela interactividade, revela algumas das obras produzidas como potenciadoras de uma afecção que se esforça em demasia por envolver o receptor na sua teia de sedução. Também este carácter sedutor e universal — que não é novo, mas que se distancia de alguns dos posicionamentos determinantes da arte, a sua negatividade, o seu carácter deceptivo— se torna problemático por inclusão, demasiado voluntária, nas cadeias de produção da chamada indústria do ócio, hoje verdadeiramente globalizada.

Não se pense, contudo, que queremos banir os mecanismos interactivos em uma espécie de purga. Pelo contrário, queremos aprofundar as suas capacidades para que tais mecanismos possam sair definitivamente do guetto em que se encontram. Reencontrada com a sua condição de mecanismo operativo, a interactividade potencia enormes possibilidades de expansão dos projectos na rede, mas não só. Os projectos aí estão para o demonstrar, analisaremos aqui alguns deles –tentativa de captação do espectro visível na actualidade da arte da rede, desde os mais formalistas aos mais interventivos. Não queremos, sobretudo, que fique presente uma sensação de incompletude pela impossibilidade de análise da "totalidade" em forma de amostra, não é a isso que nos propomos— em que a categoria estética da a interactividade se integra nas primeiras observações que fize-

mos, mas também, existirão outros que daí se distanciam. A interactividade será, desta forma, arredada da sua sobrevalorização universalista, e integrar-se-á num todo operacional que no seu conjunto favoreça a pronunciação de significados. Deste ponto de vista, a interactividade, muito mais, do que uma das "vedetas" hipervalorizadas da arte electrónica, aparece-nos como um desafio. Um desafio que passa pela sua adequação a outras realidades que se disponham a dar continuidade à experimentação de que a arte necessita e se dispam daquilo a que Vilem Flusser designou como a condição de funcionário (Flusser, citado por Machado, 1999). Ou seja, a consciencialização das potencialidades desta nova categoria estética mas, também, o seu ajustamento ao lugar que lhe compete. Só assim a arte electrónica estará preparada para intervenções que se expandam para áreas exteriores a esta nova espécie de formalismo.

Mas outros aspectos da mediação devem ser colocados no âmbito do fazer numérico. Talvez a análise mais importante a realizar passe pelo carácter de polivalência que os novos suportes possuem. A sua inerente característica de potenciação camaleónica para os resultados visíveis, distantes, como se comprova, do produto sensível inicial, revela outra das componentes operativas essenciais: a remediação, isto é, a capacidade de reformulação dos suportes após a sua uniformização digital. Pintura, fotografia, som, filme, todas as combinações são possíveis de remediar e, dado interessante, não só no sentido do mais antigo para o mais recente, mas também em sentido inverso. Ou seja, sem nenhuma espécie de determinismo temporal no que se refere ao aspecto final, antes uma normalização standartizadora desse mesmo produto final, através da polivalência numérica.

Perante tal situação teórica, revela-se da máxima importância a análise aprofundada das estratégias utilizadas pela designada arte electrónica —rótulo que, contudo, recusamos mas que, por razões de ordem prática, aqui colocamos. É nossa convicção que não existe uma arte electrónica, existe, isso sim, uma componente da arte que utiliza meios electrónicos. Mesmo esta designação não é de todo evidente. A polivalência de que falávamos anteriormente promoveu a sua expansão a quase todos os domínios do fazer artístico: pinturas apresentadas em suporte tradicional mas produzidas digitalmente; no âmbito da fotografia, torna-se difícil, hoje, fazer uma imagem sem que esta não passe por algum meio digital; o vídeo e o cinema encontram-se nas mesmas condições; a produção tridimensional pauta-se exactamente pela incorporação nas suas metodologias das tecnologias digitais. No fundo a arte contemporânea, por muito que o tente negar, encontra-se, quase totalmente submergida, como todos os restantes domínios da actividade humana, pelo desenvolvimento digital. Daí que exista uma necessidade de clarificação do que designamos por arte electrónica. No caso desta dissertação esta designação restringe-se, pelas razões atrás expostas, à arte produzida e mostrada na rede.

Aí existem, também, formas de estar que mimetizam a restante produção artística. Uma arte de índole fortemente formalista, na exploração de toda a miríade de efeitos existentes e colocados à sua disposição. Uma arte especificamente da rede e que, como tal, se preocupa em explorar todas as particularidades deste meio, sem, contudo, cair em formalismos redutores. Finalmente, uma intervenção que descende directamente dos enunciados conceptuais introduzidos nas décadas de sessenta e setenta e que se afirma pela introdução de uma expansibilidade conceptual que afasta esta prática para âmbitos, por vezes, designados como externos ao próprio fazer artístico. Não partilhamos tal opinião, antes, propomos uma visão alargada para a designação da arte como possibilidade expandida, longe das premissas da especificidade territorial e no âmbito de uma visão, chamemo-lhe à falta de melhor designação, antropológica.

A intervenção politizada desta componente é-nos, particularmente, importante devido ao seu carácter desconstrutivo perante alguns mitos modernistas da condição autoral. O espírito colaborativo que aqui se afirma, largamente, consegue realizar e amplificar a actividade artística, para domínios de intervenção impensáveis, mesmo aos olhos mais optimistas, nas vanguardas históricas.

De todo este universo de problemas que temos vindo a descrever de forma sucinta, emerge um pequeno e essencial núcleo de questões que necessitam de resposta ou, pelo menos, de uma aproximação crítica. Como hipóteses possíveis, este trabalho remete para a seguinte formulação:

— Que possibilidades de intervenção se colocam aos artistas perante um contexto, novo, de carácter totalizante e global?

— Que posição tomar perante a produção artística mais avançada. Abandonar ou renovar a noção de vanguarda como hipótese actual e necessária?

— Para que tal aconteça, que alterações terão que ser efectuadas no sujeito autoral, para este poder responder afirmativamente às solicitações, necessariamente diferentes, que advêm do contexto em que se encontra?

— Com que premissas de enquadramento teórico tem a arte contemporânea que se defrontar para desenvolver um trabalho que consiga manter uma atitude actual e, ao mesmo tempo, de distanciamento crítico?

— A expansão do espaço e a compressão do tempo, duas alterações significativas que se colocam à arte. Como cartografar este novo espaço global, após a explosão fronteiriça provocada pelo virtual?

— Como desenvolver trabalho artístico sob as novas condições de produção standartizadora, efectuada pela uniformidade da linguagem digital?

— Que posicionamento possível perante uma renovação conceptual e, sobretu-

do, operativa; que se apresenta em forma de redenção quase teológica?

— Finalmente, se é possível a manutenção do desejo de utopia para a arte contemporânea, porquê a condição aporética para os novos desenvolvimentos numéricos?

Destas questões se fará o desenvolvimento da dissertação, tentaremos a sua desmontagem e aprofundamento, como possibilidade em aberto para a procura de provas que permitam as conclusões.

É o que faremos seguidamente.

1ª PARTE PROPOSIÇÕES PARA O ENTENDIMENTO DO PRESENTE — A SUA LÓGICA CULTURAL

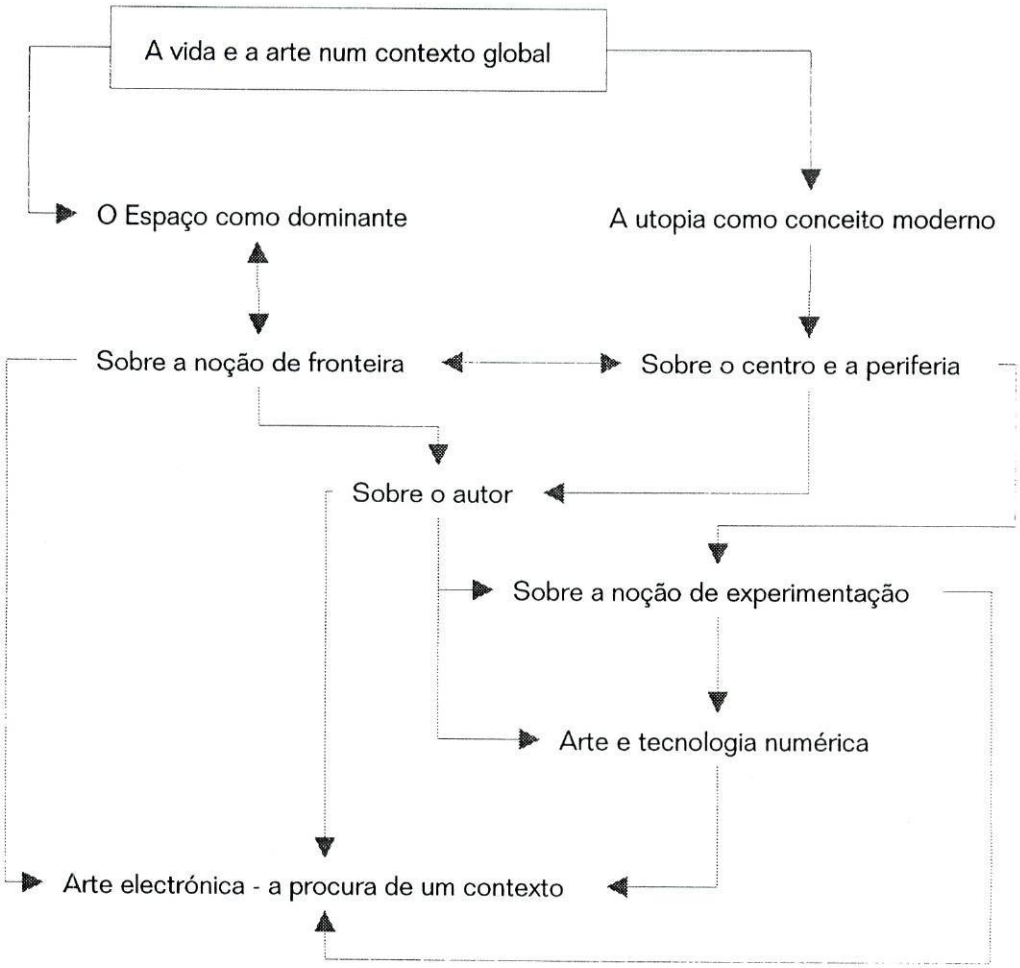
CAPÍTULO 1 A VIDA E A ARTE NUM CONTEXTO GLOBAL

A importância de um texto contextualizador é, por vezes, complexa. No caso presente, a relação que este contexto mantém com as actividades desenvolvidas no espaço contemporâneo é, por demais, impositiva para ser subvalorizado. A condição de totalização imposta pelo pansistema que, hoje, se difunde pela globalidade do planeta, torna equívoca qualquer abordagem que não tome em consideração a interioridade a que se encontra sujeita. Pela primeira vez a crítica é possível, somente, em condições internas. A exterioridade necessária à emancipação encontra-se criogenizada. Pelo menos por agora.

Neste capítulo são apresentadas as condições de transformação que tornaram possíveis tal estado de coisas, desde a tentativa de anulação da ideologia —o carácter generalizador do *pós*—, até à actual preponderância de um sistema sensológico de regulação: a mediacracia. A estratégia só pode ser explosiva, no sentido da fragmentação expansiva e arrasante, que reduz a existência a uma espécie de esquizofrenia social, emparedada temporalmente num presente sem passado e sem futuro, como tal, eterno.

Como se relaciona a arte em tais condições de domesticação? (o espaço é tornado doméstico a partir do seu controlo). A mediacracia gera, inevitavelmente, a *media art*, não uma arte dos media, antes, uma arte das cumplicidades. Mas produz, também, anticorpos que reafirmam estratégias de resistência; que têm de ser, obrigatoriamente, adequados à nova situação de interioridade e, como tal, longe das dualidades romantizadas da negação, mas conscientes da sua contingência. Como Bartleby, o herói anti-trágico de Mellville, colocado numa zona intersticial entre os pólos da vontade e do dever, opta pela repetição exaustiva de um enigmático: preferia não fazer.

Entre o que queremos e o que devemos a opção passa, hoje, por aquilo que podemos.


A vida e a arte num contexto global
O Espaço como dominante
A utopia como conceito moderno
Sobre a noção de fronteira
Sobre o centro e a periferia
Sobre o autor
Sobre a noção de experimentação
Arte e tecnologia numérica
Arte electrónica - a procura de um contexto

1.1 Ocupação total - a condição totalizante do presente

Num livro publicado já há alguns anos Giorgio Agamben define a época presente da seguinte forma:

> *"Já que é claro que o espectáculo é a linguagem, a própria comunicatividade ou o ser linguístico do homem. Isto significa que a análise marxiana deve ser integrada no sentido em que o capitalismo (ou qualquer outro nome que se queira dar ao processo que domina hoje a história mundial) não estava apenas dirigido para a exploração da actividade produtiva, mas também, e sobretudo, para a alienação da própria linguagem, da própria natureza linguística e comunicativa do homem, do logos com que um fragmento de Heraclito identifica o Comum. A forma extrema desta expropriação do Comum é o espectáculo, isto é, a política em que vivemos."* (Agamben, 1993)

O que Agamben define com muito clareza é a ultrapassagem efectuada em torno do conceito tradicional de capital desenvolvido pelo marxismo. Ao fazê-lo abre-nos perspectivas enormes para uma análise enriquecida do período que vivemos. Lança-nos algumas pistas determinantes no trabalho de definição da amplitude desejada para a sua caracterização. Definem-se, então, como proposições teóricas para o entendimento de presente. É nelas que nos queremos concentrar unicamente[1] para evitar a dispersão, tão habitual na tentativa de abordagem de um tema tão amplo.

Neste momento da análise o que fundamentalmente nos interessa é o aferir de uma realidade que se impôs declaradamente e em termos de um sistema na condição de totalizante, no sentido de ocupação total.

A dificuldade de nomeação de uma estrutura aparentemente indizível ou inominável advém do facto de se apresentar aos nossos olhos como um pansistema. Existe, neste caso, uma linha fronteiriça muito frágil entre o que pode ser qualificado como totalidade não representável —que lhe é devida ao facto de ser uma espécie de ente omnipresente, que como tal inibe qualquer possibilidade de oposição externa e, assim, se transforma numa realidade totalizadora, portanto aparentemente invisível— e a sua própria inexistên-

---

[1] A análise de uma estrutura tão densamente mutável, tanto teoricamente como sobretudo temporalmente requer, obrigatoriamente, uma atenção reforçada a desenvolvimentos das próprias noções em causa, daí a relatividade dos conceitos propostos. Por exemplo, nos sete anos que medeiam o texto de Agamben e esta dissertação, podemos afirmar com segurança que houve uma transformação da noção de espectáculo, se entendida na sua essência debordiana, para uma muito mais aperfeiçoada forma de entendimento dos factos em causa. Por analogia com a noção de pós-modernismo, trataremos essa nova face mais abrangente do espectáculo como pós-espectáculo. Em texto de 1984, já Jonathan Crary se referia ao momento como de eclipse do espectáculo.

FACULDADE DE BELAS ARTES DA U... BIBLIOTECA

cia. Propõe-se uma realidade que por ultrapassada passou a ser encarada de forma anacrónica. Aquela que reconhece o sistema unicamente como centrado e como tal passível de representação orgânica: para um centro definido existiriam claras margens e limites internos. Ora sabemos que a entidade com que nos defrontamos não possui estas características, pelo contrário, perante um sistema descentrado existe, isso sim, a plena consciência de uma ausência total de margens por óbvia impotência representacional.

Refere Terry Eagleton a este propósito, no contexto da análise de uma aparente impossibilidade teórica de exploração dos elos fracos do sistema, quer dizer, as margens e falhas do próprio sistema:

> *"Fascinados por esas líneas de falla, podríamos incluso llegar a imaginar que no hay centro en la sociedad después del todo, pero mientras que ésta puede ser una manera conveniente de racionalizar la propia falta de poder, sólo podrá hacerse a costa de darse cuenta de que tanpoco puede haber márgenes"* (Eaglton, 1998)

É com a questão central da totalidade que nos defrontamos quando tentamos analisar a inserção neste sistema. Algo que ainda hoje temos dificuldade em nomear e em conhecer, por oposição a algo que, por analogia com as concepções canónicas da religião, se ofereceria como uma "forma privilegiada de autoridade epistemológica" (Jameson, 2000) de que apenas alguns teriam conhecimento e guardariam para si próprios com a intenção de escravizar todos os demais.

A intencionalidade reveladora de uma primeira aproximação a esta consideração do sistema como totalidade permite, antes de mais, a possibilidade acrescida de, como Spinoza pensava, provocar uma espécie de ajuste estóico, apenas como parte ou componente, perante essa enorme entidade totalizadora da qual somos apenas reflexos parciais. Mais uma vez o relativizar de toda a intervenção, através da introdução realista das potencialidades oferecidas. Ou seja, perante o espectro do falhanço por ineficácia operativa —a simples nomeação de todos os problemas seria sempre e apenas uma parcialidade— a assunção do intervalo onde nos queremos movimentar afirma-se como princípio orientador de estratégias de desmontagem.

A nomeação da actual fase de desenvolvimento do período histórico que vivemos, como globalizadora —tentativa de resolução do problema de rotular a nossa contemporaneidade, através do recurso a uma representação semântica passível de encontrar um significado para o percurso seguido até agora pelo capitalismo, ou seja, a nomeação provisória do seu actual estádio de desenvolvimento— enquadra-se numa constatação já assimilada (desde Marx) de que o capital tende necessariamente até a um limite de mercado global, que é também o seu último momento de crise, já que depara com a impossibilidade de expansão. A sua expansão totalizadora vincula todas as estratégias de compreensão

da actualidade a uma posição endógena que é dificultada conceptualmente pela incapacidade de nomeação quantitativa deste estado de saturação do espaço.

Fredric Jameson na caracterização que realiza do espaço pós-moderno refere-se à sua feição totalizadora como característica de um novo sublime, um tecno-sublime. Ora sabemos desde Kant que o sublime se caracteriza fundamentalmente pela incapacidade de julgar e representar o incomensurável, por falta de uma adequação teórica que permita a sua concretização, ou seja, encontramo-nos de novo a referir a noção anterior de totalidade.

Rosalind Krauss aborda a questão de uma idade pós-medium para a arte contemporânea. Contextualiza desta forma o momento actual:

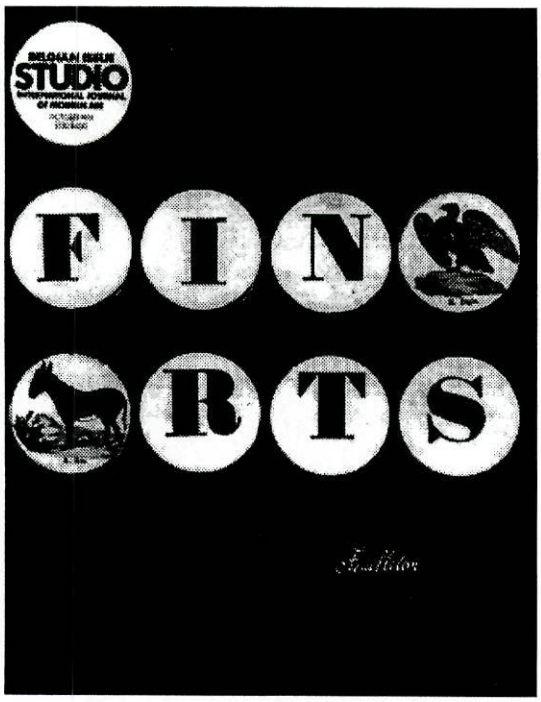
> *"Fredric Jameson characterizes postmodernity as total saturation of cultural space by the image, whether at the hands of advertising, communication media, or cyberspace. This complete image/permeation of social and daily life means, he says, that aesthetic experience is now everywhere, in an expansion of culture that has not only made the notion of an individual work of art wholly problematic, but has also emptied out the very concept of aesthetic autonomy."* (Krauss, 2000)

Ao colocar a situação actual em termos de asfixia, o que R. Krauss está a postular é um envolvimento da arte contemporânea nas teias da globalidade totalizadora, em termos de uma impotência que, dir-se-ia, consequência directa da expansão generalizada do mercado à totalidade do quotidiano e consequentemente ao campo do estético agora concomitantemente alargado para territórios anteriormente impensáveis. O que hoje é conhecido como lógica cultural define com clareza os postulados que colocamos. Toda a actividade, anteriormente diversificada, da vida quotidiana foi sendo unificada em torno da sua estetização, entrando em colisão acelerada com a autonomia anteriormente reivindicada pela(s) arte(s) relativamente ao estético.

Será necessário referir o carácter premonitório do trabalho, hoje a ser redescoberto, nomeadamente pelo trabalho efectuado por Rosalind Krauss, bem como Benjamin Buchloh, de um artista como Broodthaers na tentativa de recolocação do artista e da arte frente a esta nova situação de interioridade com as regras anteriormente desconhecidas de um mercado em expansão.

Segundo a interpretação proposta pela teórica americana, o trabalho que Broodthaers desenvolveu para a capa do número de 1974 de Studio International é sintomático da afirmação anterior.

A capa é preenchida na totalidade com duas linhas que contêm (aparentemente, como veremos) as palavras Fine Arts. Até aqui nada a opor, simplesmente a última letra da primeira palavra, bem como a primeira letra da segunda foram substituídas por duas ima-



Marcel Broodthaers, capa de *Studio International*, Outubro de1974

gens que se apresentam como signos visuais representativos de outras significações externas. A primeira imagem é a de uma águia (signo recorrente em toda a obra de Broodthaers[2]) que na sua versão linguística anglo-saxónica é escrita como *eagle*, ou seja a primeira letra *e* finaliza a palavra *fine*. Na segunda palavra a imagem refere-se a um burro (o que no contexto da arte não é novidade, também, Duchamp apropriando-se da *vox populi* dizia, burro como um pintor) que em inglês se escreve *ass*, mais uma vez e como no anterior caso, aqui a palavra *arts* é iniciada com o recurso à primeira letra da nomeação da imagem.

Parece ser, apesar da provocação assumida, muito mais aprofundada a relação estabelecida por este título com a realidade da arte. Assim, perante a insistência de uma imagem que caracteriza os seus desenvolvimentos teóricos e práticos para o futuro, o que Broodthaers poderia estar a referir seria, então, FIN ARTS, isto é o fim da arte. Não o fim da arte como leitura irremediável e niilista, mas antes um posicionamento lúcido perante uma realidade, então, emergente. O fim de uma arte não contaminada exteriormente e que via aqui os seus últimos instantes de propensão autonómica esvaírem-se na totalidade.

---

[2] O artista referia-se à águia como "identity of the eagle as idea and of art as idea" (Broodthaers, citado por 2000) numa clara associação de ideias com os então paradigmas da arte conceptual, nomeadamente com Kosuth.

Refere a propósito de Broodthaers, Benjamin Buchloh:

"With the canny clairvoyance of the materialist, Broodthaers anticipated, as early as the mid 1960(s), the complete transformation of artistic production into a branch of the culture industry, a phenomenon which we only now recognize." (Buchloh, 1987)

O que Buchloh defende quando analisa a obra de Broodthaers é muito mais clarificado no texto que produziu para a Artforum e onde contextualiza de forma clara o actual relacionamento da arte com a lógica cultural (ou o que se lhe quiser chamar) que preside aos nossos destinos quotidianos.

Uma fusão de interesses entre universos anteriormente diversos como os da vanguarda e da indústria cultural no novo universo unificado da moda.

Buchloh avança com duas definições antagónicas para a noção de moda que sintomaticamente se completam na leitura da nova aproximação tipológica ao fenómeno da arte contemporânea e da sua miscigenação com os interesses asfixiantes da política actual.

"One cumbersome definition of fashion could be the following: the rapid and relatively facile construction of a mirage of subjectivity through objects supplied by an industry designing identity substitutes according to cycles of repetition-compulsion transformed into production. Another definition, contradicting the first one, could be that the system, serving attemps to articulate and situate the subversive self, in which subjects deploy and display objects against dominant rules of taste and convention so as to position themselves with regard to both the immediate past and the present." (Buchloh, 1997)

Novidade para muitos, o fenómeno contemporâneo encontra-se em desenvolvimento desde há alguns anos e contempla, acima de tudo, o vazio entretanto criado pela implosão conceptual (e não só) de alguns mitos modernistas. Vazio que se corporiza nas diversas mistificações de fins e de pós com que convivemos.

Nomeamos apenas os mais recorrentes como ilustrativos do sintoma generalizado de algo que, pretensamente, se encontra esgotado: "fim da história", "fim da ideologia", "fim da arte", "pós-industrial", "pós-moderno", etc. Simplesmente nunca as coisas são lineares, e aqui também não. Todas as noções pressupõem uma anterioridade incompleta. Por um lado, através do recurso ao prefixo *pós* e pelo outro um esgotamento ensaiado na utilização da palavra *fim*. O que se afigura problemático é a convivência entre noções que delimitam claramente o passado na sua asserção mais significativa, isto é, como algo que *já aconteceu* e que se encontra finalizado e as outras que corporizam o que parece ser apenas o ultrapassar de uma etapa. Semântica à parte todas elas fazem parte de um léxico novo que se enquadra no âmbito mais geral da nomeação, por nós eleita, de

uma lógica cultural para o estádio actual da história.

Aliás o século vinte foi sendo percorrido ao longo da sua temporalidade pelo anúncio continuado de finais. Nas palavras de Carlos Thiebaut, o século vinte parece ser um século que nunca arranca e que nunca começa, tantas são as proclamações de final.

Contudo, existem três declarações que nos parecem ser merecedoras de realce. A primeira coisifica-se logo à entrada do século. Com a ajuda das vanguardas e das rupturas por elas propostas, alarga-se a recusa ao campo de filosofia e o conceito de sujeito cartesiano é colocado finalmente sob suspeita. Existe a noção de que este final coloca um fim absoluto em algo que já é passado, é um final epistemológico pois são as relações do saber e do conhecer que se encontram em julgamento. É um final que designaremos de superação pois propõe-se a articular narrativas que se apresentam como redentoras. É um conceito que se encontra em jogo e que se confronta directamente com a corrente dos tempos. Ao apresentar soluções epocais, proporciona a passagem imediata deste *conceito* a *conceito anterior e finalizado*. Pela sua permanência na mesma absoluta temporalidade confere-lhe, então, o carácter de obsolescência e obviamente a reivindicação de superação.

A história encarregou-se de destruir todo o carácter redentor destas novas proposições romantizadas. A barbárie de Auschwitz encarregou-se de tudo fazer parar e de nomear a necessidade de um segundo final - desta vez absoluto. Como afirmou celebremente Adorno na sua Minima Moralia, não é possível existir poesia depois de Auschwitz. Esta interrogação apresenta-se inicialmente como uma espécie de diagnóstico de impossibilidade, contudo, posteriormente corporiza-se como motor de uma negatividade estética que se foi impondo e alargando. O segundo final ao contrário do primeiro apenas interroga, pois a incapacidade de construir conceitos após a barbárie é real. Afirma-se acima de tudo como um final moral e ético.

Finalmente o nosso final, o terceiro. Recentra a questão do conceito, motor absoluto do primeiro destes finais. Contudo, este é apenas um final, chamemo-lhe, em segundo grau. Não existe o carácter de superação, antes uma constatação de esgotamento, daí a condição de *post* com que nos defrontamos na nossa contemporaneidade.

Não é um conceito que se julga mas todo o conceito. Ao ser historiado (analisado na trama contextual dos seus significados) este abre a hipótese de datação e ao fazê-lo circunscreve-se a uma determinada época. O que então possuía de redentor e de proposição de novidade vê-se encarnado numa noção, agora, de caducidade.

> *"El final por superación se encarnó en algunos movimientos (de nuevo las vanguardias, las revoluciones, los programas filosóficos), pero tiene un cierto carácter estructural: parecería, pues, que siempre que se declara abolido algo, siempre se*

determina su error, se hace en virtud de una nueva proclamación y de una nueva verdad, de un nuevo concepto. Pero como acontece en el tercero final, cuando la proclamación de un final se presenta, por el contrario, como constatación de una secuencia concluida por agotamiento o por inanidad, se produce un final que nadie se propone superar." (Thiebaut, 2000)

E então, quase automaticamente, os fins multiplicam-se perante a angústia do esgotamento dos conceitos. A ideologia vê-se superada por uma nova postura temporal agora apelidada de pós-ideológica. Como veremos, à frente, esta substituição afirma-se altamente problemática. Após a derrocada ideológica sobra unicamente a sensibilidade. É aqui que a nossa época vai jogar o seu presente.

A articulação dos vários conteúdos postulados conduzem sempre à noção de que, de facto, existe uma nova condição com que lidar e essa é regida por um carácter totalizador, como atrás víamos.

A questão final que deve ser analisada prende-se com a sua estruturação conceptual. Que instrumentos no campo da pura operatividade são utilizados para que todas as possibilidades de crítica a um sistema tenham sido suprimidas? Se pensarmos que nenhuma das habituais atitudes totalitárias foram utilizadas, e pelo contrário, a institucionalização das regras liberais de governo regem-se exactamente pela recusa em constituírem-se como condutores de posicionamentos que levem à corporização totalitária, complexifica-se a questão.

No pós segunda guerra mundial e na sequência do debate ideológico levado a cabo em torno da reconstrução de Europa, a proposta de Friederich von Hayeck de recusa absoluta do Estado intervencionista —por este se caracterizar por uma estrutura sócio-económica que, em sua opinião, conduziria directamente ao chamado estado total, com a consequente perda de liberdades para os indivíduos— afirma-se então como motivadora de interesses inovadores. A liberdade individual institui-se na sua teoria como um dos alicerces de toda a estrutura liberal, e através dela a noção contemporânea de menos Estado mais cidadania constitui-se como o culminar de uma ideia que, apesar de tudo, não deve ser entendida de forma ingénua[3].

A quantificação exigida pela subordinação da política à economia aí está para reti-

---

[3] O ataque cerrado dirigido contra as estruturas estatais de segurança social, por parte dos pensadores neo-liberais, com o argumento de que "en terminos de las contradicciones entre el crecimiento de un sector de bien estar "improdutivo" —que no creaba riqueza— y un sector privado "productivo —que era el que creaba toda la riqueza nacional" (Rose, 1997) apenas veio determinar a incapacidade de coexistência entre uma socialização das estruturas do Estado e as regras mais duras da sociedade de mercado.

rar todas as aparentes benesses de liberdade ao indivíduo. O fenómeno essencial da civilização criada pelo capitalismo era designado por Max Weber, citado por Lowy, como "espírito de cálculo". O que esta noção significa é que nesta condição os fenómenos só se podem analisar ou relacionar entre si de modo quantitativo.

> *"La modernidad es, por tanto, un proceso radical de cuantificación en la esfera económica, en la que la medida de todo es el valor de cambio, la cantidad, el precio, el dinero"* (Lowy, 1997)

O que se problematiza aqui é a extensão deste processo a todos os valores sociais que por definição não devem ser quantificados, acima de tudo, por serem intrinsecamente qualitativos. Contudo, na actualidade parecem corresponder a uma necessidade, aparentemente já ultrapassada. Foi o anunciado fim das grandes narrativas que teoricamente lhes determinou a existência, agora como entes fantasmagóricos. A história recente, contudo, encarrega-se de clarificar a relação estabelecida entre estes valores, ditos supremos após a revolução francesa, e a realidade que os envolveu. E se nenhum dos três foi minimamente desenvolvido, eles ainda possuem a capacidade de desenvolver, segundo Lowy, aquilo que Ernst Bloch definia como "excedente utópico", ou seja um excedente relativo a tudo aquilo que não foi praticado pelas sociedades contemporâneas: escassa liberdade e igualdade e muito pouca fraternidade.

Perante o falhanço —não o fim, como nos querem fazer crer— de ideologias que se propuseram a ordenar o mundo, perante a tendência quantificadora do predomínio da ciência económica, que alguém referiu como a melhor das Ciências Exactas mas a pior das Ciências Humanas, o que resta é uma cada vez maior tendência (forçada) ao refúgio no seio da sensologia.

Por sensologia entendemos uma espécie de pós-ideologia, devido, sobretudo, a uma declarada ausência de pretensões a verdades absolutas. A sensologia impõe-se pela "pura efectualidade do já sentido" (Perniola, 1993), no seguimento de um processo evolutivo que coloca a nossa contemporaneidade no âmbito da socialização do sentir. Após a socialização dos pensamento operada pela ideologia, a sensologia opera agora a socialização das sensibilidades transformando a nossa época em algo de novo. Uma época essencialmente estética.

> *"Parece que é justamente no plano do sentir que a nossa época exerceu o seu poder. Talvez por isso ela possa ser definida como uma época estética: não por ter uma relação privilegiada e directa com as artes, mas mais essencialmente porque o seu campo estratégico não é o cognitivo, nem o prático, mas o do sentir, o da aisthesis."* (Perniola, 1993)

No campo particularmente agitado da história do nosso século, os ajustes cons-

tantes com a ideologia provocaram desenvolvimentos dramáticos para os seus intervenientes directos: a humanidade, toda.

Mais uma vez, referindo a brilhante desmontagem efectuada por Mario Perniola em torno do esfoliamento efectuado no sujeito até à completa reificação do pensar, agir e sentir, devemos salientar a metáfora utilizada —pela clareza imagética que transporta— da caracterização modelística deste sujeito contemporâneo num encadeamento evolutivo faseado em três estádios diferenciados: o homem-animal; o homem planta e o homem coisa.

Teremos então em primeiro estádio o designado homem-animal. Produto da ideologia, a designação refere-se a toda aquela extensa paisagem humana que não se encontra confinada aos limites da ideologia, *"Daí deriva que o homem, por tudo o que não faz parte do horizonte ideológico, se torna semelhante à besta."* (Perniola, 1993). Ou seja, todos os aspectos que se recusaram a ser socializados pela ideologia passam a ser comparados a posturas não sociais e como tal característicos da tipologia dos animais. O adversário ideológico é sempre tratado como animal porque a pretensa irracionalidade da sua recusa, tudo permite. O pensamento socializado da ideologia abriga o homem-animal exactamente porque a individualidade anulada da actividade do pensar se instala como componente social.

No estádio seguinte, o homem-planta, refere-se directamente à socialização da acção. O que está aqui em causa é a transformação de todo um universo humano de características orgânicas nas suas teias de socialização colectiva. Com o aparecimento e desenvolvimento da burocracia, o desenraizamento opera-se e a existência torna-se vegetativa, como o estado de uma planta colocada num vaso onde espera, sem possibilidade de mexer, o contínuo desenrolar da vida, cortada que está, para sempre, a sua relação com o solo. *"A socialização da acção implica que sejam quebradas as relações com a origem e que cada indivíduo seja reduzido a vegetável transportado."* (Perniola, 1993).

Finalmente o corolário do "desenvolvimento" coisifica-se, na metáfora do homem-coisa. Os anteriores estádios aparecem, então, como preparações antecipatórias de um estádio mais "avançado" e contemporâneo. Através do sentir o homem conseguia separar o orgânico do inorgânico e, mesmo se o orgânico se estendia até às categorias "inferiores" de animal e vegetal, nunca até aqui tinham ultrapassado para o mundo do inanimado. Com a expropriação e consequente socialização do sentir o homem torna-se algo mais inanimado do que os próprios seres inanimados. Aparentemente entra em contradição com a necessidade de progresso ao transfigurar em paradoxo a relação com as coisas. Agravada pela noção de que ao ser privado do sentir, ao ser somente consentido a permanência do já sentido, a existência do homem aparenta-se perigosamente da inanimidade

das coisas, numa época em que as coisas se aproximam declaradamente da existência dos homens.

> *"Se o homem-animal e o homem planta eram os produtos do processo de alheamento do pensar e do agir, o homem coisa é mais alheado do que os outros dois, justamente na medida em que o sentir alheado simultaneamente herda e supera o já pensado da ideologia e o já feito da burocracia."* (Perniola, 1993)

Perniola radicaliza, entretanto, a sua análise dos estádios de desenvolvimento do sujeito contemporâneo, com o acrescentar de mais uma categoria. A mais radical de todas: o homem-espelho.

Se os anteriores estádios reduziam o homem ao estado de coisa. Aqui o passo em frente é enorme. Vejamos, *a coisa* a que o autor se refere, é caracterizada por uma individualidade e singularidade, chamemos-lhe amplas, que lhe advêm, naturalmente, da sua condição de existência tangível. O termo generalizador *coisa*, apenas lhe retira a capacidade de nomeação específica, contudo garante-lhe uma existência reportável. Segundo o Dicionário de Língua Portuguesa, *coisa* significa "tudo o que existe ou pode existir real ou abstractamente; qualquer objecto inanimado; facto; negócio; circunstância; condição; assunto.". Temos, portanto uma existência que é corporizável embora não singularizável.

No caso posterior do espelho é essa mesma amplitude de individualidade que lhe é radicalmente subtraída. A condição de reflexo que lhe advém do facto de transferir o sentir para o outro lado do espelho, como Eco a ninfa de Narciso que apenas repetia indefinidamente aquilo que lhe diziam. Perniola define de forma clara esta existência: *"Na ninfa Eco encontram-se reunidos os dois aspectos essenciais da experiência dos últimos vinte anos: o ser-se coisa e ao mesmo tempo participar de modo simulatório num horizonte sensorial colectivo e socializado. Especularismo e ecolalia, ser-se um espelho e uma pedra que ressoa, ser-se uma coisa que reflecte e uma coisa que repete: para descrever o sentir da nossa idade estes modos parecem-me os mais adequados e os mais abrangentes." (Perniola, 1994)*

Colocamos a sensibilidade no campo do já sentido, isto é, algo que só pode ser já repetido, por óbvia ultrapassagem temporal e que naturalmente nos exime da necessidade de construção de uma experiência directa, individual e subjectiva.

Em ensaio mais recente Perniola radicaliza e expande o seu interesse na investigação em torno da noção de *coisa* para o sentir humano, ao abordar a sexualidade como um fenómeno já sentido, isto é, neutro. Longe de qualquer sensibilidade que não seja, exterior. Uma sexualidade que se identifique unicamente com o estado de coisa que sente, indiferenciando sexos, formas, beleza, idade ou raça. Afastada de uma organicidade orgiástica característica de um sentir individualizado que experiencia. Refere o autor: *"Poner*

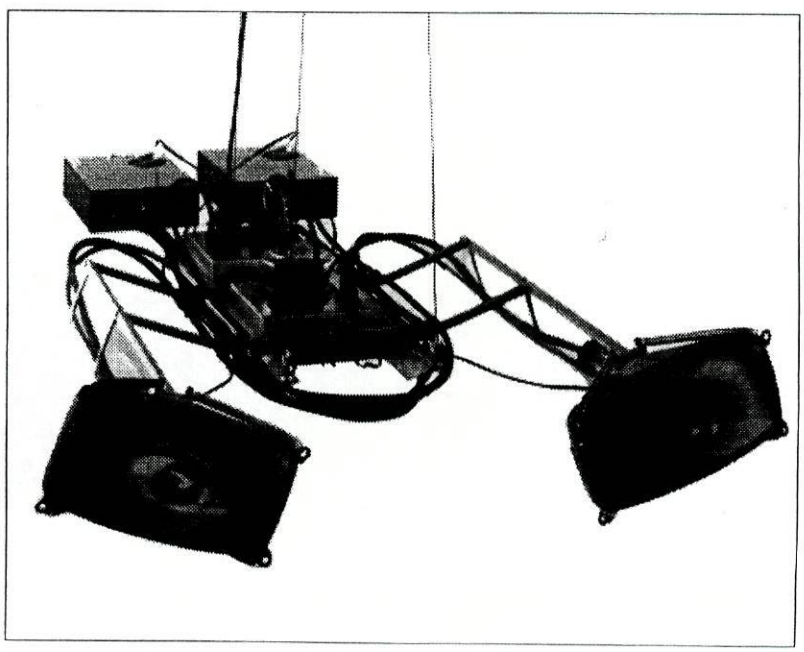
toda nuestra diligencia en la prolongación de los preliminares del coito y atribuir al orgasmo un significado catártico y liberador significa cerrar de entrada la posibilidad de sentirse cosa. "(Perniola, 1998)

O que se encontra disseminado por baixo destas linhas é uma realidade que se afastou de finalidades instituindo como processo único uma permanência perpétua num presente absoluto.

Para finalizar, voltemos a Mario Perniola uma vez mais: "*Assistimos, pois, a uma estranha inversão: os homens tornam-se mais parecidos com as coisas e, vice-versa, o mundo orgânico, graças à tecnologia electrónica, parece substituir-se ao homem na percepção dos fenómenos. Isso explica a contracção do passado e do futuro num único tempo, o presente, que os contém a ambos: a tensão futurista e eivada de ficção científica que anima a inovação tecnológica não é separável da atracção que as antiguidades remotas exercem sobre o imaginário contemporâneo.*" (Perniola, 1994)

Todos os desenvolvimentos convergem no interesse de determinismo por parte de uma superestrutura totalizadora, que ao socializar o sentir transformou a nossa época numa espécie de triunfo do estético.

Os mecanismos da sua disseminação em constante assédio ao sujeito, agora espoliado, serão analisados seguidamente.



Alan Rath, *Soar Eyes*, 1994

1.2. Mediacracia

No catálogo da iniciativa inter@ctividades[4], e como componente escrita de uma instalação mais ampla, escrevíamos o seguinte:

"«Enfim, que havemos de pregar hoje aos peixes?

Nunca pior auditório. Ao menos têm os peixes duas boas qualidades de ouvintes: ouvem e não falam.»

Sermão de S. António aos peixes

Padre António Vieira

A formulação de uma alegoria a partir da frase acima reproduzida funcionará como *leit-motiv* para a consequente actualização do discurso para a contemporaneidade e, sobretudo, para as novas preocupações colocadas neste final de século, ao nível da comunicação ou da inexistência dela.

De acordo com Mario Perniola: *«Ao homem-máquina substituiu-se o homem-vídeo, no qual a tecnologia e a sensibilidade vivem numa relação de surpreendente simbiose: o homem contemporâneo parece-se com uma coisa extraordinariamente dotada de sentidos e de capacidades perceptivas. O aspecto inquietante e perturbador desta maneira de ser reside no facto de ela abrir um imaginário colectivo em que são violadas as fronteiras entre o orgânico e o inorgânico, entre o modo de ser da natureza viva e o modo de ser das coisas: a definição do homem já não é a de animal racional, mas sim de coisa que sente.»*.

À condição de mau auditório representado pelo universo dos peixes, que nas palavras de Padre António Vieira possuíam, contudo, boas qualidades: ouviam e não fala-

---

[4] Inter@ctividades, conjunto de exposições organizadas em torno da iniciativa mais ampla designada "International Conference on Technology and Mediation", Lisboa, 1997. Aí expusemos uma instalação designada "Assédio" e constituída por três componentes dispostas em outros tantos andares de um mesmo espaço. No piso superior, a existência de três computadores que passavam ininterruptamente frases de Paul Virilio dedicadas ao problema da existência de uma "apatia ocular" como resultado das alterações operativas introduzidas pela tecnologia. Num segundo piso compunha-se a peça central da instalação constituída por um grande aquário povoado por cerca de 100 peixes dourados, e circundado por quatro monitores de televisão onde se fazia *zapping* constante (apenas com um segundo e meio de permanência estável) dos quarenta canais da televisão por cabo. Num espaço mais inferior projectava-se na parede as imagens vídeo de um aquário silencioso e contemplativo. Sobre uma outra peça preparatória de "assédio" refere Marta Almeida: "Aí, rodeados por quatro televisores que constantemente emitem imagens de uma campanha eleitoral nacional, encontram-se peixes irremediavelmente presos a esta situação. O excesso de informação acompanhado da passividade e da indiferença do espectador contemporâneo vêem-se retratados nesta instalação perturbadora, onde mais uma vez se invoca a sensação de claustrofobia..."(Almeida, 2000)

vam, evoluímos, hoje, para um homem-coisa a quem já foi retirada há muito a capacidade de pensar, agir e sentir.

Se compararmos as situações e confrontarmos o espaço tempo que os separa - três séculos - tendo em conta a noção de progresso modernista, isto é, o devir será sempre melhor e mais perfeito, encontramo-nos, portanto, perante um paradoxo curioso. O conceito de redução do homem ao estado de coisa, parece, segundo um macro olhar, extremamente crítico e negativo, pois mantemos uma capacidade intrínseca de nos auto-enganarmos e auto-alienarmos que, apesar de tudo, tem a ver com a capacidade de raciocinar. A crescente apatia a que nos entregamos indicia, contudo, um caminho bem demarcado na sua direcção. A alegoria do aquário é sintomática daquilo que somos: um conjunto que vive aparentemente feliz num universo de aparente liberdade, mas condicionado a quatro paredes de vidro, transparentes, é certo, mas intransponíveis. Tal como os peixes de que falava o padre António Vieira mantemos boas qualidades: ouvimos, vemos e não falamos - de um certo modo aperfeiçoamos estas características até perto da perfeição. No interior, os sons tornam-se surdos e as imagens difusas. A amálgama comunicacional transfigura-se em ruído de incomunicação. Como diz Virillio *«... hoje, com o vídeo e a infografia das imagens digitais, a ameaça de que nos advertia Kafka relativamente ao cinema - o cinema vai uniformizar os olhos - confirmou-se na totalidade, ao ponto de parecer ser necessária a intervenção de uma espécie de "conselho da ética da percepção", em falta do qual podemos cair no excesso de uma apatia ocular, de um conformismo subliminar opticamente correcto»*. Muito diferentemente dos peixes de Padre António Vieira não procuramos alimentos no nosso aquário, vêm-nos alimentar. A horas certas." (Pereira, 1997)

Se utilizamos esta instalação é porque nos parece passível de ser ilustrativa de um certo olhar "utópico" que necessita fundamentação adequada no quadro do desenvolvimento da análise em curso. Que lugar à discussão e legitimação de problemáticas tão profundas na realização de uma obra de arte, à partida, comprometida com o sistema que pretensamente quer criticar? Será então como ponto de partida argumentativo que a colocámos na abertura desta discussão, que queremos mais aprofundada na investigação das relações estabelecidas pela arte com o actual sistema que nos rege, agora, por nós denominado (talvez, uma vez mais, provisoriamente e tomando o termo da definição avançada por Mario Perniola) mediacracia.

A análise das características de formação do capitalismo tardio revelam-se fundamentais para o entendimento de Mediacracia, e do qual nos apoderamos para melhor significar os nossos intuitos teóricos de tentativa de desmontagem desta fase actual do mundo em que vivemos.

A mais importante das alterações operadas passa pelo reconhecimento da queda

CNN, logo

de mais um dos mitos modernistas: a autonomia da cultura. Atentemos no discurso de Adorno (1947) relativo à existência de uma indústria cultural e da oposição possível operada pela vanguarda artística, ou então, aquilo a que Greenberg apelidava de expansão do *kitsch* na sociedade, quando se referia, por outras palavras, à indústria cultural a que opunha veementemente a vanguarda. Embora com preceitos completamente diversos, a essência da questão mantém-se ainda hoje. Evidentemente que a noção de *kitsch* avançada por Greenberg como a reprodução de alta cultura para o consumo fácil das novas massas industriais e urbanas nada tem a ver com nossa cultura de massas mediatizada. A chave para o entendimento deste problema passa, uma vez mais, pela colocação da cultura —a arte incluída (segundo a visão greenbergiana, somente a *high art*...)— e economia em campos autónomos e diferenciados, tão somente diversos em teoria, como o futuro rapidamente se iria encarregar de provar. O reconhecer de uma nova actualidade em que vanguarda e *kitsch*, isto é, cultura e economia se encontram unidas pelo mesmo fenómeno, favorece o entendimento do desenvolvimento da socialização do sensível operado pela mediacracia.

> *"...debemos proceder a afirmar que la disolución de una esfera autónoma de la cultura debe más bien imaginarse en términos de una explosión: una prodigiosa expansión de la cultura por el ámbito social, hasta el punto de que se puede decir que todo lo que contiene nuestra vida social —desde el valor económico y el poder estatal hasta las prácticas y la propia estructura mental— se ha vuelto "cultural", en un sentido original y que todavía no se ha teorizado"* (Jameson, 1991)

Entende-se, desta forma, que a função da ideologia também se modificou.

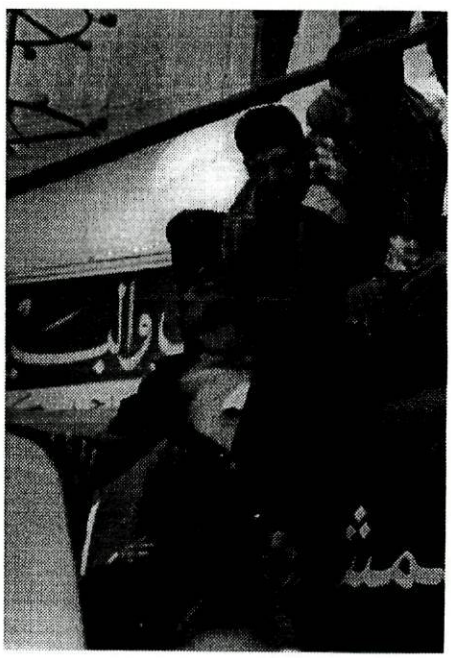
Baudrillard (1972) defendeu que a ideologia não deve ser mais entendida como uma relação infra-superestrutura entre o sistema produtivo e a produção de signos, precisamente porque estas componentes, outrora autónomas, encontram-se hoje claramente fundidas no mesmo processo de "abstracção ideológica que é o capitalismo tardio" (Foster, 1985).

É aqui que surge em força a importância do carácter mediador assumido por linguagens "não artísticas", mas com uma enorme agudeza comunicacional. Falámos, evidentemente, dos *media* e do seu desempenho como veículos privilegiados da estratégia do poder. É importante, contudo, não cair no erro de identificar o poder dos *media* com mediacracia, é muito mais do que isso. Nas palavras de Mario Perniola:

> *"Mediacracia significa antes que a actividade eminentemente mediadora do pensar se transferiu para o sentir, o qual perde a sua muda imediaticidade e, ao duplicar-se e tornar-se outro em relação a si próprio, adquire uma dimensão efectiva, quase um poder."* (Perniola, 1993)

Esta transferência e consequente socialização da sensibilidade produz efeitos devastadores, ao introduzir uma lógica de "estação", no sentido de que transfigura o real numa metáfora *fashion* e como tal obedecendo a estratégias temporalmente limitadas e possuidoras de uma forte carga estetizante.

A mediacracia impõe-se pelo estético, em relação directa com as imagens, atribuindo-lhes uma função nova: a relação narcisística para com o real. Ao tornarem-se simulacros perfeitos do real (para utilizarmos uma noção cara a Baudrillard) as imagens confun-



Ramallah, 1996

dem os conceitos e provocam, antes, uma fusão do real com o virtual, numa nova dimensão em que é indefinido o território anteriormente marcado como pertencente a um e a outro. Esta opção pela intensidade alargada da imagens produz o efeito inverso - a obscuridade. Como diz Gary Hill citado por Virilio (1993): *"A visão já não é a possibilidade de ver mas a impossibilidade de não ver"*.

Esta estetização e socialização da sensibilidade provoca um estado de globalização do sensível, em deriva constante após a queda das ideologias, ou se quisermos, utilizando os termos de Lyotard (1989), das grandes narrativas. Dois pólos de sinal contrário se completam nesta nova cartografia do sensível: o cinismo das chamadas sociedades avançadas do ocidente e o fundamentalismo espalhado um pouco por todo o restante planeta.

Só existem duas formas de actuar: por um lado, a apatia generalizada, o desenrolar diário de uma ausência de acção e o aceitar passivo de uma permanência inexistente (talvez pontualmente emergente através de uma qualquer assistência operada pelo hiperpoder institucional, exercido pelos *media* no sujeito indefinido e *qualquer*); ou então, e em alternativa, a postura intensa e radical com que se mascara o indivíduo, desejoso de abandonar o anonimato a que a actualidade o remeteu, e desenvolver estratégias de actuação que passam inúmeras vezes pela corporização das insinuações fundamentalistas, que remetem para uma localização espacio-temporal, de elevação do *qualquer* para a categoria ambicionada do ciber-herói, habitante, também ele, anónimo e virtual do espaço mediático[5].

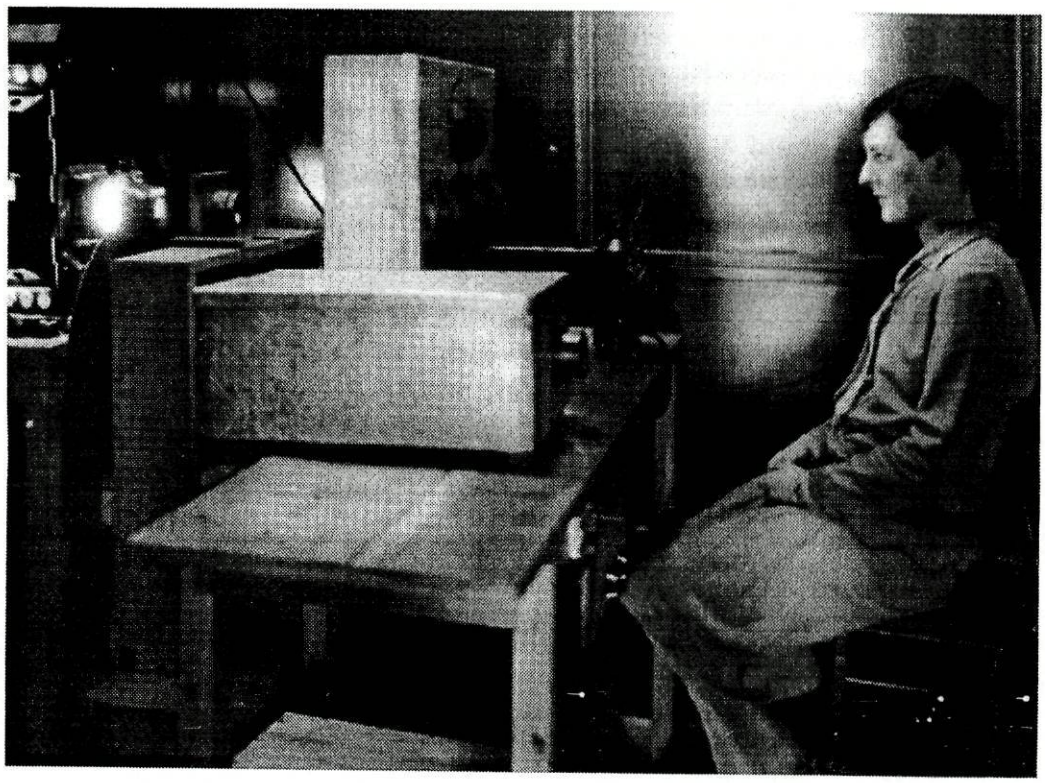
---

[5] O fim do século veio trazer uma radicalização da relação existente entre o anonimato e a procura da heroicidade mediática. A proliferação de concursos nas televisões que têm como objectivo final a absoluta reificação da demarcada linha outrora existente entre privado e público, vem questionar até onde pode avançar a ingerência. Alguns dos mais populares "actores" do sistema mediático passam a esta condição pela sua absoluta inabilidade para articular pensamentos, que não os simplesmente operativos. (É conhecido o caso do participante alemão do concurso televisivo Big Brother, que ganhou uma extrema popularidade a partir da altura em que confessa publicamente não fazer a mínima ideia de quem seja Sheakspeare. Apresentador de programas de televisão, discos em número um das tabelas, são o prémio oferecido.) Relação problemática esta que ao privar o sujeito das suas capacidades de agir e pensar potencia a sua existência virtual no ambiente mediático. A socialização do sensível em curso encarrega-se de anestesiar as restantes capacidades. Gigantesca máquina analgésica (Moraza, 1998) que inibe as dores, aqui entendidas em sentido metafórico, produzidas pela incapacidade de distanciamento perante a virtualidade inerente à condição participativa e "interactiva".

"Independientemente de su causa, el dolor imprime una forma de exterioridad que se produce en el interior del cuerpo, haciendo ajeno lo propio. Se trata de un exceso en el que la doble tactilidad característica da la propiocepción se muestra persistente, como significante irreductible de un conflito. El dolor agudo se impone como singularidad, como un lugar donde el propio cuerpo colapsa, donde sus leyes invisibles de un cuerpo plácido quedan suspendidas, aflorando de modo siniestro todo aquello de debía permanecer oculto; el sujeto silencioso se abre paso a gritos, en una habla sin lenguaje...aunque su intensidad lo convierta en signo privilegiado. Y aún más el dolor crónico existe como exterioridad al lenguaje, como un rumor intratable, persistente, que refiere a una definición extrema y poco vistosa de lo corporal. Desde y hacia el sufrimiento, la ansiedad, la zozofra, habrán surgido artefactos, máquinas (pensamiento, técnica, alma) analgésicas." (Moraza, 1998)

Ambos os indivíduos/modelo, objecto de caracterização, são intensamente ofuscados pela radiação emanada dos *media*; toda a sua existência se encontra agora pautada por uma virtualidade desmaterializadora da sua própria ex-realidade. Assim, todos os seus referentes se encontram confinados à imaterialidade significante, que lhes é apresentada em blocos de imagens cada vez mais efémeros e contudo violadores de toda a sensibilidade.

Apresenta-se então, claramente, a existência de um sentimento manipulado: o já sentido (Perniola, 1993). Diferentemente do sentir actual, o já sentido é, por essência, de um tempo passado e como tal passível de manipulação operativa. Desencadeado, sempre de cima para baixo, apoia-se no carácter mediador de uma imposição de governantes a governados e ao contrário das estruturas anteriores não se manifesta de forma estável, mas através dos novos mecanismos de medição que são as sondagens e os índices de audiência. Opera-se uma nova relação que assenta nas potencialidades do sensível ao nível do público, orientando a sua socialização de acordo com os interesses a defender pelo novo poder mediacrático.



Transmissão televisiva emitindo a imagem de uma mulher sentada directamente em frente ao aparelho, 1929

1.3. Estratégia explosiva

A utilização daquilo a que chamaremos "estratégia explosiva" permite uma difusão em larga escala, isto é, a partir de um centro difusor e difuso (poder) opera-se o lançamento de fragmentos polidireccionais sempre com direcção e sentido definido: o exterior.

Como já atrás referimos a actual etapa do capitalismo manifesta uma crise que se corporiza pela introdução de limites totalizadores na sua expansão. Daí que a palavra exterior se refira, neste contexto, a uma significação que apelidaríamos de utópica. Pelas razões já expostas de impossibilidade expansiva, por absoluta dominância espacial de todo o possível e passível *site* de ser ocupado. Apesar de tudo, existe uma polidireccionalidade expansiva que introduz a noção de exterioridade como impossibilidade prática, mas mantém uma relação formal com o conceito.

O grupo norte americano Critical Art Ensemble defende em texto intitulado "Nomadic power and cultural resistence", a existência de um poder que apreendeu algumas das estratégias que o levaram da posição de sedentarismo para uma difusão nomádica. O exemplo fornecido de um povo da antiguidade clássica, os Citas, que por não possuírem uma estrutura organizativa sedentária nunca foram colonizados pela potência dominante que era a Grécia[6], vem provar que a actual estratégia de poder nómada se posiciona (a realidade aí está para o provar) numa posição privilegiada para a consecução dos seus objectivos.

> *"Este modelo arcaico de distribuição do poder e estratégia predatória foi reinventado pela elite do poder do capitalismo tardio e mais ou menos com os mesmos objectivos. A sua reinvenção baseia-se na abertura tecnológica do ciberespaço, onde velocidade/ausência e inércia/presença colidem na hiper-realidade. O modelo arcaico do poder nómada, outrora um meio utilizado para formar um império errante, evoluiu para um meio sustentado de domínio. Num estado de duplo sentido, a sociedade contemporânea de nómadas torna-se tanto um campo de poder difuso, não localizado, como uma máquina visual fixa, apresentada como espectáculo. O primeiro abre caminho à econo-*

[6] Refere-se no texto a este propósito: "Sem cidades nem territórios fixos, essa horda errante nunca podia ser verdadeiramente localizada. Por isso mesmo, era impossível fazê-los tomar uma posição defensiva e conquistá-los. Conservaram a sua autonomia através do movimento, dando aos inimigos a impressão de que estavam sempre em toda a parte, preparados para atacar, mesmo quando estavam ausentes. O terror que os Citas inspiravam justificava-se plenamente, uma vez que organizavam frequentes ofensivas militares, embora ninguém soubesse onde, até finalmente eles surgirem ou serem detectados vestígios do seu poder." (Critical Art Ensemble, 1999)

mia global e a segunda funciona como praça-forte em vários territórios, conservando a natureza de produto de consumo, com uma ideologia própria da área em questão." (Critical Art Ensemble, 1999)

Os mecanismos accionados pela mediacracia nómada, para a plena realização desta estratégia, passam necessariamente pela força arrasadora que provém dos *media*. Ao ultrapassarem a barreira estabelecida pela dualidade conceptual real/verdade, activam novos códigos de mediação, que optam decididamente por "uma greve dos acontecimentos", como assinala Baudrillard ao referir-se à criação de uma realidade virtual isenta da necessidade de real.

Toda a estruturação temporal necessária ao surgimento dos acontecimentos encontra-se comprimida no espartilho obsessivo do "tempo real". Parece ser real que já não são os acontecimentos que produzem as notícias, mas antes o seu inverso. As notícias emanadas dos *media* produzem elas próprias os acontecimentos. Depois do apoderar dos mecanismos de percepção colectiva, os acontecimentos são transformados pelos *media* em mercadoria espectacular, como refere Agamben: *"O que aparece é bom, o que é bom aparece"* (Agamben, 1993). Esta espécie de buraco negro produzido pela mediacracia medeia compulsivamente a gestão da realidade em "tempo real", isto é, segundo uma estratégia de permanência insustentável do tempo presente.

A análise efectuada por Baudrillard (1995) aos acontecimentos de Timisoara é reveladora da potência absoluta emanada pela mediacracia[7]. A simulação de acontecimentos pelos mecanismos tecnológicos ao seu dispor complexifica a relação com alguns valores universais, também colocados em crise, como neste caso o valor da verdade.

Refere o pensador francês que tudo se passa ao nível único da credibilidade. Este veio substituir os anteriores critérios de verdade. A credibilidade torna-se, assim, na base fundamental da estrutura mediacrática que também gere hegemonisticamente o processo de sondagens e estatísticas, também elas devedoras desta noção.

O forjar de acontecimentos na Roménia[8] veio colocar a questão da credibilidade

---

[7] Refere Juan Luis Moraza a partir de Agustín Garcia Calvo, a transfiguração da noção de meios de comunicação de massas em meios de formação de massas.

[8] Os acontecimentos de Timisoara foram decisivos para o desenrolar das modificações políticas na Roménia, no final da década de oitenta. Um canal televisivo decidiu montar uma cena de massacre, espalhando corpos (que foram buscar à morgue local) pelas ruas, que foram registados em montagem televisiva com as imagens dos tiroteios que existiam um pouco por todo o país. Confrontos imagéticos fortes entre soldados em portais a dispararem e registo de corpos mortos espalhados pelo chão das ruas da cidade. O resultado é conhecido e um monumento às vitímas do massacre foi erguido na cidade.

como devedora absoluta de uma estratégia que tudo ultrapassa (escusamo-nos a atribuir juízos de valor quanto à justeza da atitude tomada pelos responsáveis do canal televisivo, relativamente às imagens passadas na televisão e enviadas a todos os órgãos de comunicação do Ocidente). A credibilidade é agora propriedade dos media.

> *"Porque, se a imagem dos media pôs termo à credibilidade do acontecimento, este, em contrapartida, terá posto termo à credibilidade da imagem. Nunca mais será possível contemplar de boa fé uma imagem de televisão, sendo esta a mais bela desmistificação colectiva a que assistimos."* (Baudrillard, 1995)

A realidade, contudo, apresenta-se bastante tangível, a montagem mediática acentua-se, expande-se, invade, pragmática e friamente —o presente torna-se perpétuo (Agamben,1993)—, transformando o nosso tempo, compulsivamente, numa época de esquizofrenia acentuada (Jameson, 1991).

Lacan descreve a esquizofrenia como uma ruptura na cadeia significante, isto é, das séries sintagmáticas de significantes que formam uma enunciação ou um significado. Processa-se uma alteração na relação processual da semiótica composta por significante — significado —sujeito. Agora, o sujeito encontra-se no interior de uma relação que é fechada nos limites por significantes, formulando a relação da seguinte forma: significante —sujeito — significante. Assim, depois de consumada a ruptura da cadeia significante o esquizofrénico fica reduzido a uma série de presentes puros e sem ligação efectiva com o tempo[9].

Esta estruturação mediática processa informação e introduz mecanismos que se

---

[9] Não é fácil a análise desconstrutiva da psicanálise freudiana levada a cabo por Lacan. Menos fácil ainda é a sua interligação com o social, como componente de uma teoria política. Socorremo-nos da teorização levada a cabo por Frerido Jameson para um melhor entendimento da sua noção de estética da esquizofrenia.
Segundo a teoria lacaniana e de acordo com as teses avançadas por Jameson, a esquizofrenia aparece quando o que designa por cadeia significante —séries sintagmáticas de significantes que entrelaçadas formam uma enunciação ou um significado— entra em ruptura. A sua noção de cadeia significante forma-se a partir do estruturalismo de Saussure e avança a ideia de que a produção de sentido não se forma a partir da relação ambivalente entre significante e significado, mas pelo movimento existente de significante para significante.
Refere Yannis Stavrakakis em livro justamente intitulado "Lacan and the Political":
"In Lacan's schema then the signifier is not something which functions as a representation of the signified; nor is the meaning of the algorithm S/s that there is a parallelism between the two levels, between that of the signifier and that of the signified. Simply put, meaning is produced by signifiers; it springs from the signifier to the signified and not vice versa. (Stavrakakis, 1999)
Desta forma compreende-se que o significado aparece como uma transferência especular gerada e projectada pela interrelação dos significantes.
A esquizofrenia aparece quando este movimento de significantes entra em ruptura, e então se produzem uma amálgama de significantes desligados e sem qualquer relação. Como consequência imediata gera-se uma perda

encarregam de corporizar socialmente a relação complexa que se estabelece com um tempo sem passado ou futuro. A difusão massiva de imagens tornou-se uma noção arrebatadora desta lógica que, como tal, a ela se vincula como componente fundamental da alienação[10] necessária. De um certo modo, podemos falar, de acordo com Debord, de

---

da capacidade temporal que se revela fundamental para o entendimento da realidade exterior.
Segundo as palavras de Jameson: pode-se produzir uma dupla tese para entender a questão em jogo. Em primeiro lugar, a identidade pessoal é o resultado de uma unificação temporal entre passado, futuro com o presente e por último que a própria unificação do tempo se afirma como uma função da linguagem.
"Somos tan incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de la oración como el pasado, el presente y el futuro de nuestra experiencia biográfica o vida psíquica. Así pues, con la ruptura da la cadeia significante el esquizofrénico queda reducido a una experiencia de puros significantes materiales o, en otra palavras, a una série de presentes puros y sin conexión en el tiempo." (Jameson, 1991)
Esta experiência estética esquizofrénica oferece-se, assim, como um complemento de toda a perda da noção de tempo, por amplificação acentuada do espaço, com que se defronta o social na pós-modernidade. Não é de todo estranho que a análise efectuada por Jameson se encaminhe para uma necessidade absolutamente indispensável de uma noção básica como é a história. É ele próprio quem define o real lacaniano com a seguinte frase: "It is simply History itself" (Jameson citado por Helmling). Então corporiza-se a impossibilidade de real assumida por Lacan, que por resistir fortemente à possibilidade de simbolização não permite a formação de significados, pois se o real se encontra sempre ausente do nível de significação não pode, de forma alguma, ser aí instalada a fonte de produção desses mesmos significados. O enfraquecimento da historicidade formulado por Jameson é desta feita uma razão forte para o aparecimento da esquizofrenia. Refere Luis Castro Nogueira:
"Una pérdida del sentido de la História tanto colectiva como individual, que Jameson tematiza como experiencia estética de la esquizofrenia entendida al modo lacaniano: cuando el sujeto pierde el sentido del tiempo y del lenguaje viviendo en un permanente estado de sitio, en el seno de una experiencia espacial centrada en un puro presente desarticulado" (Nogueira, 1997)
Em outras latitudes de pensamento se processou o desenvolvimento das teorias elaboradas por Deleuze e Guattari a propósito da relação que estabelecem entre capitalismo e esquizofrenia. A defesa inequívoca que realizam da esquizofrenia como resposta possível a uma convivência com as máquinas do capitalismo permite uma ilacção interessante. A utopia proposta como factor de demarcação. A loucura como noção exterior à doença. Para tal invertem a relação de impossibilidade com o real avançada por Lacan. Na realidade tudo se torna possível, o real é aquilo que o meu desejo fabrica. Entramos, de novo, no domínio da esquizofrenia. Ao postular que o esquizofrénico não faz separação entre experiência pessoal e experiência social, o que os autores sugerem é que todas as suas experiências são políticas. Para o esquizofrénico palavra e coisa é uma e a mesma noção, dizer é fazer. "The relationship between word and action, wish and action, is direct and immediate." (Sarup, 1998). Em suma aproximam a experiência do imaginário. Nas suas palavras:
"The schizo produces himself as a free man, irresponsible, solitary, and joyous, finally able to say and do something simple in his own name, without asking permission; a desire lacking nothing, a flux that overcomes barriers and codes, a name that no longer designates any ego whatever. He has simply ceased being afraid of becoming mad. "(Deleuze e Guattari, citados por Sarup, 1993)

[10] A utilização da noção de alienação parece um pouco gasta, contudo pensamos que o seu alargamento ao social permite a introdução dos elementos que analisamos. Estes contribuem, no seu todo, para a criação de uma actualidade que se encontra profundamente debilitada de crítica. O trauma da ausência de exterioridade parece ainda não ter sido superado ao nível das estratégias possíveis.

uma encenação pós-industrial, em que a mercadoria se transformou numa espécie de imagem fetiche, apostada numa deliberada automatização da percepção.

A invasão perceptiva introduz-se de forma sub-reptícia. Os códigos perceptivos e sensíveis vão sendo simultaneamente preparados para uma recepção despojada de resposta. Os mecanismos encontram-se aperfeiçoados e disseminados por todo o território, apostados numa desterritorialização (para usar o termo de Deleuze) do sujeito perceptivo através da desconstrutividade operativa, que direcciona directamente para a apatia.

Através da vulgarização do chamado *videowall* perpetrado pelas televisões e partidos políticos, que, embora perseguindo fins diferentes, se socorrem destes artefactos com os mesmos objectivos: amplificar o espectáculo. Seja o político, ampliado para dimensões consagradas no nosso inconsciente como de domínio e poder (interessante o paralelismo com a tela omnipresente no "1984" de Orwell); seja o grande mapa "cultural" de qualquer concurso televisivo. Ou então a parafernália imagética que qualquer canal se arvora em presentear à hora das notícias, numa clara tentativa integradora do sistema mediático global. Os hipermercados, catedrais da sobremodernidade consumista (Augé, 1994), encontram-se também intensamente ofuscados pela presença avassaladora da grande massa de imagens debitada a partir de uma qualquer parede mestra.

Doug Aitken, *Electric Earth*, 1999

Gera-se, deste modo, uma habituação passiva, uma espécie de apatia ocular (Virilio, 1993) por parte do sujeito, intimado, contudo, a participar activamente em telepresenças efémeras.

A esta habituação corresponde uma aparência de liberdade. Equívoco necessário a uma vivência feliz, alienada em torno de não problemas alimentados diariamente pelos *media*, com vista a uma total domesticação. Envolvência de aura democrática, mas de cariz acentuadamente totalitário e com um único objectivo: a utilização do virtual para controle do real (Deleuze, 1995).

A noção de controle é importantíssima no desenrolar de uma estratégia explosiva, Chomsky[11] refere que na actualidade do seu país pequenos grupos controlam grandes corporações e possuem o controle, o poder sobre a riqueza e as oportunidades empresariais do país, convertendo-se em rivais do mesmo governo. (Chomsky, 2000) Esta situação comum ao resto da territorialidade contemporânea contempla decisivamente uma atenção reforçada à noção originalmente analisada por Burroughs e continuada por Deleuze.

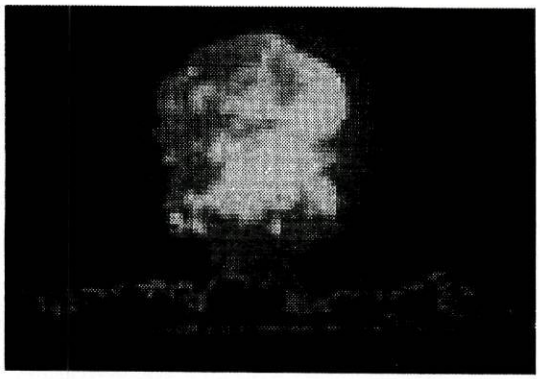
Para este último, a análise efectuada anteriormente por Foucault sobre as sociedades disciplinares, já não se aplica à actualidade.

> *"Estamos entrando en sociedades de control, que ya no funcionan mediante el encierro sino mediante un control continuo y una comunicación instantánea. Ciertamente, seguimos hablando de cárceles, escuelas y hospitales, pero se trata de instituciones en crisis. Y si están en crisis, las luchas relativas a ellas son ya luchas de retaguardia. Lo que se está instaurando tentativamente es un nuevo tipo de sanción, de educación, de vigilancia."* (Deleuze, 1995)

Na sua argumentação Deleuze foca com acutilância a transformação maquínica efectuada no acompanhamento das várias etapas constitutivas da estrutura social: as máquinas simples ou dinâmicas das sociedades soberanas; as máquinas energéticas das sociedades disciplinares e finalmente as máquinas cibernéticas das sociedades de controle. Como refere o autor, não é apenas de uma evolução tecnológica que se trata, mas antes de uma profunda mutação social na estruturação do capitalismo. As alterações

---

[11] No mesmo texto a que nos referimos o autor coloca uma questão que nos parece importante para entender as relações estabelecidas entre a noção de controle e o avanço da indústria digital, refere Chomsky: "Con Reagan, la principal rama de investigación del Pentágono, la DARPA, promovió activamente nuevas tecnologías en varios campos —como la informática en red, que constituye la fuente de tecnología más importante aplicada a los superordenadores y a la tecnología de la información."(Chomsky, 2000)
A cumplicidade activa entre poder e corporações é motivo de preocupação, pois amplifica largamente o campo de acção da estratégia explosiva.



Explosão nuclear

perceptivas que vimos analisando só serão entendíveis sob a noção alargada de controle, de qualquer modo, exterior às posturas visíveis e terríveis das sociedades disciplinares.

A estratégia explosiva cobre a totalidade do território, transformando e assimilando as possibilidades discordantes. Como atrás referimos, encontramo-nos, hoje, num mundo em que a lógica do espectáculo se encontra já numa fase *post*. Toda a crítica se encontra condenada, pela razão simples de que já não existem lugares passíveis de estar "fora".

A velocidade a que se vão alterando e actualizando os conceitos conduz a um efeito de obsolescência rápido. Mesmo aqueles que se apresentavam como profundamente intrincados nas lógicas que tentavam contrariar, rapidamente são ultrapassados. Vejamos, por exemplo, a noção de linhas de fuga proposta por Deleuze e Guattari em Mille Plateaux. Ao definirem uma sociedade, não tanto pelas suas contradições mas pela existência de linhas de fuga, estão explicitamente a declarar a possibilidade de exterioridade como hipótese. A definição canónica para linhas de fuga prende-se com a existência de um ponto de fuga que corporiza uma limitação externa, isto é, uma tentativa de materializar operativamente o infinito, de acordo com uma significação que direcciona para o exterior, por oposição declarada a um qualquer ponto (central ou não) interno. O que se passa na contemporaneidade é que houve uma transformação semântica da estruturação identitária desta noção. A inexistência de exterioridade altera a relação com a operacionalidade do infinito, tornando-o finito e, logo, passível de interioridade. Hoje confrontamo-nos com linhas de fuga traçadas em todas as direcções, mas com sinal contrário, talvez mais correctamente, linhas de expansibilidade em vez de linhas de fuga, isto é, a mesma trajectória, agora utilizada com sinal distintivo.

Correndo o risco de tomar um posicionamento niilista, parece-nos que toda e qualquer crítica se encontra, à partida, perfeitamente "enquadrada", seja uma crítica reformista ainda credora de um amanhã melhor, seja um outro posicionamento, a crítica utópi-

ca, que toma a sua legitimação na apologia constante de uma pureza irrealizável frente à sujidade do real. Uma e outra vez o que está em causa, sob diversas denominações actualizáveis é ainda a dualidade platónica e fundadora da obscuridade/luz. Seria a utopia metafórica perfeita, a saída do obscuro em direcção à luz. Simplesmente todas as formulações possíveis, como a dialéctica negativa adorniana, ou o discurso da exterioridade deleuziana, foram sendo assimilados pela polaridade dualista da afirmação/negação, construção/desconstrução e até ordem/desordem, sob a dimensão holística de uma absorção mútua da luminosidade e da obscuridade na nova miscigenação de *luminosidade obscura* oferecida como única pelo capitalismo. Perante o desequilíbrio evidente da crítica utópica e o falhanço da estratégia reformista, resta-nos a solução de construir um pensamento sem fundamentos (Petit, 1996).

> *"Haber rechazado detener la máquina productora de vacío o, lo que es igual, haber optado por atravesar el abismo en lugar de construir puentes de transcendentalización hacia nociones más seguras, haber sometido especialmente a crítica la totalidad con su dialéctica negativa y el Afuera con su diferencia, el universal y el perspectivismo, ha permitido trazar los rasgos de un pensamiento sin fundamentos."*(Petit, 1996)

Porque, retomando o discurso inicial, para falar em alternativa ou mais radicalmente em emancipação tem que existir um *a priori* categórico, a noção de exterioridade, parece-nos determinante, para a compreensão da noção atrás avançada de pensamento sem fundamentos.

Ernesto Laclau explica de forma clara os mecanismos necessários à existência de uma situação emancipatória, coligindo vários itens que, segundo ele, se afirmam como necessários à consecução deste objectivo. Entre outros destacamos os seguintes:

1: Uma dimensão dicotómica, quer dizer a necessária existência de uma descontinuidade entre o momento emancipativo e a ordem que o precede;

2: Uma dimensão holística por total abrangência do social;

3: Uma pré-existência da realidade que deve ser emancipada.

Ter-se-á, então, que ter em conta o facto de que a alternativa emancipadora não poderá realizar-se sem a existência de um "outro", que apelidaremos de incompatível. A simples nomeação de um "outro", que consiga manter uma relação de positividade ou até neutralidade com o elemento emancipatório, impossibilita a construção da sua identidade.

Refere este autor:

> *"Now, an unavoidable conclusion follows from this: true emancipation requires a real "other" —that is, an "other" who cannot be reduced to any of the figures of the same."*(Laclau, 1996)

Chegamos, aparentemente a um beco sem saída, por absoluta impossibilidade operativa de consecução deste tipo de dicotomias. Contudo, se for alterada a relação de universalidade presente nesta equação, por óbvia incapacidade, poder-se-á chegar a diferentes tipos de operacionalidade que recoloquem de novo a questão em termos distintos. Não pretendemos reacender o pensamento de uma terceira parte exterior à dicotomia e que teria como função absoluta a resolução do problema —o caso paradigmático das estruturas de pensamento universais como o Cristianismo e Marxismo. O primeiro coloca a existência de uma figura em patamar superior e externo às divergências existentes entre as dicotomias existentes, bem e mal. O segundo actualiza a mesma operação, desta feita segundo uma orientação racionalista, através da assunção de universalidade, diríamos quase redentora, atribuída à chamada classe dirigente: o proletariado.

Se abandonamos este tipo de argumentos de orientação universalista, é pela necessidade de lucidez face a deslocalização efectuada entretanto. Pois, se o terreno comum, necessário a pólos distintos, deixou de fazer sentido, existe uma clara deslocalização territorial para outro tipo de latitudes argumentativas que, ao invés, apostam na fragmentação conceptual da totalidade, em direcção a orientações que se apresentam apenas como dicotomias parciais e precárias mas, apesar de tudo, constitutivas de novas potencialidades ao nível do tecido social.

A opção pelo grau de particularidade[12] revela-se, afinal, como "natural". O universal apresenta-se sempre como um conteúdo vazio, que é preenchido pelas várias particularidades que o compõem. Assim, a impossibilidade emancipatória, por óbvia falta de exterioridade, como atrás provamos, potencia a existência de possibilidades que permitem um deslocamento de interesse para o âmbito do interno e dos seus vários elementos constitutivos, como contingência proporcionada pela noção de passividade radical. É o que tentaremos analisar mais detalhadamente a seguir.

Contudo, para finalizar, torna-se, então, legítimo assinalar a época em que vivemos como a do poder absoluto da mediacracia, que ao saber eficazmente abordar as singularidades —diríamos de forma perversa— constituiu uma espécie de totalidade precária, no sentido de que se afirma como incompleta ou provisória —exemplo formal da

---

[12] Fazemos referência a uma actualização crítica da função autoral, tendo como ponto de partida a posição benjaminiana de defesa da universalidade do operariado, para chegarmos à actual posição defendida por Hal Foster do autor como etnógrafo. O que se encontra aqui também em destaque é uma atenção muito clara às novas particularidades culturais, de género, raciais, etc. Contudo deve existir a consciência de que nenhum dos conteúdos particulares consegue sobreviver por si só, isto é, na base da sua exclusividade. Existe uma necessidade absoluta de introduzir argumentos universais nos conteúdos da singularidade, só assim conseguem uma paridade "emancipadora" frente ao que se quer emancipar.

democracia, por oposição ao completo e definitivo do totalitarismo modernista— tornada visível através dos seus mecanismos mediático/estéticos de estratégia explosiva.

1.4. Media art

A cultura afirma-se, hoje, como uma das traves mestras da política. Ao poder interessa a associação com posicionamentos privilegiados em termos sociais, a arte é um deles.

Devemos analisar esta questão colocando, antes de mais, a interrogação sobre a existência ou não de uma *media art*. Necessitamos de entender a noção, não de uma forma redutora e literal (a utilização de suportes e meios mais ou menos mediáticos), mas da forma mais aprofundada, isto é, segundo os complexos relacionamentos estabelecidos entre arte e poder, na socialização do sensível.

Adoptamos relativamente a este ponto uma postura fria, que tem como objectivo central o cumprir de objectivos estratégicos relacionados directamente com a questão da eficácia. Existe sempre uma dualidade nas operações a desenvolver para a consecução de uma carreira artística, a saber: uma primeira hipótese radical de exclusão total; uma segunda que passa pelo estabelecimento de cumplicidades com o poder.

Voltemos, então, aos objectivos definidos para este texto: a eficácia. Objectivamente a primeira solução impossibilita-a, enquanto que a segunda a potencia. Em causa está um problema de legitimidade, e esta só pode ser fornecida pela instituição/poder, aqui no sentido mais amplo atribuído ao chamado *artworld* no seu conjunto e que, atrevidamente, definimos como instituição. Opera-se uma transfiguração paradoxal, isto é, a arte que, em princípio, se encontra contra o museu (instituição) e contra o poder "apodera-se" da sua carga legitimadora para conseguir os seus intentos. Uma vez mais o que se comprova é a enunciação da impossibilidade da dicotomia anterior, aqui ambos os pólos se afirmam pela positiva não permitindo a sua exclusividade mútua.

Como refere Laclau:

> *"This contradictory situation is expressed in the undecidability between internality and externality of the oppressor in relation to the oppressed: to be oppressed is part of my identity as a subject struggling for emancipation; without the presence of the oppressor my identity would be different."* (Laclau, 1996)

Esta visão mais alargada do posicionamento da arte permite a sua inserção num ambiente o mais longínquo possível do centro (o museu), consciente, contudo, da impossibilidade de saída e das fragilidades perante o real que persegue:

"Y el Museo continua siendo el único exhibidor posible para los testimonios de las obras que han intentado una huida. Convertido en el marco general, contenedor de todo el arte en cuanto existe como tal. Es al mismo tiempo el centro y la periferia del arte, su figura y su fondo." (Moraza, 1995)

O termo *media art* servirá, então, como intermediário directo entre a lógica cultural do poder instituído e o território artístico, personalizado na figura do autor. O grau de cumplicidades estabelecidas vai fornecer as bases para o desempenho de um papel social recíproco, isto é, tanto da parte do poder como da parte do autor existem benefícios a vários níveis. O maior grau de consciência relativamente a esta trama estrutural em que o artista se encontra submergido, vai pautar o seu posicionamento respectivamente aos modelos de colaboração/cumplicidade estabelecidos. Existem planos diversos na colaboração mútua entre as duas entidades, que se pautam por relações de submissão/autoridade e que, com interesses diversos, se alteram relativamente a ambas as partes.

Se é possível estabelecer um processo que coloque em prática uma estratégia de visibilidade, passa necessariamente por esta relação, ou seja, não basta a qualidade intrínseca da obra, é fundamental a existência de um *curriculum* que se vai acrescentando, mais

NEW YORK POST, FRIDAY, OCTOBER 25, 1996

Page Six

By RICHARD JOHNSON
with Jeane Mackintosh
and Sean Gannon

Never inhale

VISITORS to the White House should keep their eyes peeled for a portrait of **President Clinton** painted by **Mark Kostabi**, who could be the Slick Willie of the art world. The 40-by-30-inch canvas was presented to Clinton last Sunday at the Four Seasons Hotel at a Dem fund-raiser with N.J. Senate candidate **Bob Torricelli**. The painting shows a godlike Clinton standing before a sea of upraised fists which are smashing cigarette packs, broken bottles, syringes and a crack pipe. Kostabi, who donated other works which were auctioned to fill campaign coffers, painted himself rather godlike too, up in the clouds. Not known as a portraitist, Kostabi said, "When I don't paint faceless people, I paint famous people." The artist's sudden interest in politics springs from his anti-drug crusade: "My message to the youth of America is, get high on art — not drugs."

KOSTABI WORLD 600 BROADWAY NEW YORK, NY 10012 (212) 925-3065 FAX: 925-3055

Mark Kostabi, *Anúncio publicitário na revista Flash Art*, 1997

e melhor, consoante o autor se enreda mais na teia da *media art*.

Levanta-se, desta forma, um problema de responsabilização social por parte do autor, que consciente ou inconscientemente é parte activa do processo de socialização do sensível, daí que urge a organização mental de defesas perante a realidade.

São já longínquas as referências no nosso século a uma intromissão no real por parte dos artistas. Elegemos como acto inaugural a obra dos construtivistas russos no período imediatamente após a revolução soviética. Daí até à nossa contemporaneidade muitas foram as tentativas, mas esta situar-se-á sempre como a maior das utopias, obviamente questionável nas condições que a actualidade nos oferece.

O processo de ultrapassagem histórica das vanguardas tem exactamente a ver com o momento em que a burguesia já não tem mais necessidade de arte para se expandir culturalmente, embora a vanguarda dependesse inteiramente dela, fosse como suporte económico, fosse como sistema cultural a negar. Os *media* profundamente embrenhados na actividade imagética/estética encarregam-se de o executar com um grau de eficácia altamente superior. Delegando a arte para a categoria secundária da condição de órfão, promovem o cada vez maior alheamento desta frente ao real.

Não devemos ser dominados pela ingenuidade. À arte foram atribuídos territórios específicos, limitados. Numa hipotética classificação de eficácia comunicacional, organizada graficamente em forma de pirâmide, a arte já não ocupa o lugar de topo (sua pertença durante muitos séculos) nem, talvez, nenhum dos lugares cimeiros. Existem outras linguagens, ditas não artísticas, possuidoras de uma eficácia muito superior, que lhe advém directamente da estreita relação estabelecida entre o poder e os produtores de imagens, através do recurso à já analisada estratégia explosiva de comunicação.

Ultrapassada a prática transgressiva das vanguardas, e consciente da menoridade do seu estatuto, resta ao artista a possibilidade de uma ténue resistência cultural. A utilização de códigos de oposição que relevem o papel consciente da impossibilidade de recusa, mas que possibilitem o posicionamento responsável de dizer como Bartleby: preferia não. A ele voltaremos.

1.5. Estratégias de resistência

À arte resta-lhe, nestes dias que correm, o confronto directo consigo mesma, através de uma forte autocrítica e de uma busca incessante de um novo posicionamento perante uma realidade que lhe é ao mesmo tempo aliada e adversária.

O reconhecimento de uma inegável ineficácia comunicativa, por parte da arte con-

temporânea, permite o estabelecimento de uma estratégia que pode pautar-se por um posicionamento unilateral[13] relativamente às estratégias explosivas avançadas pelo poder.

Esta posição pauta-se pela assimilação de uma realidade quase pragmática e objectiva, o território é limitado, mesmo que de uma forma plástica, no sentido da elasticidade já por si demonstrada ao longo das últimas décadas. Uma arte como "expanded field" revela-se hoje como componente activa da ordem institucional, mesmo se entendida como desordenadora. A derivação lógica do conceito avançado por Rosalind Krauss "sculpture in the expanded field", volta a colocar a questão do espaço territorial, desta feita num âmbito bastante mais alargado, para uma necessária ultrapassagem fronteiriça. Refere, uma vez mais, Petit, a este propósito:

> *"Las ciencias del caos reconocen la flutuación, la inestabilidad, la diferencia, para ponerla en seguida al servicio del orden. El modelo de las estructuras disipativas desarrollado por Prigogine muestra cómo a partir de una determinada distancia del equilibrio las fluctuaciones se amplifican y acumulan, generándose una cooperación que se traduce en la aparición de un orden visible."*(Petit, 1996)

A estratégia de um pensamento unilateral gera potencialidades interventivas independentes. À necessária cumplicidade acrescenta-se uma espécie de "autonomia" de origem adorniana para a obra de arte, que permite uma transleitura independente da cumplicidade, por lhe ser estranha.

Giorgio Agamben define a existência exilada como uma espécie de limbo:

> *"As suas criaturas estão irremediavelmente extraviadas, mas numa região que está para além da perdição e da salvação: a sua nulidade, de que tanto se orgulham, é acima de tudo neutralidade em relação à salvação, a objecção mais radical que alguma vez foi feita contra a própria ideia de redenção."*(Agamben, 1990)

O limbo de que Agamben fala[14] aparece como a corporização das possibilidades

---

[13] O termo unilateral é utilizado aqui com a mesma significação que lhe atribui Santiago Lopez Petit, para a definição do seu pensamento da unilateralidade:
"Pensamiento de la unilateralidad porque en tanto que desocupación del orden se pone aparte del juego orden/desorden; pensamiento de la unilateralidad porque en tanto que pensar contra el pensar se pone aparte de todo pensar el orden o contra el orden." (Petit, 1996)

[14] É importante referir os termos em que o autor se refere ao limbo para um mais claro entendimento da metáfora que queremos realizar. Escreve Agamben:
"Segundo a teologia, o castigo mais severo em que pode incorrer uma criatura, aquele contra o qual não há mesmo mais nada a fazer, não é a cólera de Deus, mas o seu esquecimento...Existe, no entanto, um caso, um único, em que esta condição deixa de ser infeliz e alcança uma felicidade muito particular: é o das crianças não

de resistência oferecidas à arte contemporânea. Vejamos, de acordo com as teses que atrás explanamos, só uma existência independente das dualidades impostas poderá ser, efectivamente, eficaz.[15]

A personagem antitrágica do Bartleby de Mellville revela-se uma poderosa ajuda na tentativa de sobrevivência que vimos propondo como possível para a intervenção artística.

O escriba que "deixou" de escrever corporiza uma atitude que se afirma paradigmática perante os erros anteriormente cometidos. Como afirma Agamben: "Ce n'est pas qu'il *ne veille pas copier* ou qu'*il veille* ne pas quitter le bureau - simplement il préférerait ne pas le faire. La formule, si obstinément répétée, détruit toute possibilité de construire un raport entre pouvoir et vouloir, entre *potentia absoluta* et *potentia ordinata*. Telle est la formule de la puissance" (Agamben, 1995). Bartleby não consente, mas também não recusa, encontra uma situação de aparente neutralidade —preferia não. Ao utilizar tão obstinadamente a fórmula escapa a duas situações que têm mantido a arte num jogo de cumplicidades constantes: em primeiro lugar não existe uma aceitação inequívoca, o que permite o retirar de ilações segundo as quais o copista teria *outros* interesses que não são, contudo, lançados. Por outro lado ao não recusar veementemente, escapa a toda a retórica modernista de recusa total que se afirma de forma antinómica no que concerne a resultados, ou seja, não existe verdadeiramente recusa mas antes uma espécie de simulacro de negação. A lógica explica a negação da negação como afirmação, ora toda a estratégia modernista foi pautada segundo este princípio, caminhar de negação em negação mas muito afirmativamente. Esta indiferença entre a aceitação e a recusa não é, então, um equivalente da antinomia presente, afirma-se antes como um modo de estar verdadeiramente poderoso.

O "preferia não" de Bartleby introduz uma exclusividade perante os pólos da antinomia, ou seja, o poder ser e não ser ao mesmo tempo acompanhando o poder querer

---

baptizadas que morreram sem pecado, a não ser o original, e que permanecem eternamente no limbo, na companhia dos loucos e dos pagãos que tenham sido justos...O maior castigo —a carência da visão de Deus— transforma-se assim em alegria natural: eles não sabem, nunca saberão, nada de Deus. E assim ficam irremediavelmente perdidos, no abandono divino: não foi Deus que os esqueceu, são eles que desde já O esqueceram, e o esquecimento divino nada pode fazer contra o seu esquecimento." (Agamben, 1985)

[15] Gostaríamos de distanciar a noção de eficácia das significações negativas que lhe são atribuídas pelo pragmatismo neoliberal. A eficácia a que nos referimos refere-se a uma ténue réstea de comunicabilidade, introduzida pela necessária ambiguidade subjectiva da arte, no sentido de um possibilitar de distanciamento crítico pasível de se afirmar de forma não utópica.

e o não querer simultâneo, que subverte positiva e indiferentemente a relação. De tão repetido transforma-se numa nova possibilidade que potencia uma negatividade conceptual cuja afirmação se impõe por relação temporal.

> *"Bartleby, isto é, um escrivão que não deixa simplesmente de escrever, mas "prefere não", é a figura extrema deste anjo [para os árabes o intelecto tem a forma de anjo][16] que não escreve outra coisa do que a sua potência de não escrever."* (Agamben, 1990)

Um posicionamento lúcido perante a impotência da ruptura, um discernimento necessário perante a cumplicidade existente.

Recusando o posicionamento autista da estética formalista, esta postura reconhece, contudo, que o intervalo matemático em que a sua eficácia é válida é confrangedor. Mas tira daí os dividendos necessários a uma estratégia não impositiva. A passividade radical[17] com que opera, transforma-se em indiferença activa perante os pólos da dicotomia.

Podemos utilizar a imagem mediatizada da implosão como exemplificação do que queremos referir: numa implosão toda a estrutura é destruída para o seu interior, apesar de armadilhada por dentro —metáfora kantiana da crítica formalista dentro da instituição— ela é realizada do exterior —aproximação ao posicionamento vanguardista de crítica da instituição— contendo como principal fonte de interesse o domínio total da operação destrutiva, que aparece constituída como conjunto de pequenas cargas que ao agirem agrupadamente se afirmam em forma de potência. Assim, a adopção de uma estratégia em que os fragmentos são dirigidos preferencialmente para o interior, afirma-se como passível de ser observada e reflectida pelo exterior, na medida em que os estilhaços são inexistentes, ao contrário de uma carga explosiva com um carácter eminentemente expansivo e arrasante em que as possibilidades de leitura estão à partida completamente limitadas.

---

[16] Os parentesis são nossos.

[17] Utilizamos a noção em sentido contrário ao utilizado originalmente por Thomas Wall para fazer a crítica cerrada da contingência proposta por Agamben. Wall parte do princípio de que toda a argumentação de Agamben é alicerçada num paradoxo: aquele que deriva da passividade:
"Passivity in the radical sense, before it is simply opposed to activity, is passive with regard to itself, and thus it submits to itself as though it were an exterior power. Hence, radical passivity conceals, or harbors in itself, or communicates with, a potentia; it is always outside itself and is its own other. Passive with regard to itself, the essencial passivity of the subject must undergo itself, suffer itself, feel itself as other. In this sense, passivity is purely passionate."(Wall, 1999)

Esquematicamente pode ser representado da seguinte forma:

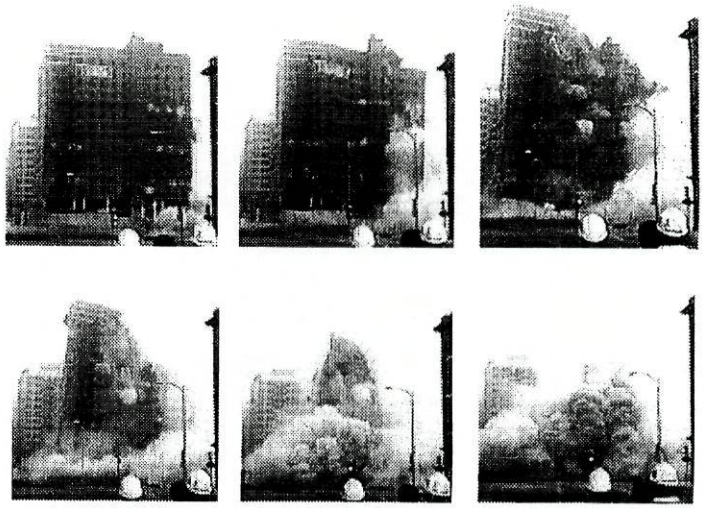
implosão	explosão
interior	exterior
visão	cegueira
controle	descontrole
poeira	estilhaços

Torna-se evidente, uma vez mais recorrendo às imagens, que a oposição entre estilhaço (visibilidade intensa e ameaçadora) e poeira (invisível e pacífica) se revela sintomática da existência de um polaridade que, embora distanciada em procedimentos, mantém os mesmos objectivos e resultados.

O investimento verdadeiramente "subversivo" da passividade radical ultrapassa a antinomia. O seu interesse está totalmente concentrado, não nos métodos de destruição polar —explosiva ou implosiva— mas nos estilhaços e, mais intensamente, na poeira que deles surge.

> *"The social operation of two incompatible logics does not consist in a pure and simple annulement of their respective effects but in a specific set of mutual deformations. This is precisely what we understand by subversion."* (Laclau, 1996)

À arte contemporânea resta-lhe a possibilidade já não de intervir (nunca o foi capaz) - já não de criticar (já não é possível) mas tão somente mostrar, pôr em evidência.



Implosão de edifício, USA, 1995

BIBLIOTECA
ARTES DA UN. PORTO

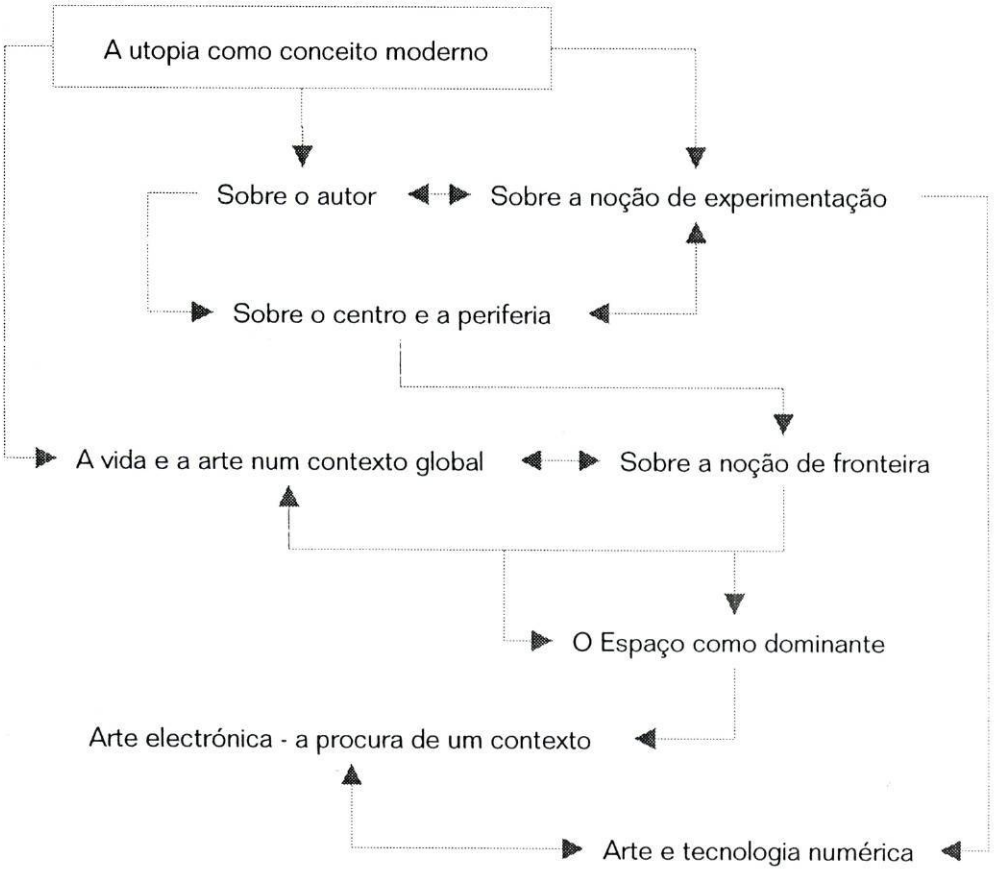
2ª PARTE A ARTE CONTEMPORÂNEA COMO TERRITÓRIO — A HERANÇA MODERNISTA

CAPÍTULO 2 A UTOPIA COMO CONCEITO MODERNO — RENOVAÇÃO OU ABANDONO

Um texto que pretende analisar a existência, problemática, de uma noção não consensual, como é a de vanguarda na contemporaneidade, defronta-se, logo à partida, com a necessidade de confronto com o tempo. A vanguarda afirma-se ao longo de todo o século XX numa relação conturbada com o tempo. Primeiro, devido aos postulados vanguardistas de recusa do passado e inserção em posturas de antagonismo que reclamam o futuro e o novo como vitorioso, depois, porque perante o avanço do tempo, a emancipação revelou-se impossível, o antagonismo anterior é submergido pelo seu pólo contrário e, então, a confrontação tornada absorção produz a sua institucionalização.

É com estes pressupostos que a vanguarda contemporânea, ou neo-vanguarda, tem que existir. Daí que as estratégias sejam, obrigatoriamente, distintas das anteriores. Ao longo do capítulo confrontamos duas posições teóricas que assumem a neo-vanguarda de forma negativa. Burger como nostalgia do passado, Danto como vergonha do passado. Mas, estranhamente coincidentes na condenação de uma possível contemporaneidade para a vanguarda. O primeiro pela repetição, o segundo pelo pluralismo.

Perante tal panorama teórico —recusamos a dualidade, por ser redutora— a busca de uma proposição para a vanguarda passa, também, pelas teorias propostas por Hal Foster. Segundo este existe uma possibilidade, nova, de olhar a vanguarda: como acção diferida. Ou seja, encontrar para a vanguarda uma situação de vivência exterior aos pressupostos niilistas da negatividade romântica atribuída ao seu passado e, como tal, passível de operatividade em territórios (anteriormente) externos. Distante da repetição, a vanguarda contemporânea institui novos problemas e novos fazeres, como ensinamentos temporalmente posteriores, isto é, diferidos, que possibilitam o alargamento e potenciam a sua existência.


A utopia como conceito moderno
Sobre o autor
Sobre a noção de experimentação
Sobre o centro e a periferia
A vida e a arte num contexto global
Sobre a noção de fronteira
O Espaço como dominante
Arte electrónica - a procura de um contexto
Arte e tecnologia numérica

2.1. Notas sobre a neo-vanguarda

Um texto que aborda as questões levantadas pela chamada neo-vanguarda vai, inevitavelmente, ter que orientar a sua investigação para as transformações que consagram a actualidade como época diferente das anteriores (como atrás vimos) para, debaixo desta premissa, tentar edificar algumas hipóteses para a permanência da noção de vanguarda[1].

Antes de mais, o que é determinante para esta abordagem é a situação da vanguarda enquanto noção teórica que, ao longo de todo o século XX, tentou imiscuir-se no âmbito do real, com rotundos fracassos mas, também, algumas vitórias. Para tal, devemos recuar um pouco no tempo e tentar entender as características identitárias do conceito, sem que a abordagem se desvie, no entanto, do objectivo central deste texto, isto é, porque deve ser esta abandonada ou, se colocado de forma inversa, que hipóteses de renovação existem para tal noção.

Uma primeira objecção se coloca, aparentemente de forma irredutível. Como é possível que um conceito que baseia a sua existência numa relação íntima com a noção de temporalidade, pode permanecer activo, numa época em que o espaço se apresenta completamente avassalador, contribuindo decisivamente para a compressão contemporânea do tempo.

No seu texto Modernidade vs. pós-Modernidade, Habermas é muito claro na inclusão total dos preceitos da vanguarda em esquemas temporais que lhe dão sentido:

> *"La modernidad estética se caracteriza por actitudes que encuentran un rasgo común en una conciencia transformada del tiempo. Esta conciencia del tiempo se expresa en la metáfora de la vanguardia."* (Habermas, 1981)

Ao introduzir a questão do tempo como determinante, o que Habermas explica é a noção de vanguarda como "invasora", como potenciadora de alargamento a outros territórios, mas sobretudo a "um futuro ainda não ocupado". Ou seja, a uma antecipação do futuro como objectivo central, corresponde uma exaltação do tempo presente, que se relaciona com o passado quase de forma abstracta. A recusa é uma evidência em qualquer manifesto, daí a presença avassaladora do conceito de "novo" em todos os escritos e práticas da vanguarda.

---

[1] O significado etimológico da palavra incorpora uma forte componente romântica (van-guard) *previsão*, que se corporizou militarmente no *estar à frente* para, posteriormente, ser pertença dos movimentos artísticos do século XX. A nós interessa fundamentalmente a sua pré-disposição para a experimentação como componente decisiva.

Também Matei Calinescu[2] na análise que se propõe realizar deste tema refere a sua relação com o tempo da seguinte forma:

> *"Originating from romantic utopianism with its messianic fervors, the avant-garde follows a course of development essentially similar to that of the older and more comprehensive idea of modernity. This parallelism is certainly due to the fact that both rest originally on the same linear and irreversible concept of time and, as consequence, are faced with all the insoluble dilemmas and incompatibilities involved in such concept."* (Calinescu, 1987)

Como se comprova facilmente, a relação de paralelismo estabelecida entre vanguarda e modernidade fica-se por aí. Uma visão redutora da sua miscigenação já foi entretanto desmontada, afirmando-se a primeira distante da segunda, tanto em métodos como em fins. Contudo é necessário ter a consciência de que ambas se alimentam, mesmo que, de forma paralela, numa relação de autofagia mútua.

Uma vez mais, Habermas explica que a vanguarda artística se apresenta apenas como uma das três componentes que, em sua opinião, constituem a totalidade da modernidade: a ciência, a moral e a arte[3].

Saber	Actuar	Sentir
CIÊNCIA- Verdade (lógica)	MORAL- Bondade (ética)	ARTE- Beleza (estética)

A unificação que alguns teóricos realizam da vanguarda e modernidade não tem outro sentido que o de mascarar, pela associação, os finais para ambas as noções, sabendo nós, que tal não é possível.[4]

As palavras de Habermas são demasiado transparentes para existirem ainda equívocos relativamente a este assunto:

> *"Los procesos de comunicación necesitan una tradición cultural que cubra todas las esferas —la cognitiva, la moral-práctica y la expresiva—. Una vida cotidiana racionalizada, por lo tanto, difícilmente podría salvarse del empobrecimiento cultural producido al abrir una única esfera cultural —el arte— y dar acceso de este modo sólo a uno*

---

[2] É importante referir que o texto inicial de Matei Calinescu foi editado em 1977, antes das transformações radicais entretanto havidas. No prefácio à edição de 1987 é o próprio autor que reafirma essa realidade, para justificar, ao mesmo tempo, a introdução de um novo capítulo dedicado exclusivamente ao pós-modernismo.

[3] O esquema seguinte foi construido a partir de uma sugestão de Juan Luis Moraza

[4] A título de exemplo, o livro de Renato Pogiolli foi introduzido na sua versão norte-americana como uma análise conjunta da modernidade/vanguarda. O livros tem como título Theory of Avant-Garde.

de los complejos especializados de conocimiento. La rebelión surrealista sólo habría sustituido una abstracción." (Habermas, 1981)

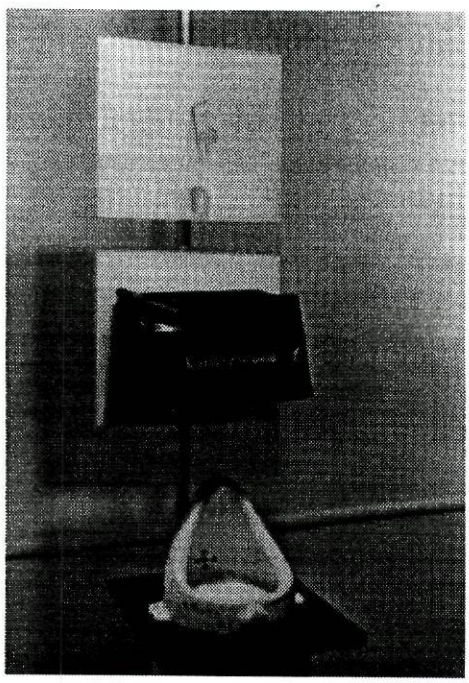
Na análise, complexa, que efectua da noção de vanguarda, Peter Burger opera algumas ideias que definem a estabilização da necessidade vanguardista como fruto de evoluções havidas no interior das relações sociais e que levaram à ascensão da burguesia ao poder. Ora, numa sociedade burguesa, como foi indiscutivelmente a sociedade que povoou toda a modernidade, a noção de necessidade é distante daquelas que vigoravam anteriormente. Apontando a sociedade burguesa como um tipo de estrutura social em que as necessidades se agrupam num sistema, existiram obrigatoriamente as necessidades fundamentais e as residuais. Se as primeiras são amplamente reivindicadas pelo todo social e económico, as chamadas necessidades residuais quedam-se por uma posição de, quase, exterioridade. Delas se ocupa a arte. A esta situação, Burger designa de autonomia da arte, ou seja, um afastamento da *praxis vital*, entretanto ocupada por outras actividades.

O problema da autonomia é determinante para a reivindicação vanguardista de destruição de cânones anteriores. Mas, também conduz, inevitavelmente, a algumas das fraquezas, entretanto descobertas nas posturas de ruptura, assumidas pelos artistas. Ao introduzir o problema da autonomia, através da relação que é estabelecida com o modo de fazer artístico, está-se a provar uma distanciação relativamente ao todo económico e tecnológico que neste período se encontrava a desenvolver —aliás sem reflexos de abrandamento, pelo contrário, com acelerações intensas nos últimos decénios do século XX— refere Burger, desta feita citando, ele também, B. Hinz:

"Nesta fase de separação histórica dos produtores em relação aos seus meios de produção, o artista era o único a quem a divisão do trabalho não afectara minimamente (...). No prolongamento, pelos artistas, do meio de produção artesanal, já depois da divisão social do trabalho, parece residir o motivo de que o seu produto tenha sido valorizado como algo singular e autónomo." (Hinz, citado por Burger, 1974)

Compreende-se a "fúria" vanguardista encetada nos primeiros anos do século XX, para um reatamento das práticas não isoladas do todo social. O produto autónomo, acima referido, corporiza-se na produção das obras dos artistas. É contra este conceito que grande parte da vanguarda vai actuar. A destruição da noção de obra, tal como era entendida, é assumida. Nos seus exemplos mais radicalizados ela é apresentada como *ready-made*. O "já feito" duchampiano, contudo, só tem validade porque se refere negativamente à categoria de obra que quer contestar; sem essa relação o seu conteúdo de provocação é esvaziado de sentido.

Este é um dos problemas essenciais da análise da vanguarda. A necessidade da



Marcel Duchamp, *Installation at Pasadena Art Museum, 1963.*

eleição de um inimigo permanece como referente mais estimulante para todo o tipo de rupturas. Para tal organizam-se grupos, redigem-se manifestos. O objectivo central encontra-se sempre no alargamento ou ultrapassagem de limites. É importante referir que o território artístico —a instituição artística, isto é, todo o campo que abarca desde produção, distribuição e recepção da obras— com que a vanguarda se defronta, devido ao seu carácter autónomo, se encontra numa situação de fechamento. Os limites são visíveis, é contra estes que a vanguarda vai exercer toda a sua força de ruptura. Para existir alargamento de limites tem que existir antagonismo, esta é uma das características inerentes à vanguarda. Mas é também este antagonismo que rapidamente conduz os movimentos de vanguarda em direcção a um esteticismo carregado de hermetismo. A tentativa de ataque, fracassado, à instituição só veio aumentar o seu poder de autonomia. Problemas imensos submergem todas as pretensões vitais da vanguarda em sucessivas rupturas, umas mais radicais que outras, mas nenhuma com a capacidade de antagonismo pretendida.

Talvez a razão mais forte para se entender esta evolução em direcção contrária, isto é a sua institucionalização, se prenda com a impossibilidade de emancipação por parte de quem pertence ao interior do próprio sistema. Tal é o caso da vanguarda no interior da sociedade burguesa e da instituição que a representa. Necessariamente, na continuidade da análise de Burger, o passo seguinte será a completa assimilação por parte da, agora designada, neo-vanguarda. Mas será que esta análise não revela, também ela, fragilidades que a levam a algumas conclusões precipitadas?

2.2. Alargamento das proposições

Segundo a perspectiva enunciada por Hal Foster, existe toda uma nova possibilidade de abordagem para o problema da existência de uma neo-vanguarda a operar no domínio da arte contemporânea nas últimas décadas do século XX, mais concretamente a partir dos anos cinquenta; isto é, após a profunda fractura política e social que constituiu a segunda guerra mundial.

Adorno refere-se a ela de forma dramática:

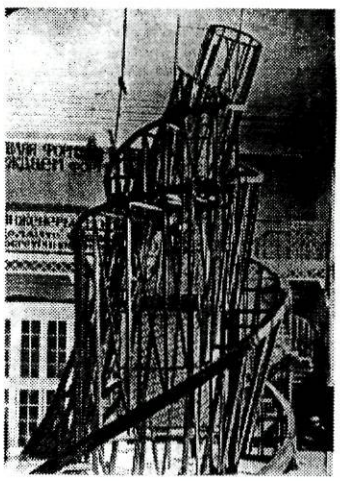
"The notion of a culture resuscitated after Auschwitz is a pitfall and an absurdity."

(Adorno citado por Calinescu, 1987)

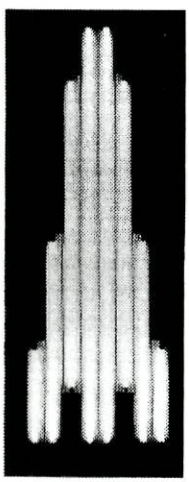
Existe, portanto, uma espécie de consenso relativamente à fractura provocada na sociedade (arte incluída) pela segunda guerra mundial. O que já não se apresenta de forma tão pacificada são as várias perspectivas analíticas que estudam o período que vai desde a década de cinquenta até aos nossos dias.

As diferenças, avançadas estruturalmente em termos políticos e económicos, deveriam, necessariamente alterar, também, de forma aprofundada a razão de existir da arte mais radicalizada, a chamada vanguarda.

Todas as anteriores utopias se desfizeram como se de um baralho de cartas se tratasse, a sociedade burguesa em que se desenvolveram os antagonismos vanguardistas modificou-se e, de certo modo, encaminhou as investidas da vanguarda para um beco sem saída, que se corporizou na sua institucionalização. Já não se trata de um ataque cerrado às convenções da arte, como o tentado pelas vanguardas históricas na primeira metade do século, antes de uma necessidade absoluta de consciencialização face à anterior institucionalização da critica a essas mesmas convenções.



Vladimir Tatlin, *Monument for the Third International*, 1920 (model)



Dan Flavin, *"Monument " for V. Tatlin*, 1969

A década de sessenta corporiza no seu interior os desenvolvimentos cruciais para as alterações que queremos analisar. É a partir da alteração fundamental efectuada em torno da passagem de uma postura essencialmente criadora para uma reprodutora que as rupturas começam a existir verdadeiramente. Várias razões concorrem para que tal aconteça. Em primeiro lugar, os artistas intervenientes activos desta época apresentam-se, pela primeira vez, como longe da postura de autodidactismo que favoreceu toda a geração de artistas que, anos antes, quebraram os laços com a academia.[5] Vários, de entre os artistas da década de sessenta, realizaram pós-graduações teóricas com base no trabalho desenvolvido por artistas das vanguardas históricas: o caso paradigmático de Carl Andre e do seu estudo em Brancusi[6], bem como de outros que iniciaram uma actividade então distante: a crítica de arte. A título de exemplo recordamos os casos de Robertt Morris, Robert Smithson, Mel Bochner e Dan Graham.

Esta postura por parte dos artistas levanta uma questão crucial para o entendimento da neo-vanguarda. Tem a ver, exactamente, com o seu carácter de neo. A nova vanguarda só é entendível se encarada como algo que sucede a algo anterior. O problema fundamental da sua validade posiciona-se a partir desta premissa.

Para Peter Burger a neo-vanguarda (é, aliás, ele quem baptiza o trabalho desenvolvido por estes artistas desta forma) apresenta-se como uma repetição esgotada —por esgotamento das premissas vanguardistas, nomeadamente a sua institucionalização— das atitudes de antagonismo levadas a cabo pela primeira vanguarda. Para tal, baseia a sua argumentação na crença marxista de que nada se repete da mesma forma, trazendo a analogia para a arte. Ao julgar o ocaso das vanguardas como fracasso, aliás trágico, Burger

---

[5] A indicação de que o corte com a academia era realizado de forma autodidacta, tem a ver com o facto essencial de não existirem bases críticas, naquela época histórica, para uma eficaz recondução das questões. Pura e simplesmente porque as questões estavam a ser colocadas pela primeira vez. Na época das neo-vanguardas, tal não é mais possível, existe todo o percurso de uma sociedade que se complexificou até níveis nunca antes vistos, bem como o acompanhamento realizado pelos movimentos artísticos que a acompanharam. Daí que a formação dos artistas passe, já não, pelas academias do século XIX, mas antes por escolas de arte onde é possível integrar a arte como um dos ramos do conhecimento humano, isto é, muito mais para lá da mera aprendizagem da mestria da manualidade.

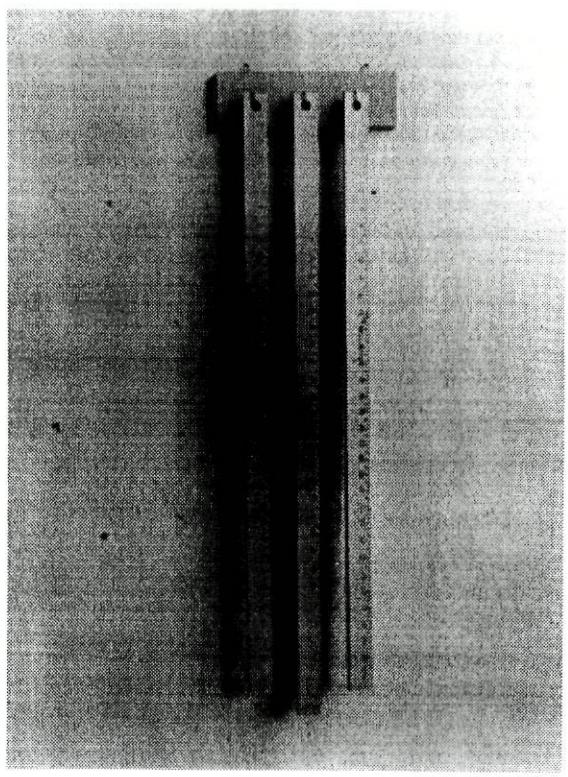
[6] É interessante analisar o relacionamento íntimo existente entre as duas bases, apesar de opostas. Ao sentido de verticalidade de Brancusi opõe Andre a horizontalidade, à impossibilidade táctil do primeiro opõe o segundo a ausência de barreiras. É referido muitas vezes, para se entender a crítica da vanguarda às convenções da época, que só existiram anti-obras (como o *ready-made*) porque elas podem ser directamente confrontadas com o seu oposto. Neste caso parece-nos suceder exactamente a mesma situação. A negatividade operativa do segundo face ao primeiro só é entendível segundo esta perspectiva aglutinadora. Os estudos de graduação contribuem decisivamente para que tal tenha acontecido.

propõe, inevitavelmente, como vê Hal Foster, uma existência em modo de farsa para as neo-vanguardas. Comete um erro grave, pois, ao proceder desta forma, está a actuar segundo premissas historicistas de validação única da origem, como inteiramente significativa, por ser, unicamente, a primeira instância.

Refere Hal Foster a este propósito:

> *"The status of Duchamp as well as les Demoiselles is a retroactive effect of countless artistic responses and critical readings, and so it goes across dialogical space-time of avant-garde practice and institutional reception."* (Foster, 1996)

O que está aqui em causa é a defesa de que só é possível uma leitura crítica do esforço das vanguardas dentro de um contexto de espaço-tempo que extravase o seu, isto é, a transformação do seu trágico fracasso —segundo Burger— ao não conseguir a fusão da arte na *praxis vital*, numa possibilidade real de leitura das suas premissas de ruptura, como possibilidade de intervenção contemporânea. Esta afirma-se como uma das chaves do raciocínio proposto por Foster, para o entendimento e validação da neo-vanguarda; a ele voltaremos com outro detalhe mais à frente. No fundo, e colocado de forma muito simples, a questão que se põe é: será que Duchamp seria o que representa hoje para nós se os seus intuitos não tivessem "fracassado"?



Robert Morris, *Three rulers*, 1963

O que nos parece ser fundamental para o entendimento do problema é a questão de uma origem e de um final, de um antes e um depois. A assunção de um final apenas conduz a procedimentos historicistas que, queiramos ou não, levam directamente ao aceitar de uma pretensa pós-historicidade para a condição da contemporaneidade que, como já vimos, acima de tudo, interessa a um desenvolvimento de lógica neo-liberal. Não nos parece que seja este o posicionamento de Burger, daí a natureza incontornável do seu equívoco. Mais não seja, porque é em grande parte devido a este historicismo que a prática artística se encontra condicionada a efeitos do passado recente, numa perspectiva da sua condenação, por alegada repetição.

As posições de Burger são paradoxais, como considera David Roberts, pois se por um lado a vanguarda possibilitou a crítica que invalidava a obra de arte autónoma, pelo outro, essa mesma crítica não consegue extravasar o território restrito da própria vanguarda. Declara-se a censura vanguardista como o acontecimento decisivo para o desenvolvimento da arte no âmbito da sociedade burguesa, mas este é apresentado como uma consequência negativa.

Uma análise mais cuidada da argumentação de Burger revela, a este nível, algumas contradições que se mostram inconvincentes pela forma como apresentam posições contraditórias relativamente a assuntos semelhantes.[7] A questão determinante da origem, já atrás tratada, vem levantar um problema de incongruência na argumentação de Burger.

Se, por um lado, apresenta acordo, embora de forma pontual, com o teorema de Benjamin relativo à questão da queda da aura —levanta algumas questões essenciais que trataremos mais à frente— logo, implicitamente, aparece ao lado de uma arte que utiliza a

---

[7] É o próprio Peter Burger quem, anos mais tarde, vem ajustar as suas posições relativamente à neo-vanguarda. No seu livro "Crítica de la estética idealista" publicado nove anos depois, argumenta da seguinte forma relativamente à questão da neo-vanguarda:

"Pero hoy ya no se trata en primer lugar de tomar partido a favor o en contra las vanguardias, que son para nosotros historia; se trata de pensar la nueva relación con el arte que las vanguardias han hecho posible, y de llevarla a la práctica. Tal relación no puede consistir precisamente en repetir de nuevo la pretensión de reducir el arte a la praxis de la vida; se trata más bien de transformar la radicalidad del proyecto vanguardista en la intensidad de una crítica que separe el momento de la verdad del de la no-verdad en las categorías de la estética idealista." (Burger, 1983)

Se for levada em linha de conta a posição que este autor toma relativamente à questão da verdade e não verdade, a partir de Adorno, isto é relativamente à figura do génio, o que temos, agora, é uma clara apologia de uma arte que se desvincule das posições individuais e anárquicas atribuidas às intervenções das primeiras vanguardas e profundamente imbuídas de sentir da estética idealista. Tal arte tem tido relevo nos últimos trinta anos. Apresenta-se como prova irrefutável da crítica às instituições geradas pela ultrapassagem das convenções passadas, mas logo transfiguradas em convenções institucionais.

técnica e a multiplicidade para realizar as suas obras; pelo outro, ao apresentar-se como muito suspeito da existência de uma neo-vanguarda que não em forma de farsa, está a colocar a questão da originalidade da primeira como valor absoluto, refere, de forma claríssima, e este respeito Hal Foster:

> *"[...] despite his grounding in Benjamin, Burger affirms the very values of authenticity, originality, and singularity that Benjamin held in suspicion. Critical of the avant-garde in other respects, Burger remains within its value system here.* (Foster, 1996)

A questão da originalidade da vanguarda é um dos mitos que sempre acompanhou o desenvolvimento do trabalho destes artistas. A partir de manifestos paradigmáticos, como o lançado por Marinetti e os Futuristas, revelam-se premissas que colocam a questão da origem, não num passado que é automaticamente rejeitado, mas antes num grau zero da absoluta criação da origem.

Será interessante trazer, aqui, a desmontagem efectuada por Rosalind Krauss, a partir da questão básica da originalidade na vanguarda e do confronto com a sua produção a partir do exemplo da grelha, como base de trabalho para investigações plásticas.

O que Krauss revela, de forma muito clara, é a existência de uma contradição entre o clamar heróico de uma originalidade pessoal e vivencial e a repetição que muitos deste artistas produziram, ao introduzirem, para as suas obras, uma noção de composição baseada na grelha.

O que é uma grelha senão um conjunto de linhas que se cruzam de forma repetitiva ao longo de toda a superfície e que, por isso mesmo, vão estruturar todas as formas segundo uma configuração, também ela, repetitiva. Mas esta estruturação do espaço, apesar de repetitiva, vem de encontro a anseios da vanguarda em outros campos da sua investigação, como refere Rosalind Krauss, acima de tudo afirma-se como uma forma de rejeição de convenções do passado:

> *"The absolute stasis of the grid, its lack of hierarchy, of center, of inflection, emphasizes not only its anti-referential character, but —more importantly— its hostility to narrative. This structure impervious into the domain of the visual, and the result is silence."* (Krauss, 1985)

Sabemos, hoje, que a direcção encetada por estes artistas, quase todos ligados a experimentações no âmbito da abstracção, levou directamente a um esteticismo que contribuiu para a sua institucionalização. A contradição existente entre original e repetição se, por um lado, se revelou de forma dinâmica ao permitir campos de investigação aprofundados, pelo outro, revelou que, acima de tudo, não poderia ser mais alienada a hierarquia existente entre uma e outra noção: a valorização absoluta de uma originalidade baseada

numa depreciada repetição fornecida pela estruturação em forma de grelha[8].

Uma outra questão que daqui se expande para outras direcções, mas que se integra na ideia geral de condenação de uma possibilidade para a validação da neo-vanguarda, prende-se com a noção de uma situação pós-histórica em que tudo vale, isto é, perante a inexistência de critérios —mais à frente faremos interpretação crítica destes— inaugura-se uma época que se caracteriza pela possibilidade ideológica do pluralismo.

Uma sensação de estranheza apodera-se da análise, ao verificar uma convergência de opiniões relativas a esta pretensa arte pós-ideológica, na argumentação de Burger, teórico de filiação claramente marxista e de Artur C. Danto com tendências ideológicas muito longínquas e direccionadas para uma pluralidade de configuração, chamemos, por analogia, liberal. Vejamos.

Na continuação da sua análise, Burger comenta a actual existência de um fazer artístico da seguinte forma:

> *"Os movimentos de vanguarda transformaram a sucessão histórica de processos e estilos numa simultaneidade do radicalmente diverso. O resultado foi que nenhum movimento artístico pode hoje arvorar a pretensão de ocupar, enquanto arte, um lugar historicamente superior ao de outro movimento."* (Burger, 1974)

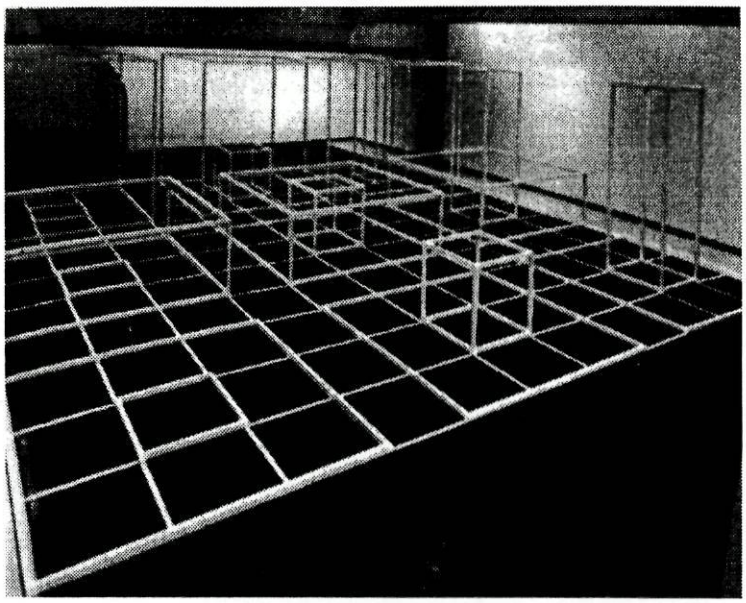
Vejamos, agora, a análise conduzida por Danto relativamente ao fazer artístico contemporâneo:

> *"Ningún arte está ya mandatado históricamente contra ningún otro tipo de arte. Ningún arte es más verdadero que otro, ni más falso históricamente que otro [...] Significa el fin de cierta narrativa que se ha desplegado en la historia del arte durante siglos, y que ha alcanzado su fin al liberarse de los conflitos de una clase inevitable en*

---

[8] No seu livro "The originality of the avant-garde and other modernist mythes" Rosalind Krauss apresenta de forma transparente esta contradição. Ao apresentar a grelha como uma estrutura que não tem qualquer originalidade, devido, sobretudo, ao facto de ser constantemente repetida ao longo de toda a história da arte, em termos distintos, é certo, o que se questiona é a sua agregação a um procedimento pretensamente superior, devido à sua originalidade, ou seja, a forma como qualquer dos artistas envolvidos lidam com esta configuração estruturadora do espaço. A permanência das duas noções vem trazer à superfície outro dos paradoxos existentes no procedimento das vanguardas, —e que se coloca ao mesmo nível da relação existente entre obra e não obra— a ideia de que a noção de cópia é determinante para a fundamentação da noção de original. Conclui a autora:

"In deconstructing the sister notions of origin and originality, postmodernism establishes a schism between itself and the conceptual domain of the avant-garde, looking back at it from across a gulf that in turn establishes a historical divide. The historical period that avant-garde shared with modenism is over.[...] It is thus from a strange new perspective that we look back on the modernist origin and watch it splintering into endless replication." (Krauss, 1985)



Sol LeWitt, *Series A*, 1967

la edad de los manifiestos.[...] la crítica moral sobrevive en la era del multiculturalismo, como la crítica da arte sobrevive en la era del pluralismo." (Danto, 1997)

A coincidência passa pela ideia de que a contemporaneidade artística se situa de forma *pós qualquer coisa*. No caso de Burger, como repetição patética da ideia de vanguarda; no caso de Danto, como arte após o fim da arte. O que nos parece particularmente inquietante é a ponderação universalizante que ambos fornecem, embora com sentidos ideológicos distintos, da sua relação com o passado. O primeiro como nostalgia, o segundo como desprezo.

Se no caso de Burger a relação com o passado se efectua de modo nostálgico, ela acaba por produzir uma relação deceptiva com a contemporaneidade que se corporiza nesta espécie de desencanto, manifesto pelo anátema de que tudo é possível. Acima de tudo, parece ser visível que Burger mantém uma relação com a produção artística da contemporaneidade, no mínimo distanciada, e que ignora grande parte da actividade crítica levada a cabo nos últimos trinta anos de actividade, só assim se compreendem as afirmações proferidas no seu livro "Teoria da vanguarda".[9]

---

[9] Burger refere-se à neovanguarda da seguinte forma: "Em suma: a neovanguarda institucionaliza a vanguarda como arte e nega assim as genuinas intenções vanguardistas. [...] A arte neovanguardista é arte autónoma no pleno sentido da palavra, e isto significa que nega a intenção vanguardista de uma reintegração da arte na *praxis vital*. Os próprios esforços no sentido da superação da arte transformam-se em actos artísticos que adoptam o carácter de obra independentemente da vontade dos seus produtores." (Burger, 1974)
Se é verdade que alguma da arte produzida pela neovanguarda se enquadra bem nesta categoria de arte autóno-

Andy Warhol, *at the Factory*, 1964

Para Burger a arte chegou, então, ao estado de pós-histórica quando se tornou clara a sua transformação em instituição (Roberts, 1986).

As posições de Danto são de ordem completamente diferente. A relação que mantém com a produção artística contemporânea não se liga a qualquer filiação numa nova vanguarda, pelo contrário, afirma o seu interesse numa época que soube evitar, nas suas palavras, o carácter totalitário da perspectiva vanguardista. É o próprio Danto que afirma a analogia da arte com a política, ao tentar demonstrar o pendor totalitário da vanguarda:

> *"Por supuesto hay dos maneras de liberarse de conflictos. Uma manera es eliminar todo lo que no se ajusta a nuestro manifiesto. Politicamente, esto toma forma en la purga étnica. Donde no hay más tutsis, no hay conflictos entre tutsis y hutus. [...]La otra manera es vivir juntos sin necesidad de discriminarse; decir qué diferencia hace que alguien sea el que es, sea tutsi o hutu, bosnio o servio. [...] Qué maravilloso sería creer que el mundo plural del arte del presente histórico sea un percursor de los hechos politicos que vendran."* (Danto, 1997)

---

ma, também, não é menos verdade que uma parte significativa dos artistas intervenientes estavam muito mais interessados em divorciar-se da dicotomia apresentada pela vanguarda e das suas formas de actuação de índole romântica, isto é, principalmente, do seu individualismo baseado na figura do boémio e das suas reacções anárquicas, bem como das revisitações *pop* da transgressividade dadaísta. Uma direcção que não complementa a institucionalização como forma autónoma mas que, sobretudo, a vai criticar, basta recordar o trabalho paradigmático de Hans Haacke, ou Broodthaers nos anos sessenta e setenta para que tal anátema caia por terra.

A visão, quase onírica, da realidade artística proposta por Danto não se compadece com as perspectivas de intervenção da neovanguarda. Será mais correcto dizer que se encaixa totalmente nas expectativas de desenvolvimento do mercado e de instituições como o museu. A diatribe que lança sobre o período histórico que foi o das vanguardas entende-se, somente, se entendido nesta perspectiva de aparência democrática, pois, de outra forma, a sua condenação é duplamente lamentável. Em primeiro lugar, por fazer um paralelismo entre as ascensões totalitárias no campo do político e o trabalho teórico, quase sempre, expresso na figura do manifesto, por parte dos movimentos de vanguarda[10]; em segundo lugar, ao fazer o elogio da pluralidade contemporânea como uma época em que os artistas *"se han liberado a sí mismo de una carga que ahora podrá entregar a los filósofos. Entonces los artistas se libraron de la carga de la historia y fueran libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, por cualquier propósito que desearan, o sin ningún propósito."* (Danto, 1997) joga, fortemente, numa perspectiva de índole pós-histórico que se revela, unicamente, de forma oportunista nas várias tendências que proliferam em torno do mercado e da ideia de pluralismo[11].

Revela-se, então, necessária a desmontagem da noção de pluralidade avançada por este autor —aparentemente impossível de realizar, por se impor de forma tão politica-

---

[10] Será necessário realçar que a organização da vanguarda em movimentos é, como demonstra Poggioli, fruto de um espírito de negação do passado. O agrupar de ideias artísticas ao longo da História sempre foi conhecido segundo a designação de escola. Não faltam exemplos destas, desde as gregas até às que assistem ao seu decréscimo de importância, no inicio do século XX. Para a noção de escola refere Poggioli: "The school notion presupposes a master and a method, the criterion of tradition and the principle of authority." (Poggioli, 1962)

Será facilmente entendível que, à luz das premissas de intervenção da vanguarda, nenhum destes critérios reguladores da noção de escola se ajustam. Pelo contrário, eles são rechaçados e invertidos. Aqui temos a ausência de mestres e métodos por absoluta incompatibilidade com a postura de alargamento e/ou ruptura de limites, bem como a negação de todos os critérios de tradição e autoridade por se apresentarem unicamente com disponibilidade política para o seu inverso. A noção de novo tornar-se-á num paradigma para estes movimentos, bem como a sua postura de contornos anarquistas/niilistas.

[11] Em latitudes de pensamento distantes se situam as noções de pluralismo agonístico avançadas por Chantal Mouffe, nas sua palavras: "De acuerdo con este modelo de democracia que he venido intentando delinear bajo el nombre de «pluralismo agonístico» la finalidad de la democracia no es ni negociar un acuerdo entre intereses ni crear un consenso racional, sino crear las condiciones de posibilidad para la expresión de una confrontación «agonística» entre puntos de vista en conflito." (Mouffe, 1997). Esta noção afasta-se, assim, das visões liberais de pluralismo ao criticar a tese essencialista de concepção à priori de identidades definidas, uma prática antiessencialista produz as identidades através da criação de condições de possibilidade para que tal se proceda. Esta diferença conduz a uma distinção das relações entre a política e a arte que diverge claramente das posições pró-mercado defendidas por Danto. Aqui o pluralismo é claramente assumido como produto de um sujeito descentrado, mas agonístico, como tal oposto ao sujeito passivo liberal.

mente correcta. Qualquer tentativa se apresentaria, desta feita, como continuidade do controverso posicionamento de negação atribuído ao falhanço das vanguardas. Tentaremos provar que não.

O que está em causa é a ultrapassagem de um denominado monolitismo que se manteve no panorama das artes visuais até ao minimalismo. A partir daqui muitas formas de intervenção surgem, quase todas, derivações das premissas da arte conceptual. Porém, se podemos falar de pluralismo a este nível, não é a ele que se refere Danto. O sentido do autor americano corporiza-se nas apetências de um mercado que vê a arte como um negócio, logo, em que a diversificação de produtos se apresenta como condição fundamental para a sua permanência. Por outro lado, a proliferação de escolas de arte converge directamente para uma pluralidade de estilos (voltamos a falar de estilos nesta época, denominada pós-histórica), que vêm fundamentar a necessidade de mercado.

No seu texto denominado, exactamente, "Against pluralism", Hal Foster comenta esta tendência. As suas palavras são transparentes quanto aos desígnios então propostos:

> *"As a term, pluralism signifies no art specifically. Rather, it is a situation that grants a lind of equivalence; art of many sorts is made to seem more or less equal —equally (un)important. Art becomes an arena not of dialectical dialogue but of vested interests, of licensed sects: in lieu of culture we have cults. The result is an eccentricity that leads, in art as in politics to a new conformity*[12]*: pluralism as an institution.* (Foster, 1985)

Alargando as premissas do social para o território da arte, todas as análises de desenvolvimento do capitalismo tardio se significam segundo um regra mestra: a livre escolha. Nada mais falso que a falácia de livre escolha[13], pois ao transformar-se não numa instituição mas *na* instituição central tudo determina sob as suas regras. Por outras palavras e transportando a questão para o interior da arte contemporânea, o que podemos registar com facilidade é a satisfação com que todos os intervenientes da chamada indústria cultural receberam a boa nova. A arte após o fim da arte apresenta-se como representativa de uma época pós-ideológica —o que parece ser interessante na perspectiva de um comerciante— isto é, ausente de qualquer enunciado crítico. Como se apresenta tal trabalho, é o que iremos tentar mostrar seguidamente.

---

[12] Como em Castoriadis: a tolerância como "conformismo generalizado".

[13] Em capítulo posterior faremos referência a um texto de Pierre Bourdieu onde é desmontada esta questão da livre escolha, daí a não necessidade de aprofundamento desta noção.

A profusão de estilos só é entendível sob uma condição: ausência de interesses que aproximem as obras do real, do social, da história. Se a época é pós-histórica —pelo menos nas palavras do teórico liberal americano Fukuyama— existe, então, a necessidade absoluta de um retorno ao *eu*. Daí a nossa chamada de atenção inicial para o reaparecimento do estilo. Ora o estilo pessoal reconvertido, após décadas de desassossego, volta a colocar questões tão díspares aos olhos das vanguardas como sejam as noções de obra-prima, genialidade, visionarismo, etc. Como se não bastasse, a época pós-histórica permite aos artistas uma revisitação constante do passado, mesmo se recente, histórico, agora cristalizado no interior do museu[14], é o próprio Danto quem se refere a este assunto da seguinte forma:

> *"El museo es un campo disponible para una reordenación constante, y está emergiendo una forma de arte que utiliza los museos como deposito de materiales para una collage de objectos ordenados [...] En cierto sentido el museo es causa, efecto y encarnación de las actitudes y prácticas que definen el momento pósthistórico del arte."* (Danto, 1997)

O que se nos coloca de forma clara é, nada mais nada menos, que o que Jameson designa por uma arte do pastiche[15], uma arte que utiliza o passado como referente, não para introduzir qualquer componente politizada ou crítica, antes para se apoderar dele pessoalizando-o, isto é, tornando-o parte integrante do seu proclamado estilo original.[16]

Estas práticas provocam, de forma alargada, uma incursão num historicismo de características alienantes, isto é, uma espécie de canibalização de todos os estilos passados segundo a mesma estratégia de aprisionamento pessoalizado. A passagem efectua-

---

[14] A perspectiva que se propõe para este museu prende-se com a defendida por Douglas Crimp quando analisa as vertentes mais conservadoras da arte na sua relação com o espaço pós-moderno do museu. Outras perspectivas existem, contudo, que nada têm a ver com esta atitude. A elas nos referiremos á frente.

[15] Jameson analisa a posmodernidade sob diversas componentes que no seu conjunto a edificam. Uma delas é o pastiche como prática não só cultural mas política, que se apresenta como derivação directa das cruzadas liberais em prol do pluralismo. Refere o teórico americano:
"Si las ideas de una clase dirigente fueron una vez la ideología dominante (o hegemónica) de la sociedad burguesa, hoy los países capitalistas avanzados son un campo de heterogeneidad estílistica y discursiva carente de norma." (Jameson, 1991)
Na sua análise Jameson avança no aprofundamento da questão do pastiche:
"En estas circunstancias, la parodia misma pierde su vocación; vivió su momento, y esa extraña novedad del pastiche ha tomado lentamente el relevo." (Jameson, 1991)

[16] Na análise que seguidamente realizamos da figura do autor debruçamo-nos longamente sobre alguns destes procedimentos, daí o remetermos para esse capítulo todo o aprofundamento desta questão.

se entre o original e o seu simulácro ou cópia, isto é o pastiche.

Afirma Andreas Huyssen:

"Mucho más que el vanguardismo histórico, que estaba subrepticiamente conectado con las tendencias modernizadoras y antitradicionalistas dominantes en la civilización occidental de los siglos XIX y XX, el postmodernismo corría el peligro de convertirse en una cultura afirmativa desde el principio."[17] (Huyssen, 1981)

Nada é, no entanto linear, no sentido de atribuição das culpas a todos aqueles que, de forma inconsciente —a inocência daqueles que reclamam uma atitude ensimesmada para o seu trabalho, longe de todas as preocupações do real, não pode ser apelidada senão de oportunista— ou não, tiram partido desta situação, entretanto, alargada ao todo da arte contemporânea. A postura da vanguarda e das neo-vanguardas (outra vez uma revisitação semântica do passado. A profusão de neos é, aliás, uma das características determinantes do pluralismo.) ao acumularem erros, devido a variados factores, que vão desde a postura anárquica e romântica dos primeiros até à institucionalização de todas as alternativas propostas como possibilidade de resistência, concorrem, também, para a situação entretanto criada. A relação estabelecida entre institucional e alternativo diluiu-se de tal forma, que, hoje, será impossível distinguir os primeiros dos segundos[18]. O que impor-

---

[17] É interessante aprofundar a ideia de Huyssen no que respeita à relação existente entre arte e tecnologia, afinal o âmbito principal da nossa hipótese, ao nível das diferenças relativas à sua utilização pelas vanguardas e pelo que denomina da sua adopção pós-modernista:

"La histórica apropiación por parte de las vanguardias de la tecnología para el gran arte (por ejemplo, el cine, la fotografía, las técnicas de montaje) podía producir un impacto ya que rompía con la estética y la doctrina de la autonomía del arte con respecto a la vida «real» que dominaban a finales del siglo XIX. Sin embargo la adopción postmoderna de la tecnología de la era espacial y los medios de comunicación de base electrónica, siguiendo a McLuhan apenas podía sorprender a un público que había sido aculturado al modernismo por la vía de esos mismos medios." (Huyssen, 1981)

[18] A argumentação do alternativo, como possibilidade de resistência ao institucional, não passa, nos nossos dias, de retórica gasta. Acumulam-se os exemplos nos países do capitalismo avançado de espaços "alternativos" subsidiados pela instituição, ou pior ainda, directamente subsidiados pelos governos. Por outro lado, o museu adaptou-se a uma postura não rigida que lhe permite assumir-se como alternativo frente a uma hipotética instituição de que ele é a parte central. Daí o esvaziamento da noção, e, também, a necessidade absoluta de definição de novas hipóteses de intervenção que espelhem a realidade sem a mimetizarem. Refere Hal Foster de forma bastante irónica, sobre este assunto:
"For example, a once marginal institution proposes a show of a marginal group: the museum does so to (re)gain at least the aura of marginality, and the marginal group agrees...only to lose its marginality." (Foster, 1985)
Todas as estratégias de antagonismo experimentadas pelas vanguardas, foram absorvidas, são agora, elas próprias, estratégias oficiais. O antagonismo e a marginalidade deixou de ser um sinónimo de resistência, para se tornar numa institucionalizada forma de moda.

desenvolvimento expandido, contudo, devemos realizá-lo no âmbito de uma análise, também aprofundada, da noção que engloba operativamente a primeira: a noção de uma acção diferida.

A acção diferida a que se refere este autor tem a sua génese nos estudos efectuados por Freud a partir da consideração da situação de trauma. Principalmente após as releituras efectuadas por Lacan, a noção de subjectividade aparece despida da sua roupagem unificadora e imediata. Ela forma-se, antes, por estruturação através de um dispositivo de antecipações e reconstruções de acontecimentos traumáticos. Um acontecimento só possui leitura através do seu registo por um outro, posterior, que o recodifica. Ou seja, a construção da subjectividade realiza-se como acção diferida. O que é importante reter é que, através da noção de diferido, o que se ultrapassa é uma anterior relação temporal de causa e efeito, que coloca um antes e um depois[21].

O que se revela fundamental na teorização de Hal Foster é a analogia que realiza em torno da estruturação lacaniana de subjectividade e da sua possível aplicação ao âmbito da arte.

Em primeiro lugar, segundo este autor:

> *"Historical and neo-avant-gardes are constituted in a similar way, as a continual process of protension and retension, a complex relay of anticipated futures and unconstructed pasts —in short, in a deferred action that throws any simple scheme of before and after, cause and effect, origin and repetition."* (Foster, 1996)

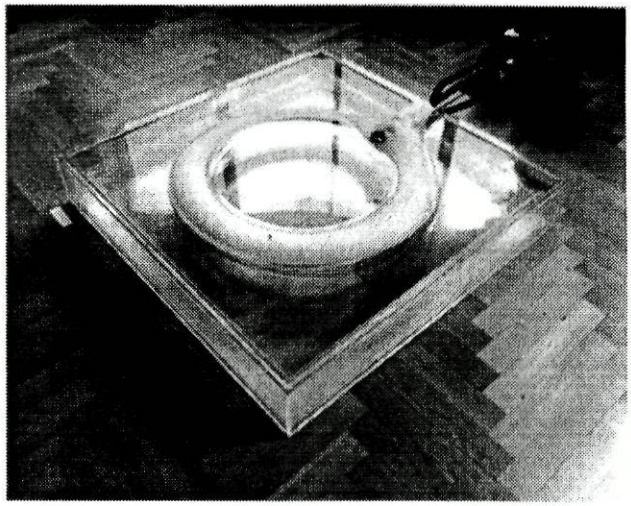
Segundo esta perspectiva nunca a vanguarda inicial poderá ser considerada como origem ou causa, porque se apresenta como traumática, daí que necessita de um mecanismo de descodificação posterior para que a sua leitura se possa efectivar. Este mecanismo descodificador corporiza-se através de outros eventos posteriores que vão potenciar a sua leitura e, ainda, determinar uma existência que não é apreendida nem em forma de repetição esgotada, desta feita como farsa, nem segundo premissas de pluralismo a-crítico.

Voltemos a Foster para concluir o raciocínio:

> *"There are related repetitions in the Freudian model that I have also smuggled into my text: some in which the trauma is acted out hysterically, as the first neo-avant-garde acts out the anarchistic attacks of the historical avant-garde; others in which the trauma is worked through laboriously, as later neo-avant-gardes develop these attacks,*

---

[21] Exactamente a formulação que os dois autores que referimos anteriormente não conseguem evitar: Burger ao utilizar a noção de *neo*, Danto ao propor a noção de *depois de*.



Hans Haacke, *Floating Ice Ring*, 1970-1971

at once abstract and literal, into performances that are immanent and allegorical. In all these ways the neo-avant-garde acts on the historical avant-garde as it acted on by it; it is less neo than nachtraclich. " (Foster, 1996)

Possuímos, então, os mecanismos desconstrutivos das impossibilidades de produção contemporânea para a vanguarda. Neste momento precisamos de afirmar algumas das diferenças existentes entre o fazer contemporâneo e o seu anterior. De entre as várias exigências que queremos analisar como constitutivas das alterações introduzidas pela vanguarda actual, destacamos a modificação estrutural no pensamento do fazer artístico do nosso tempo, perante a forma de actuar anterior, no que diz respeito à sua negatividade romântica.

Podemos continuar a colocar a questão da negatividade como forma de actuação privilegiada, mas despida de toda a componente anárquica e niilista que tanto contribuiu para o "fracasso" e institucionalização da vanguarda inicial. Os momentos iniciais de cariz fundamentalmente individualista, manifestado claramente na sua indexação anárquica, puderam existir, porque se encontravam contextualizados socialmente, através de uma sociedade em que as mutações transfiguradoras dos últimos cinquenta anos ainda não tinham sido efectivados. Um ataque cerrado a todas as convenções da arte do seu tempo, realizado de forma absolutamente niilista (veja-se o exemplo paradigmático dos manifestos futuristas) foi sendo continuamente absorvido pela instituição até à sua cristalização posterior[22] sob a forma de institucionalização.

---

[22] Em outro capítulo desta dissertação afirmamos que a vanguarda foi negando continuamente de forma muito afirmativa.

O trabalho a desenvolver pelos artistas da actualidade e iniciado na década de sessenta pauta-se por posturas distantes destas[23]. Em vez de repetirem as actuações das vanguardas iniciais, expandem-nas para territórios novos, daí a sua não cristalização, daí, também, a sua possibilidade de afirmação.

Os territórios que permitem a crítica, já não das convenções, mas antes da sua institucionalização. A crítica é dirigida à instituição e, por isso, torna-se necessário o alargamento operativo a outras áreas de intervenção. Daí uma extrapolação para um carácter antropológico, como reivindicação de intervenções que não baseiam a sua existência no fechado mundo da estética, antes se introduzem no real, através da sua associação com o exterior social, isto é, com um conjunto alargado das ciências sociais.

Ao recusar a dicotomia arte vida, está, em primeiro lugar, a re-situar cada uma das componentes, sem a utilização de uma exterioridade que se afirma completamente artificial; por outro lado, esta assunção permite que tanto a primeira como a segunda se interpenetrem, uma espécie de orgânico mutante, como refere Miguel Leal:

> *"Se a arte é ainda um interessante território para habitar, isso deve-se em grande parte à sua capacidade de iludir constantemente a rigidez cadavérica, tal como um organismo vivo faz da mobilidade e capacidade de adaptação um instrumento de sobrevivência. Da mesma forma que a vida, também a arte associa um determinado rigor*

---

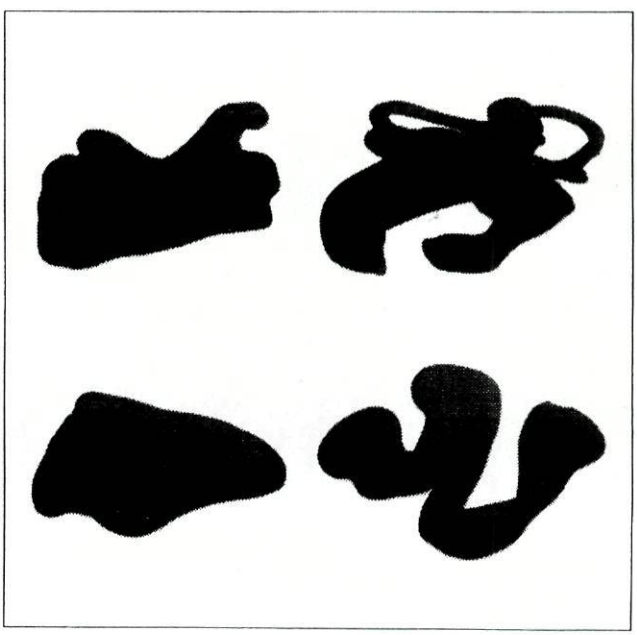
[23] Obviamente que a postura não é generalizável. Ainda hoje existem os adeptos confessos dos arremessos anárquicos dos artistas do início do século XX. Vários exemplos serão analisados no capítulo dedicado ao autor; contudo gostaríamos, aqui, de traçar alguns comentários a propósito de um filme denominado "Pola X". A sua inscrição em ambientes que reivindicam a postura de "artista maldito", por parte do seu realizador francês (Leos Carax) é no mínimo problemática, mas agrava-se, quando a história contada se apresenta como uma sucessão de clichés românticos introduzidos de forma narcisista no desenvolvimento das imagens. O que nos parece essencial reter é que a permanência destes procedimentos alargam-se a suportes que nada têm a ver com a manualidade —neste caso o cinema— mas que procuram a mesma relação com o receptor através de estratégias especulares entre a posição detrás da câmara e à sua frente.
A repetição de que fala Burger existe efectivamente. Manifesta-se em casos como estes. Demonstram que, apesar dos ensinamentos, dos erros e, sobretudo, de práticas que hoje convivem com estes de forma distanciada, continuam a existir as mesmas doxas que de tanto agonizarem se encontram, hoje, quase transfiguradas: como máscaras da farsa. Mas voltemos à película. O incarnar da musa possessiva que é a própria obra, como objecto de desejo (no filme corporizado numa relação incestuosa q.b. entre dois irmãos), é, nada mais nada menos, que a actualização conceptual das mesmas observações por parte de alguns intervenientes das vanguardas iniciais quando afirmavam a sua incapacidade para controlar o irromper da pintura no seu trabalho (?). Sobretudo porque ainda é facilmente construído como objecto apelativo, este tipo de obras necessita de uma desmontagem contundente, mais não seja, para se evitar a leitura de prosas críticas como a que, a título de exemplo, agora transcrevemos:
"[...]porque tanto o livro como o filme andam, antes de mais, à volta do processo da criação e da loucura que arrasta o autor cujo material foge ao seu controle" (Ferreira, 2000)

conceptual a uma variabilidade elástica e essa é uma das suas virtudes: o modo como se torna prolongamento orgânico de própria vida (daí a falácia das dicotomias vanguardistas arte vs. vida). " (Leal, 1999)

O orgânico mutante é uma forte metáfora para uma situação de mobilidade que é determinante para a prática artística. Fora de qualquer fundamentalismo mitificador, tão exacerbado pelas vanguardas, pretende uma política de inclusão nos locais onde é necessária a sua intervenção, sejam o museu, como lugar fundamental de reflexão para a arte, seja o espaço público como extensão.

Voltemos a Miguel Leal:

"De facto, a condição de mobilidade é fundamental para a sobrevivência em contexto adverso; como referia T. E. Lawrence: «É preciso estar lá onde o inimigo não se encontra», isto é, recusar-lhe constantemente a oferta de um alvo. " (Leal, 1999)



Miguel Leal, Orgânicos mutantes, 1999

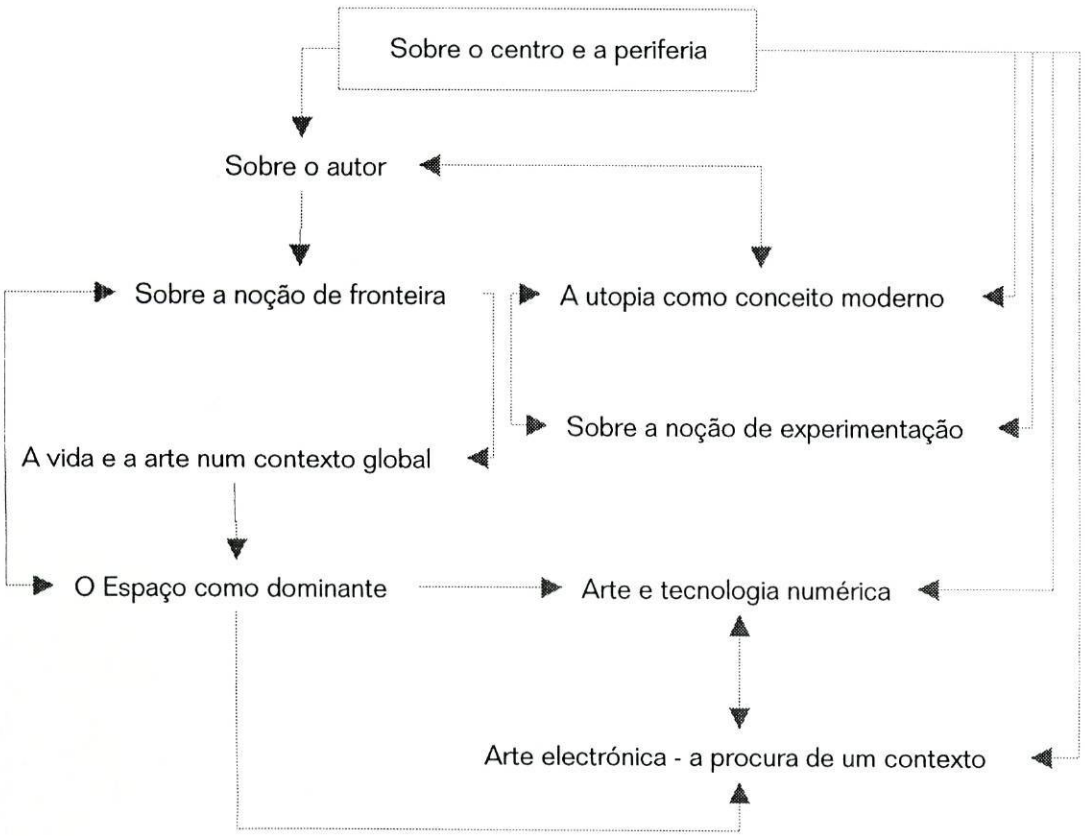
CAPÍTULO 3 SOBRE O CENTRO E A PERIFERIA

O museu continua a ser o centro do território, mesmo que expandido, da arte contemporânea. Afirma-se como o local mais predisposto à reflexão sobre as propostas mais inovadoras e avançadas, por isso, também, corporiza as periferias e as margens. Situação curiosa de dualidade que comporta algumas questões a colocar.

Durante todo o século XX o museu foi sendo encarado como um ente exterior aos pressupostos da vanguarda. Para além do, hoje reconhecido, fracasso óbvio da proposição, ela acumula, também em si, um erro grave de desocupação de um espaço determinante. Perante esta recusa, outras perspectivas, mais conservadoras, operaram a ocupação e, assim, instituíram o museu como sua imagem especular. A opção anti-museu levada a cabo com o afastamento para as margens, mais do que criar alternativas ao centro, proporcionou o seu alargamento. O que remete para duas possibilidades deixadas em aberto. Primeiro, a de que não foi de todo fracassado o trabalho aí produzido, apenas re-situado. Segundo, com a queda da exterioridade, o museu apresenta-se, de novo, como hipótese de ocupação —já não como lugar de extinção cadavérica— mas, antes, como lugar de intervenção. Pelas limitações hoje existentes, designamos o museu, segundo uma visão de operador, como um lugar bartlebyano.

Neste capítulo pensamos, também, nas intervenções levadas a cabo no seu exterior. Então, a reflexão anterior torna-se, quase, uma evidência.

Mas o museu contemporâneo expande-se continuamente. Agora, para a rede. Os posicionamentos e possibilidades tornadas possíveis levantam outros problemas, já não de intervenção, mas de adequação.


Sobre o centro e a periferia
Sobre o autor
Sobre a noção de fronteira
A utopia como conceito moderno
Sobre a noção de experimentação
A vida e a arte num contexto global
O Espaço como dominante
Arte e tecnologia numérica
Arte electrónica - a procura de um contexto

3.1. O museu em questão

Os erros que foram sendo cometidos em nome de uma pureza não conservadora levaram ao abandono de estruturas importantíssimas como o museu. Passadas as euforias, chegado o desencanto, existe uma necessidade absoluta de revisão das premissas, sem correr o risco de aparente conservadorismo.

O Museu é o lugar por excelência para a reflexão artística; deixar este espaço entregue a orientações, essas sim, conservadoras, revela-se um erro fundamental. Ao afastamento do museu, por parte da vanguarda, corresponde a sua ocupação pela componente mais conservadora do *artworld*, que ao executar este acto se apropria da "tradição" e da história. Ao contrário do que durante muitos anos foi política "oficial" da vanguarda, pensamos, hoje, que é necessária a sua ocupação. Existem, por certo, outras tradições e uma outra História, pelo menos, outra forma de a entender, que potenciam o trabalho e tornam a utopia vanguardista presente.

Uma das tarefas essenciais da vanguarda contemporânea será, então, o repensar da sua relação com a História. O actual presente, dito pós-histórico, conduziu a relação com o passado a um estado de amnésia da própria história, brilhantemente representado na situação acrítica do pluralismo. Outras vertentes podem ser descobertas, e por muito paradoxal que possa parecer aos olhos das aporias vanguardistas, o olhar histórico por parte da arte contemporânea, não só a torna mais esclarecida no sentido de um discernimento necessário à sua inclusão na complexidade da estrutura social, como a introduz, sem complexos, ao futuro, demasiado próximo na nossa contemporaneidade.

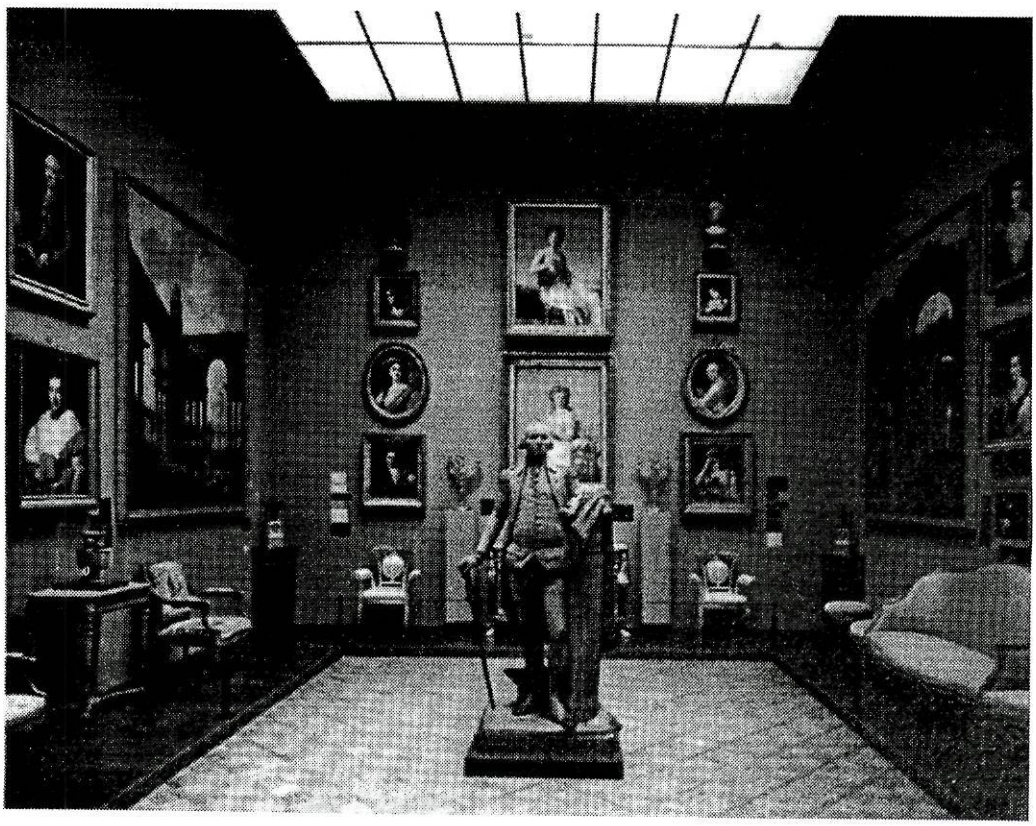
O conhecimento aprofundado das possibilidades do passado permitem a sua releitura —uma vez mais, sem medo de conservadorismos somente aparentes, é a questão das competências que se encontra em jogo— no interior das determinações políticas e históricas da arte. Essa será a condição necessária, pois se esta não se encontrar presente o que acontece é a sua alienação. Quando tenta ilustrar a relação existente entre a actualidade crítica e o passado, Foster socorre-se de uma noção de Barthes: "the responsability of forms". Perante uma tendência, generalizada pelo pensamento vanguardista, de ruptura constante, pode correr-se o risco da relação com o passado ficar cortada. A questão das competências, ou se quisermos da fundamentação necessária ao carácter disciplinar, é uma espécie de base de sustentação para todas as práticas transdisciplinares, caso contrário percorre-se o caminho em direcção ao que, o mesmo Foster, apelida de "nondisciplinary", isto é, uma perda do sentido crítico perante as transformações históricas e sociais em que a arte foi sendo enredada. A noção de que nenhuma operatividade artística pode fazer sentido é uma admissão de derrota, agora sim, pe-

rante os pensamentos mais conservadores, e que potencia, acima de tudo, um afastamento do público das preocupações expostas pela arte. Principalmente por não terem significado nenhum, a não ser o seu afastamento da realidade e a sua inclusão no rol dos produtos (inócuos) mas valiosos oferecidos pela indústria cultural.

Finalmente devemos abordar de forma mais detalhada a questão essencial do museu e do espaço público, como possibilidades em aberto para a intervenção de uma acção de características avançadas.

Não parece ser possível, nos nossos dias, abordar esta questão sem passar pela análise efectuada por Douglas Crimp a este propósito. O que faremos seguidamente é a sua abordagem crítica e englobada nas preocupações alargadas de uma intervenção concertada com o presente histórico, hoje amplamente expandido em termos espaciais.

A principal ideia avançada por Crimp prende-se com a existência de um "museu pós-moderno" de feições claramente reaccionárias. Parece-nos razoável que se realize uma abordagem da noção de museu, a este nível, para determinadas situações não generalizáveis, mas, apesar de tudo, com forte implantação nas políticas culturais dos



Michael Asher, *Untitled*, 1979

poderes contemporâneos. Contudo, a questão que colocamos prende-se com a ideia já anteriormente defendida a partir de Hal Foster, de que não é mais possível deixar o museu como lugar de implantação de ideias conservadoras. Se Crimp refere que a construção do espaço do museu não se configura como apropriado para práticas que se distanciam da sua tipologia clássica, a prática contemporânea vem, de algum modo, desmentir esta postura. É verdade que muitos dos actuais museus existentes mantêm uma tipologia arquitectónica canónica, mas também, não é menos verdade, que apesar dessa imposição, em alguns deles desenvolvem-se as mais avançadas manifestações artísticas do nosso tempo. É o próprio Douglas Crimp quem lança a ideia de um repensar do museu:

> *"We needed, it seemed to me, an archeology of the museum on the model of foucault's analyses of the asylum, the clinic, and the prison. For the museum seemed to be equally a space of exclusions and confinements."*(Crimp, 1993)

Todas as críticas formuladas por Crimp em relação ao museu vêm numa ascendência no âmbito das ideias de Peter Burger, mas é necessária uma maior abertura para entender as anteriores relações existentes entre interior e exterior do edifício museológico. Concordamos com a análise da etimologia da palavra museu como ligada directamente à noção de academia mas, apesar de tudo, a relação estabelecida por este com a *praxis* social foi sendo alterada, até fazer parte, como hoje faz, das preocupações de um vasto grupo social que necessita do museu e vice-versa.

Existem dois casos paradigmáticos que queríamos analisar: o primeiro é o caso do Museu de Serralves no Porto e o outro a realização da iniciativa Project: Sculpture in Munster.

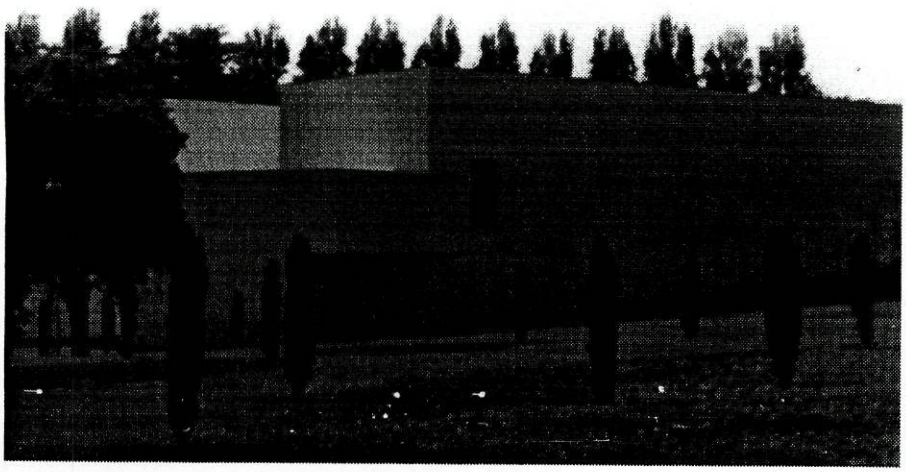
Quando apareceu o Museu de Serralves-Museu de Arte Contemporânea do Porto, a exposição então organizada para a sua abertura foi designada CIRCA 1968 e pretendia afirmar-se como uma mostra da colecção entretanto recém-formada (ou ainda em formação).

Pelo seu título verificamos imediatamente que nos encontramos na presença de uma época que se afirmou como complexa para a existência do museu. A produção da arte conceptual e a sua potencial inserção no interior do museu. Passados trinta anos pode fazer-se a sua leitura no interior do museu se, para tal, existirem alargados horizontes de análise que permitam a ruptura com posições "tradicionalistas" da noção de museu. Escreviam os directores do museu no catálogo de apresentação da exposição:

> *"Num mundo em que os indivíduos são cada vez mais definidos como espectadores de realidades políticas, sociais e culturais que lhes são apresentadas enquanto possibilidades de lazer ou necessidades de consumo, um museu deve tentar abrir caminhos para que cada um possa tomar as suas próprias decisões, mais do que*

defender uma ideologia ou construir uma versão ou interpretação da história. É nosso objectivo que as pessoas deixem de pensar o museu como uma realidade estática, podendo antes encontrar nele as possibilidades dinâmicas de superação de ideias pré-estabelecidas e de preconceitos. O museu assume-se deste modo como um novo forum, um lugar de discussão e de superação dos limites dos indivíduos que nele coincidem." (Todolí, Fernandes, 1999)

O que se afirma, de forma muito clara, nesta declaração de intenções é uma recusa das noções de museu como academia optando, antes, pela sua transformação em lugar de discussão. A uma alteração conceptual desta natureza na noção de museu corresponde, obviamente, uma alteração na concepção da sua programação, permitindo-se a entrada no seu interior das obras entretanto produzidas desde a década de sessenta. O que Douglas Crimp critica com veemência é a profusão de uma certa ideia de museu, aquela que privilegia determinantes históricos do fazer artístico, antes de mais, por uma declarada incapacidade de ultrapassagem dos preconceitos consagrados na tipologia clássica do museu e amplamente divulgados na época de afirmação da arquitectura pós-moderna. A sua continuação como paradigmas dominantes permitiu a profusão de exposições consti-



Museu de Arte Contemporânea de Serralves (Porto), *pormenor da fachada*, 1999.

tuídas somente por peças de "tipologia museológica", seja isso o que quer que seja. Nas palavras de um dos intervenientes activos do neo-expressionismo alemão, Markus Lupertz, essa tipologia passa pela irradicação de uma prática artística que se distanciou da arte, do génio, da elite:

> *"But art is alive, there are elitist artists, and artists of genious, artists who are removed from necessity, beyond the senses, who can even do without the walls on which their pictures hang."* (Lupertz citado por Crimp, 1993)

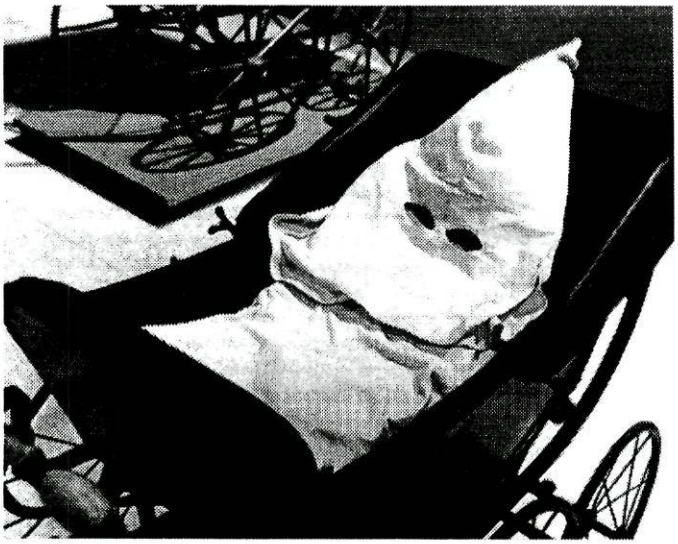
A prática museológica contemporânea veio recolocar algumas das questões essenciais daquilo que foi realizado nas últimas três décadas. A sua inclusão nos museus não desvirtua a integridade das obras, se olhadas segundo a perspectiva defendida pelos directores do museu do Porto. As obras mantêm uma capacidade de sobrevivência que ultrapassa o carácter específico da espacialidade onde se encontram inseridas. Se tal não acontecer, então estamos em face de trabalhos que não se adequam nunca a qualquer tipo de exposição que não seja *site-specific* e, aí, outras questões, também importantes para a discussão do lugar do museu, são levantadas.

A democratização da cultura em curso manifesta-se também pela visibilidade alargada da rede de museus[1]. O público que os frequenta em número elevadíssimo, necessita deles para várias razões —algumas das quais extravasam o próprio carácter de espaço artístico— mas não abdica já da sua existência. A título de exemplo, a exposição de Andy Warhol mostrada em 2000 no Porto foi visitada por mais de oitenta mil pessoas, o que é um número completamente diferente daqueles apresentados anteriormente pelos responsáveis dos museus. Existe um fractura na forma de estar por parte do público. Existe, também, uma nova forma de encarar a cultura por parte dos poderes. A pergunta que fica é a mesma que já formulámos anteriormente. Será ainda sustentável o seu abandono por parte dos artistas de vanguarda contemporâneos? Pensamos que não, pois esse seria o erro que conduziria a vanguarda a um beco sem saída, muito diferente daquela situação de auto-exílio patrocinado pelas primeiras vanguardas. Agora o exílio foi tornado impossível, a sua impotência amplificou a necessidade de reformulações operativas por parte dos artistas. O museu tornou-se um lugar de intervenção, muito mais que um lugar de extinção, obviamente dentro das limitações impostas à totalidade das acções, um lugar *bartlebyano*.

Hal Foster coloca a questão nestes termos:

---

[1] Já discutimos em lugar próprio que relacionamentos se produzem entre a arte que se encontra no seu interior e os poderes entretanto estabelecidos e sobejamente interessados na sua afirmação.



Fred Wilson, *Mining the Museum (detail)*, 1992

> *"After a critique of narrative, I think we have to regain the efficacy of historical accounts. Obviously they cannot be singular or continuos, but they must be stories. For if we do not tell them, others will, and they will win pedagogically and politically...I no longer fetichize ruptures and breaks as I once did; I am more interested in turns and shifts."* (Foster, 1996)

Não é novo o interesse que os artistas mais esclarecidos têm pelo museu. Afinal, é no seu interior que se posicionam as propostas mais avançadas. Todo este desenvolvimento foi sendo potenciado por variantes diversas, algumas das quais já atrás analisadas, contudo, existe uma outra que ainda não o foi: a liberdade do artista.

As vanguardas de feição idealista assentaram todo o seu trabalho em mais esta utopia de liberdade total. O que é um facto é que, devido á elasticidade da instituição, o museu apresenta-se como o lugar próprio para que essa liberdade seja expressa. Muitos problemas se podem levantar em torno desta questão; e eles conduzem directamente aos levantados por Crimp. A "liberdade do artista", manifestação vincadamente egocêntrica, sai, portanto, completamente intacta do confronto com a instituição. A responsabilização social que lhe é exigida no exterior —como veremos— aqui quase não tem significado. As críticas levantadas por Crimp e referentes à noção pós-moderna de museu e aos seus inequívocos adeptos corporiza-se, desta forma, em exasperação do eu e do respectivo estilo. Não é este museu que queremos questionar como lugar de discussão. Para que a discussão exista, o comportamento tem que se modificar e essa modificação tem que reflectir uma recusa da atitude ensimesmada da genialidade libertária. Refere Moraza a este propósito:

"...en nombre de la libertad —todo gesto es consentido y aplaudido, por muy inaceptable, interesado o deplorable que pueda ser, haciendo patente la indiscutibilidad de la mania." (Moraza, 1997)

3.2. Museu e exterior - relações problemáticas

O exterior do museu apresenta-se, também, de formas diversas. Algumas das vezes, inclusive, como próprio museu. Como acontece em Munster de dez em dez anos. Toda a cidade se apresenta como um enorme museu, com os seus habitantes transfigurados em funcionários prestáveis[2], ao público ávido de arte que aí se desloca.

Não se trata do real a que se refere Hal Foster, o real da identidade e da comunidade, trata-se antes de extensões externas das atitudes características do interior do museu. Por isso se torna tão necessária a sua análise, como perspectiva nova de entendimento do espaço museológico. Mais importante ainda, se tivermos em conta que o alargamento do museu se dá nos nossos dias, também, para territórios virtuais. A este assunto voltaremos mais tarde. Para já, a análise de um exemplo paradigmático dos erros que podem ser cometidos quando não existe uma clarificação de interior e exterior, ou seja, de liberdade absoluta versus liberdade condicionada pelo real.

Quando o artista decide sair do museu, instalar-se no espaço público exterior, as coisas tornam-se repentinamente muito mais complicadas. Todo o posicionamento apreendido ao longo do século, no interior do museu, é colocado em causa por uma realidade que é antagónica à anterior. Aos especialistas substituem-se agora os cidadãos comuns, com preocupações longínquas relativamente aos assuntos da arte; aos espaços pormenorizadamente estudados e acépticos (*white cubes*[3]) contrastam, agora, os espaços envolventes da cidade, normalmente carregados de significação exterior e contaminadora dos objectos.

Daí que seja, normalmente, problemática a relação da arte com os espaços exte-

---

[2] Passa por esta prestação o sucesso da iniciativa, medida segundo a lógica dos níveis de audiência, mas sobretudo pelo volume de negócios que a cidade consegue realizar, daí o seu empenhamento.

[3] Brian O'Doherty no seu ensaio "Inside the White cube — The Ideology of the Gallery Space" aponta algumas das modificações espaciais que foram sendo operadas no espaço de exposição da arte. Na sua interpretação a sala museológica do modernismo poderia ser apelidada de *White Cube* pois, como explica, impunha uma descontinuidade espacial com a sua envolvência. Esta é uma consideração deveras importante pois impôs uma

riores. Evidentemente que não falamos da "arte" que povoa as praças, naturalmente abstracta e de tendência globalizante, isto é, tanto serve para Nova Yorque como para Lisboa ou Pontevedra. O seu efeito é anestesiante. Ou então uma arte que de tal modo é dissimulada no real que peca exactamente pelo mesmo. Falamos de trabalhos que pela sua força e integridade nos fazem reflectir quanto às dificuldades de relacionamento. Elegemos como exemplo paradigmático Richard Serra.

Serra iniciou o seu trabalho no exterior, nos anos setenta, quando estavam em voga as intervenções da "Earth Art" com artistas como Robert Smithson. Quis, contudo, estabelecer uma diferença que viria a revelar-se fundamental para o prosseguimento do processo de trabalho e para os problemas que entretanto se foram levantando. Uma posição que o afastou das intervenções na paisagem rural americana e isoladas de audiência, preferindo o espaço urbano como cenário das suas intervenções.

"I would rather be more vulnerable and deal with the reality of my living situation"
(Serra, 1980)

Numa primeira fase as intervenções foram sendo relegadas para espaços marginais da cidade. "To encircle base Plate Hexagon, Right Angles Inverted" é colocada numa rua sem saída de Bronx, frequentada prioritariamente por marginais para desmantelar carros roubados. Perante esta localização o público primou pela ausência (viria a revelar-se "socialmente útil" esta opção, ao produzir autênticas "limpezas", dos locais onde as peças se encontram instaladas) e a situação que Serra queria contrariar - a falta de audiência - veio a verificar-se. O resultado pode ser visto no interior dos museus com o recurso à fotografia, mas este é um processo que não satisfaz o escultor.[4]

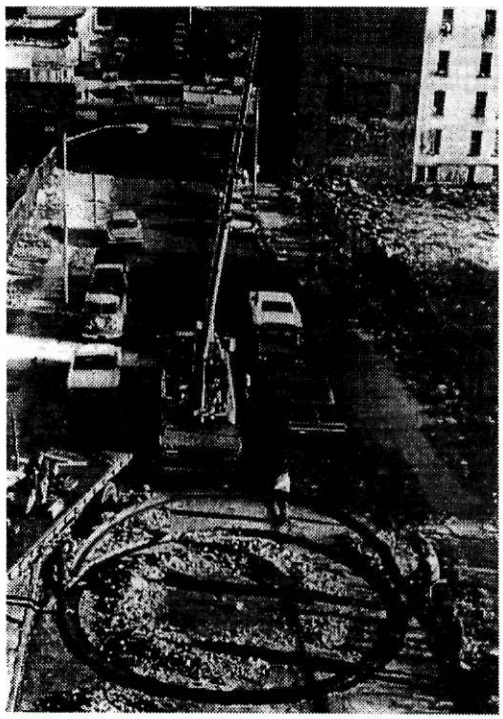
---

tipologia que veio reforçar a lógica existente da necessidade de abandono deste espaço determinante. Refere este autor:

"The Ideal gallery subtracts from the artwork all cues that interfere with the fact that it is «art». The work is isolated from everything that would detract from its own evaluation of itself. This gives the space a presence possessed by other spaces where conventions are preserved through the repetition of a closed system of values. Some of the sanctity of the church, the formality of the courtroom, the mystique of the experimental laboratory joins with chic design to produce a unique chamber of esthetics. So powerfull are the perceptual fields of force within this chamber that, once outside it, art can lapse into secular status." (O'Doherty, 1976)

E, mais adiante, refere-se à forma própria do espaço:

"Unshadowed, white, clean, artificial — the space is devoted to the technology of esthetics. Works of art are mounted, hung, scattered for study. Their ungrubby surfaces are untouched by time and its vicissitudes. Art exists in a kind of eternity of display, and though there is lots of «period» (late modern) there is no time. This eternity gives the gallery a limbolike status." (O'Doherty, 1976)



Richard Serra, *To encircle base Plate Hexagon, Right Angles Inverted*, 1970

O percurso de Serra ao longo de todas as suas intervenções vem confirmar um posicionamento de radical liberdade do autor num ambiente que lhe é, na maior parte dos casos, completamente hostil. O relacionamento estabelecido com as instituições de poder revela-se, assim, problemático. As suas peças tornam-se alvos perfeitos de todas as campanhas neoliberais em prol de uma cultura apoiada nas estruturas do financiamento privado e na lógica do consumo. A obra de Serra, quiçá a mais polémica de todas: "Tilted Arc", chega a ser apelidada de "malignant object".

A análise mais detalhada deste caso revela-se importante para a conclusão a que queremos chegar. A peça foi instalada numa praça rodeada de edifícios oficiais. A peça

---

[4] A este propósito é interessante transcrever uma parte da conversa estabelecida entre Richard Serra e Douglas Crimp:

Serra: "If you reduce sculpture to the flat plane of photograph, you're passing on only a residue of your concerns. You're denying the temporal experience of the work. You're not only reducing the sculpture to a different scale for the purposes of consumption, but you're denying the real content of the work. At least with most sculpture, the experience of the work is inseparable from the place in which the work resides. Apart from that condition, any experience of the work is a deception.

But it could be that people want to consume sculpture the way they consume paintings-through photographs...I'm interested in the experience of sculpture in the place it resides."

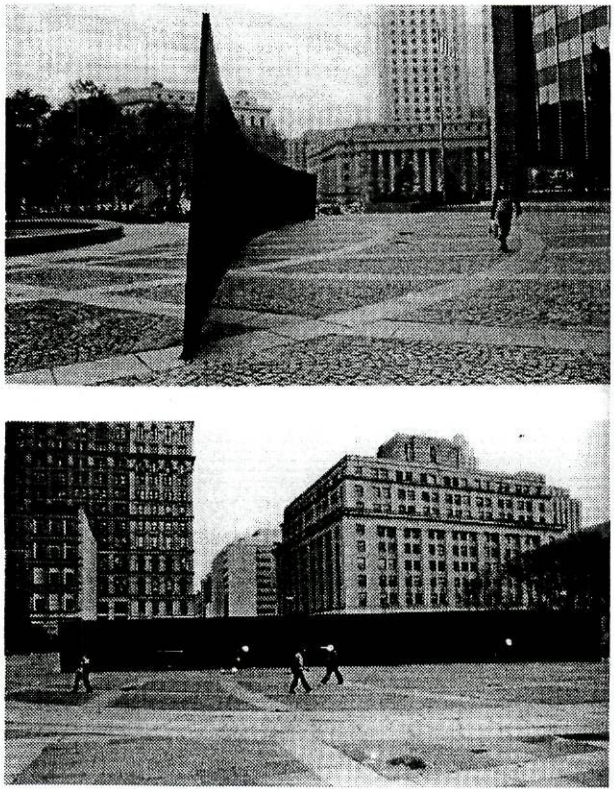
bloqueava a praça, pelo seu tamanho e pelos materiais utilizados. A peça constituiu-se desde o inicio numa muralha de protestos que partiram das mentes mais reaccionárias e que rapidamente se alargou a uma grande percentagem de pessoas que utilizavam aquele espaço. E, no entanto, a peça reclamava autonomia de resistência ao tempo. Serra advoga que a arte contemporânea necessita de tempo para se instalar no gosto das pessoas, mas sobretudo reclamava um insustentável posicionamento idealista.

Serra definiu como principal objectivo da sua instalação a transformação de um local de controlo de tráfico para um lugar escultórico.

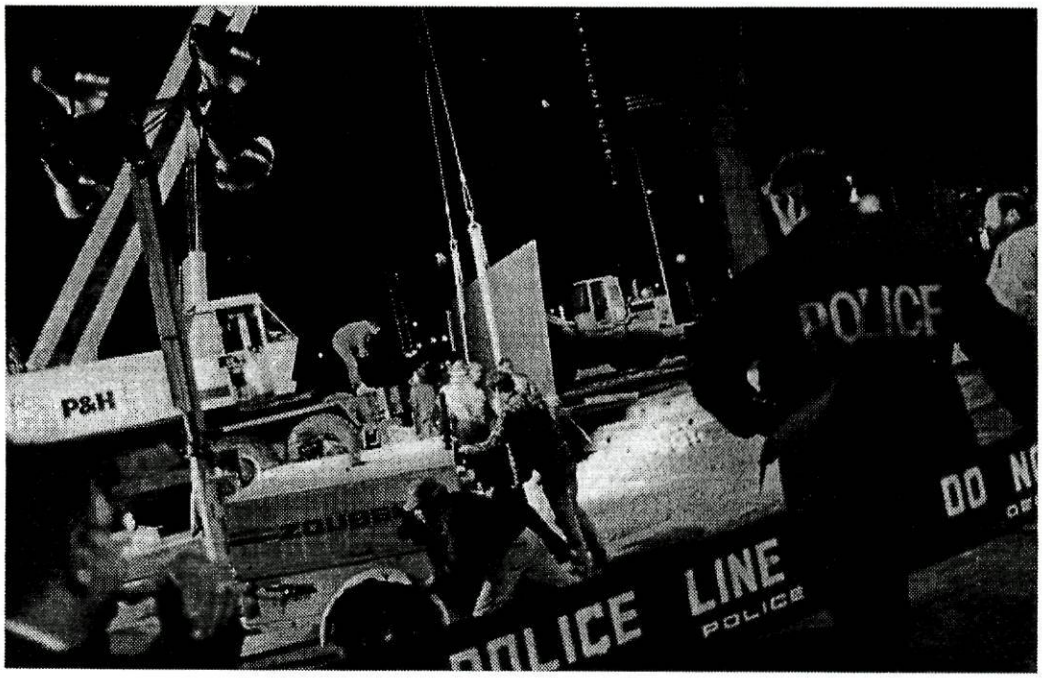
> *"A public that has been socialized to accept the atomization of individuals and the false dichotomy of private and public spheres of existence cannot bear to be confronted with the reality of this situation. And when the work of public art rejects the terms of consensus politics within the very purview of the state apparatus, the reaction is bound to be censorial."* (Crimp, 1993)

A peça foi demolida em Março de 1989.

O caso desta peça é sintomático de um comportamento que é caracterizado exac-



Richard Serra, *Tilted Arc*, 1985



Richard Serra, *Tilted Arc*, 1985 (demolição, Março de 1989)

tamente pelo que não se deve/pode fazer no espaço público. O que ressalta é uma falta evidente de pesquisa em termos sociológicos e sociais do ambiente que rodeia a praça e dos seus habitantes. Muitos deles seriam o que costumamos apelidar de público para esta peça. O ambiente *site specific* reclamado por Richard Serra ficou reduzido a uma pesquisa espacial, faltaram os outros níveis de investigação e que se revelaram fundamentais. No desenvolvimento do caso, atingiram-se argumentações completamente ridículas na defesa da sua demolição, chegou a comparar-se a peça a uma muralha anti-bomba, que provocava o efeito contrário, na vigilância da praça, ao bloquear a visão. O que, no entanto, foi profundamente errado na postura do escultor foi a reivindicação da razão para si contra todos os outros. No limite e como refere Daniel Buren: "*This position provides a striking demonstration of the penalty that comes with thinking that the artist in the museum and the artist in the street can and should behave in the same way.*" (Buren, 1997).

Novos parâmetros clamam por novas soluções, novas abordagens dos problemas; a arte nas ruas deve e pode existir mas deve ser completamente redefinida e reorientada. Terminemos esta abordagem citando novamente Buren:

> *"In other words, if it keeps taking to the street, can art at last get down from its pedestal and rise to street level and show itself there?"* (Buren, 1997)

3.3. O museu e o alargamento digital

Mas o museu encontra-se no mundo contemporâneo em mutação acelerada. A sua ligação à actualidade passa, também, pela expansão para a rede.

Uma questão que imediatamente se coloca, prende-se com os desenvolvimentos tecnológicos como potenciadores das rupturas. Se, por um lado, a ligação à rede vem trazer uma nova expansibilidade ao museu, pelo outro, vem confirmar alguns problemas que já se encontravam presentes na arte moderna e que na época tecnológica que vivemos se vêem agravados. Referimo-nos ao problema da emancipação proposto por Benjamin a partir da reprodutibilidade técnica das obras.

Para este autor a emancipação da arte ligava-se directamente à componente tecnológica. Peter Burger —referimos de novo este autor por óbvias associações com o anteriormente analisado— aparece com uma posição extremamente crítica desta teoria, não que desvalorize a questão da queda da aura, mas porque não acredita que a tecnologia esteja na base das rupturas entretanto produzidas. Refere este autor:

> *"Os limites deste modelo explicativo [o modelo de Benjamin][5] tornam-se evidentes quando se comprova a impossibilidade de transferi-los para a literatura, em cujo campo não existe nenhuma inovação técnica susceptível de haver produzido um efeito comparável ao da fotografia nas artes plásticas."* (Burger, 1974)

O problema é complexo porque, obviamente, existe um pouco de razão em ambos os lados. A visão de Walter Benjamin pode ser inteiramente confirmada com os desenvolvimentos tecnológicos mais recentes. Não devemos esquecer que, por exemplo, Roy Ascott defende, exactamente, uma posição que descende directamente daquela. Segundo este, existe um *antes* e um *depois*. Este corte é produzido pela tecnologia digital que, pelas suas capacidades de interacção, isto é, capacidades técnicas, se distancia largamente da restante produção. Contudo, as intervenções que se apresentam como mais interessantes no panorama contemporâneo, inclusive, museológico, integram-se numa esfera que não abdica da sua incorporação em ambientes que derivaram, e assim continuam, dos desenvolvimentos vários produzidos pela arte conceptual.

Quanto às razões apresentadas por Burger. À partida pareceriam imbatíveis — talvez o tenham sido no ano em que o texto foi escrito—, simplesmente, a mesma tecnologia de que Burger se demarca alterou e continua a alterar os modos de fazer, também, no campo da literatura. Atentemos no caso paradigmático do hipertexto, e veremos que toda

---

[5] Os parentesis são nossos.

a produção que se encontra a ele vinculada poucas afinidades tem com a produção anterior. Numa entrevista *on-line* Benjamin Weil ex-director do site *adaweb*, entretanto desaparecido, e agora director do ICA de Londres[6] refere o caso de uma escritora, Darcney Steinke:

> *"She was interested in what she could do with the web, and also, critically for her, how it might affect the way she writes. Basically she writes books and articles. The whole idea of writing for the Net and exploring how people read on the screen, adressing issues of how people read differently in a book opposed to a screen, how does a dematerialized text rematerialize in a different form with pictures and interface..."* (Weil, 1998)

O hipertexto vem dar a oportunidade nunca antes possibilitada de interferência directa na escrita. O hipertexto pode definir-se como um conjunto de blocos de texto (não necessariamente verbal) que podem possibilitar ligações, tanto internas como externas, potenciando, assim, no leitor, uma leitura não linear, ou dito de forma mais técnica: multilinear e multisequencial (Landow, 1992). Analisaremos em detalhe as questões levantadas por esta nova forma de comunicação, agora interessa-nos fundamentalmente o repensar de toda a argumentação utilizada antes do advento do hipertexto. A obsolescência que revela é, de certo modo, um factor de verdade, perante a evolução da tecnologia, que se desmaterializa conceptualmente, como tantas outras posições. Ou seja, a relação entretanto estabelecida pelos museus com a tecnologia digital traz configurações conceptuais novas que necessitam de reflexão.

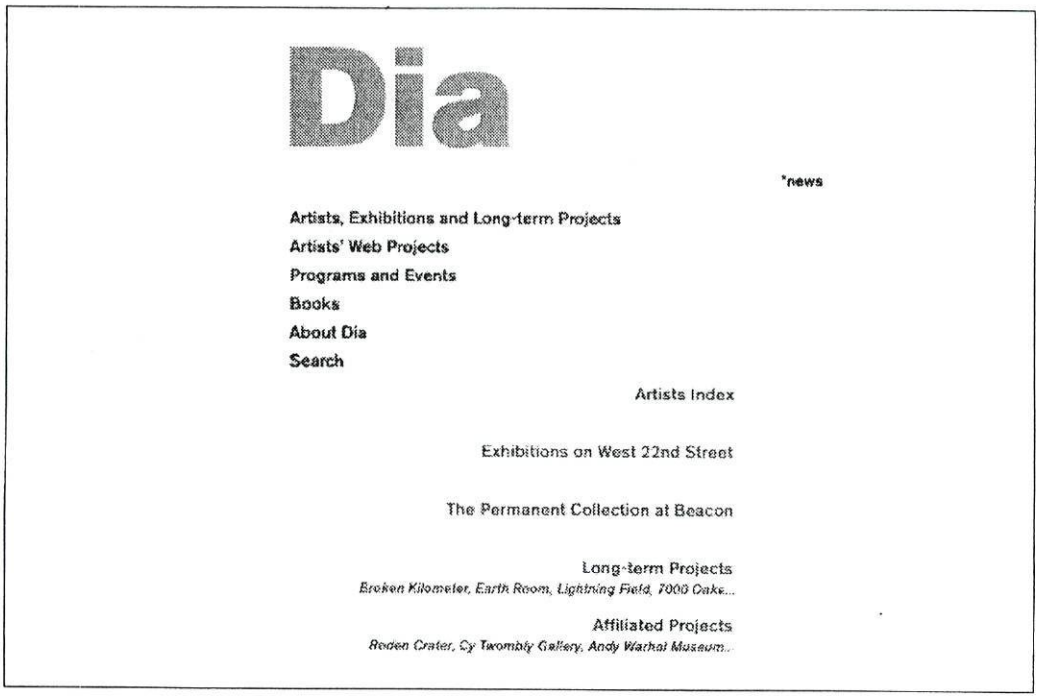
Como em outros sectores da sociedade, também o museu como instituição iniciou já o seu percurso em direcção à sua integração plena na rede.

Tipologias diversas são propostas pelos variados *sites* existentes. Em primeiro lugar, o *site* como lugar de visita (*tour*). A instituição revela ao visitante uma possibilidade de passeio virtual pelos seus espaços e colecções, sempre como presença externa. Não existe, de facto, uma imersão no ambiente virtual. As possibilidades registadas são de modo a que nenhum visitante tenha a sensação de que poderá substituir a sua visita real a um *site* virtual.

Uma outra possibilidade de intervenção é aquela que permite a imersão do visitante nos espaços do museu, podendo este dirigir o seu passeio no interior do espaço da forma que entender, mas sempre internamente, isto é, com a utilização intensa de tecnologias

---

[6] A designação completa das suas funções é Director do New Media Center at the London Institute of Contemporary Art.



DIA New York, *web site*

de imersão como o QTVR (QuickTime Virtual Reality). Estas tecnologias permitem, através de um esquema interactivo accionado pelo *mouse*, uma completa autonomia por parte do visitante na exploração das possibilidades de panorâmicas, aproximações, afastamentos, etc.

Estas técnicas contribuem largamente para um dos principais interesses do museu, como instituição, agora, virtual. O expandir *on-line* das suas actividades, nomeadamente das suas exposições. Com o interesse por parte dos artistas a subir de tom, o museu necessita de acompanhar esta nova evolução, daí que existam, também, exposições especificamente *on-line*, isto é, sem qualquer referência ao espaço real. Ainda recentemente (ano 2000) o MECAD de Barcelona organizou uma grande exposição que apenas tem existência "física" na rede.

Perante tantos motivos de alargamento é a própria estrutura organizativa do museu que requer adaptações aos intuitos que advêm da sua inserção no ambiente virtual. Um novo tipo curatorial parece ser inevitável. O curador virtual procede a um trabalho de selecção do espólio, entretanto digitalizado. Este espólio é evidentemente diferente de todos os existentes em forma tangível, por não poder ser "arrumado", daí a necessidade absoluta de selecção.

Refere Steve Dietz:

"Digitizing assets is not dissimilar to the historical function of the museum to pre-

serve artifacts. As this process becomes more and more successful, however, there will be an increasing need to find ways to "filter" the vast quantities of information that are available. The emphasis will shift from simply creating content to presenting a context for it." (Dietz, 1998)

A apetência pelas questões tecnológicas, revelada por todos aqueles artistas que sempre se interessaram pela experimentação, leva o seu trabalho a incorporar componentes tecnológicas, desde as mais simples, às mais complexas. Daí o interesse que revelam as intervenções, em torno das tecnologias digitais, como componente importante do actual trabalho das vanguardas. Daí, também, de acordo com a nossa perspectiva de intervenção, no interior do museu, a importância e a atenção que vimos dando ao processo de adaptação desta instituição a estes novos desenvolvimentos tecnológicos.

Para finalizarmos esta análise, queremos desenvolver algumas considerações em torno de um conceito criado por Jon Ippolito que se prende com a questão da tecnologia como componente artística e a sua relação com o tempo e, consequentemente, a sua relação com o museu. A esta noção o autor designa por: meios variáveis.

A introdução da arte digital no museu coloca problemas que se vêm agravando desde o aparecimento das várias facetas mais desmaterializadas da arte conceptual. Um dos problemas essenciais que se colocam[7] passa pela preservação dos materiais, quase sempre tecnológicos, numa perspectiva de futuro contaminado pela sua obsessiva evolução.

Ippolito refere um caso paradigmático, que transcrevemos de seguida, como ponto de partida para as considerações acerca da noção que propõe:

"Las instalaciones de luz fluorescente de Dan Flavin son un caso indicativo. Flavin escogió a propósito tan sólo los ocho colores estándar de los tubos fluorescentes disponibles. Cuando unos años más tarde el Guggenheim y el DIA Center for the Arts montaron una retrospectiva de sus trabajos, el conservador descubrió que uno de aquelles colores, el cereza rojo profundo, había dejado de comercializarse porque la exposición a un pigmento tóxico que revestía el interior del tubo representaba un peligro laboral para quienes lo fabricaban. Como consequencia, los coleccionistas de los trabajos de Flavin tuvieron que hacerse con todas las bombillas rojo cereza que pudie-

[7] Não são de origem exclusivamente tecnológica os problemas levantados pela complexa entrada da arte conceptual no nuseu. Expandem-se a outras áreas que não nos interessam neste momento da argumentação, a eles dedicamos mais atenção em outras áreas desta dissertação.

ron encontrar y almacenarlas para ser utilizadas en futuras exhibiciones. Es sin duda una ironia que trabajos en la aparentemente infinita reproducibilidad de la fabricación industrial, ahora estén guardados en los almacenes del Guggenheim, junto a muchos Kandinskys e Picassos." (Ippolito, 1998)

Esta situação, exemplar, vem colocar as questões dos materiais como problemáticos, a vários níveis.

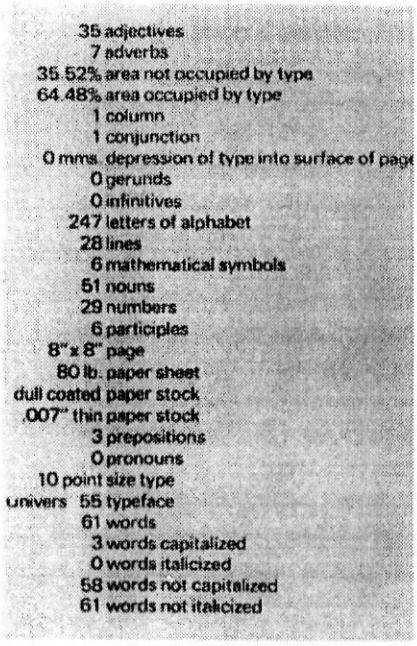
Em primeiro lugar, surge, com clareza, a ideia de que, mesmo os materiais mais difundidos industrialmente, não resistem ao tempo. A nível tecnológico o avanço já não se mede em medidas tangíveis. Daí que tenha que existir uma consciência, por parte dos artistas, dos processos a utilizar, isto obviamente na perspectiva da sua entrada no museu. A não competência que se verifique a este nível inviabiliza a sua permanência como obra, pois não tem possibilidade de ser mostrada. Existe a possibilidade, já ensaiada por alguns museus, de transferir toda a informação para suportes digitais tangíveis como é o caso do *cd*, contudo, existem problemas operativos que inviabilizam grandemente esta. Se a obra em causa se posiciona para a rede, não é possível a sua visão integral em suporte digital compacto, por óbvia falta de ligações com o exterior. Este é só um dos exemplos dos problemas que se levantam. Como refere Ippolito, os museus não se tornarão obsoletos por si mesmo, mas absolutamente aborrecidos.

A condição de variabilidade que pode ser atribuída a uma obra já não é um dado novo. Como vimos, desde os primórdios da arte conceptual que os vários integrantes vão disponibilizando as suas obras para ambientes distintos e para as necessárias actualizações. Não é por acaso que este processo está integrado nas premissas da arte conceptual. Ele parte de um pressuposto que é importantíssimo: a necessária condição de suporte em si mesmo, isto é, nada mais que esta condição, nunca uma sobrevalorização desta componente.

Dan Graham coloca as questões dos suportes ensaiados pela arte conceptual, como eixos de reacção a alguma da arte minimalista que funcionava no interior da galeria. Toda a arte minimalista estabelece um diálogo muito forte com o espaço em que se encontra inserido —a famosa querela introduzida por Michael Fried e a sua noção de arte teatralizada—, logo o objecto artístico nunca poderá ser analisado fora do contexto espacial do museu/galeria, isto é, o minimalismo expandiu o seu significado ao tomar o espaço como um suporte objectivo.

O que Dan Graham propõe, através de uma auto-análise crítica das suas obras para revistas, é uma expansão da noção de suporte, que tende à sua "não valorização". Refere o artista americano:

"Normalmente las revistas reproducen arte de «segunda mano», que existe pri-



Dan Graham, *Schema*, 1966

mero, como presencia fenomenológica, en las galerías. «Schema»[8]*, por el contrario, existe sólo por su presencia en la estructura funcional de la revista y lo que es expuesto en las galerías es lo que es de «segunda mano».* " (Graham, 2000)

Uma das questões que Graham coloca em jogo e que nos interessa de sobremaneira prende-se com o alargamento medial por parte dos artistas. O suporte não é interveniente primordial, antes, é componente do desenvolvimento do projecto. O carácter camaleónico que o suporte pode adquirir no âmbito da arte conceptual coloca esta forma de intervenção artística como um dos antecedentes decisivos do alargamento contemporâneo do trabalho dos artistas à rede.

Contudo, apesar dos desenvolvimentos havidos, tal como é realizado a outros níveis, inclusive por muitos artistas digitais nos nossos dias, o suporte adquire uma posição de sobranceria relativamente às restantes partes da obra que impossibilitam a sua necessária adaptabilidade. Se o processo se encontra facilitado nos chamados suportes tradicionais, ele agudiza-se imenso na opção digital.

A proposta de Jon Ippolito parece-nos muito inteligente. Por um lado realça as

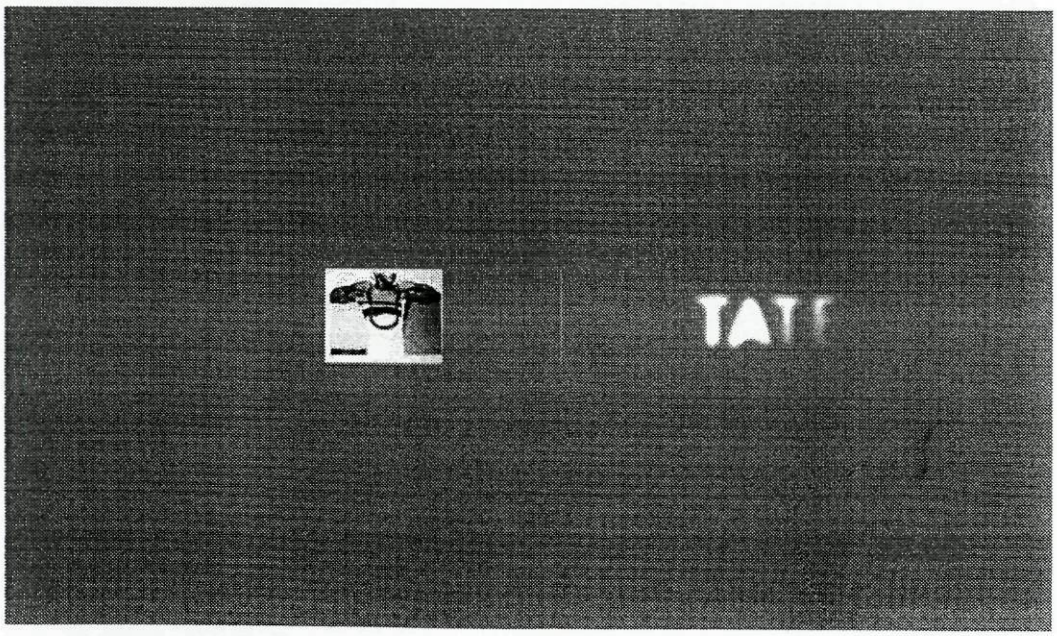
---

[8] Schema é uma obra de Graham de 1966, que tem existência unicamente nas páginas de uma revista. Os seus conteúdos são definidos em função da significação geral da revista, adaptando-se a eles. (Poderemos ver aqui uma actualização da mesma perspectiva contextual ensaiada pelos minimalistas relativamente ao espaço, ou seja, em ambos os casos encontramo-nos frente a obras *site-specific*.)

noções de adaptabilidade, ou por outras palavras, foge a um formalismo ainda expansivo, através de um procedimento que favorece a *não valorização* do suporte[9]. Procede a um acerto da intervenção dos artistas que utilizam o digital, no interior do museu. Como vimos, em descendência directa dos desenvolvimentos conceptuais. Não nos parece existir qualquer contradição entre esta viagem para o interior do museu e as posições de Dan Graham, o que este propõe é o alargamento da noção de instituição arte, também, ao âmbito da imprensa escrita, o que, de certo modo, poderá ser entendido, em termos contemporâneos, como o seu alargamento ao virtual corporizado pela rede.

> *"La revistas determinan un lugar o un marco de referencia a la vez dentro y fuera de lo que definimos como arte."* (Graham, 2000)

Permite a sua permanência no museu de forma activa, potenciando o grau de intervenção na instituição, por oposição a uma fuga —por declarada incompatibilidade adaptativa— em primeiro lugar, da instituição às obras, em segundo lugar dos artistas mais interessados em experimentação digital ao legítimo lugar de reflexão das suas obras: o



Tate Gallery - London, *web site*

[9] A desvalorização do suporte que referimos não é, contudo, no sentido da sua desclassificação. Uma entrada no âmbito, há muito esgotado, da dualidade conteúdo/forma está longe dos nossos intuitos. Ela efectua-se, antes, por uma consciência da sua condição de suporte. A sua designação semântica é clara quanto a este aspecto.

museu, agora tornado virtúal. Para concluir utilizaremos, uma vez mais, as palavras de Jon Ippolito:

> *"Sin embargo, la Iniciativa del Medio Variable —por muy estrafalaria que parezca esta idea en el contexto tradicional del coleccionismo— ofrece una alternativa para los proyectos cuyo concepto va mas allá de su manifestación formal. Esto nos ayuda a imaginarmos los museos como incubadoras donde los proyectos artísticos puedan seguir viviendo y cambiando, más que un mausoleo para proyectos muertos*[10]*."* (Ippolito, 1998)

---

[10] No âmbito de uma inciativa de arte pública levada a cabo pela Fundación Luis Seoane na cidade da Corunha, denominada "Fardel de Dissidências", o comissário Nilo Casares reflecte no seu texto, utilizando uma forte ironia, sobre a sempre presente componente de vandalismo existente nas ruas e, logo, na arte aí mostrada, e do campo protegido que é o museu. Refere Casares:

"Como este vandalismo me viene persiguiendo en las distintas intervenciones públicas que me ha tocado comisariar, quiero dejar constancia de él desde esta sala «cementerio de arte» (lo cual resulta bastante consecuente con el impulso que alumbra el Arte público, la moribundia del Arte privado, la proximidad formal entre la clínica y la sala de exposiciones." (Casares, 1999)

Por muito apelativo que o discurso possa ser, peca, contudo, pelas mesmas razões já anteriormente apontadas por Hal Foster relativamente à desocupação da instituição, por parte das intervenções mais avançadas da arte que se faz nos nossos dias. Este é um forte tema de reflexão para os intervenientes da vanguarda actual, parafraseando Casares para os "netos da vanguarda". No mínimo a atenção deve ser virada para um inequívoco(e modernista) sentido evolutivo, mais não seja, para que os netos não cometam os mesmos erros dos avós. A História aí está, oferecendo-se como manual, escamoteá-la é deitar tudo a perder.

CAPÍTULO 4 SOBRE O AUTOR - A PERMANÊNCIA DO MODELO ROMÂNTICO

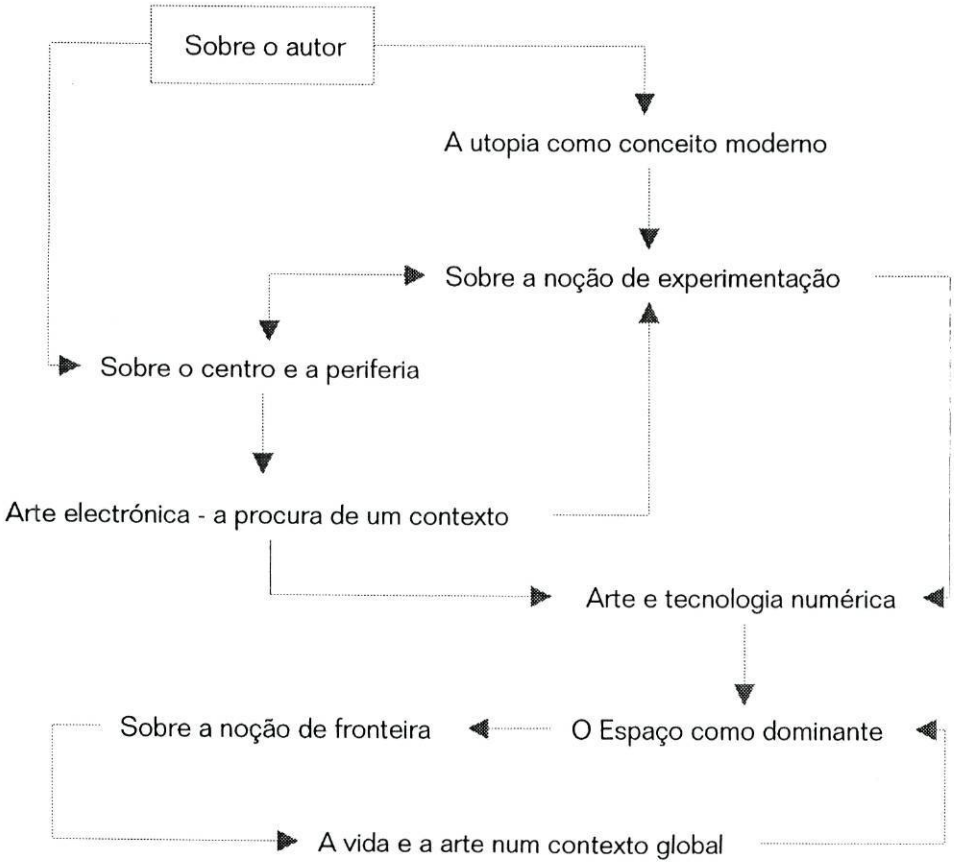
A ideia de autor mantém-se como uma das mais fortes componentes da actualidade artística. Consideramos ser da maior importância fazer uma escalpelização das muitas facetas que a noção agrega nesta sua permanência dissolvente.

A autoria que é possível existir após a tentativa de assassinato, perpetrada há algumas décadas, transformou-se numa espécie de estado de lactência *post mortem*, isto é, uma capacidade de intervir, em termos autorais, que se pauta por variadas estratégias de resolução do problema em suspenso: o seu desaparecimento.

Se, por um lado, continuamos a assistir a posturas de índole hipersubjectivo, que designamos de "geniais", por óbvias conotações com esta noção romântica, não é menos verdade que existem outros posicionamentos que daí se afastam para intervenções muito mais aproximadas às necessidades do presente.

Seja na forma de uma autor "apropriacionista" que preza, acima de tudo, a vertente legitimadora do passado como fonte de "inspiração", mas que a simplifica e utiliza de forma, quase sempre, cínica; seja na transfiguração *carroleana* da passagem para o outro lado do espelho, isto é, assumindo o papel de *curator*, obviamente, amplificando as premissas de trabalho para lá das afecções e de encontro aos conceitos, se quisermos utilizar a tipologia de Deleuze. Ou então, procurando o anonimato necessário ao seu obscurecimento por detrás de uma sigla comercial, ou não, mas sempre destituída de autoria individual visível.

Finalmente —e queremos deixar claro que não é inocente a estrutura do capítulo, obedece a posicionamentos subjectivos de aproximação que vão evoluindo do início para o final— a autoria que reclama para si uma intervenção activista, seja no âmbito individual ou colectivo. Esta será, aos nossos olhos, uma das posturas que mais vai interessar aos desenvolvimentos numéricos, acima de tudo, pela sua experimentação cartográfica, quer dizer, a opção pelas margens ou pelo exílio do território artístico —não confundir com alternativas—, como eleição de lugar de trabalho. No seu todo a análise privilegia a intencionalidade experimental do autores, pois, sem ela, nada do que propomos seria, afinal, possível.


Sobre o autor
A utopia como conceito moderno
Sobre a noção de experimentação
Sobre o centro e a periferia
Arte electrónica - a procura de um contexto
Arte e tecnologia numérica
Sobre a noção de fronteira
O Espaço como dominante
A vida e a arte num contexto global

4.1 O autor como entidade viral?

"Tudo o que de grande existe no mundo é feito por neuróticos."
Proust

No campo da investigação médica existe uma especificidade que tem a ver com a imunologia, ou seja, o estudo das capacidades que o corpo possui, em si próprio ou ajudado externamente, para combater as cargas virais que se afirmam como ameaça constante. Uma das constatações mais interessantes é de que por mais que o corpo se tente proteger, utilizando formas de dispersão ou mesmo defesas agressivas, o vírus transforma-se e ilude uma vez e outra vez mais, potenciando novamente a contaminação.

Interessa-nos este preâmbulo como metáfora para a análise proposta: as relações estabelecidas entre o autor e o real. Obviamente que teremos em conta os vários factores constitutivos da noção e as suas fragilidades.

Na análise etimológica da palavra autor encontramos uma ambiguidade que desliza entre a noção de autoria e a de autoridade[1], que faz imediatamente pensar nas resistências fortes que todo o tipo de autoridade tem face a qualquer hipótese de contaminação, desenvolvendo activas formas de oposição. No plano do político, do social, da moral, do religioso e, claro, da arte, a relação estabelecida é unívoca. A direcção tem um único sentido e versa sempre o exterior destes corpos abstractos que se coisificam em estruturas várias e encadeadas. Existe uma parede construída que se eleva tanto mais quanto de poderio mensurável se trate. A distanciação da impossibilidade não permite aos que estão deste lado introduzirem-se facilmente, só o sendo permitido aos que conhecem a saída. *«Lonjura é o oposto de proximidade. A lonjura essencial é a inacessível.»* (Benjamin, 1936). A inacessibilidade afirma-se como a antinomia perfeita de contaminação, sendo claro que a reivindicação de fundamentos identitários como aparelhos/máquinas de pretensa purificação resvale rapidamente para o fundamentalismo de posicionamentos autistas.

Segundo uma perspectiva psicanalítica e reportando-nos aos estudos efectuados por Lacan, o nosso ego é primeiro formado numa apreensão primordial do nosso corpo num espelho —o imaginário—, uma imagem da nossa unidade corporal que enquanto crianças ainda não possuímos. Mais tarde, no momento em que nos vemos ao espelho, o que vemos é o eu como imagem, como outro, confirmado por outro: o adulto em cuja

---

[1] "La transferencia del autor al autoritario, al sujeto tautológico, es la transferencia de la etimología latina del AUCTOR, que proviene del verbo AUGERE, de origen árabe, hacia la etimología griega del AUTOS, Tautos" (Moraza, 1992).

presença o reconhecimento é efectuado. Lacan sugere que esta visão do corpo como imagem cria uma fantasia de uma imagem mais longínqua do corpo ainda em partes, é esta imagem que por vezes se torna possessiva e ameaçadora. Contra ela o ego constrói uma espécie de armadura, que lute contra o pretenso caos interior e especialmente exterior, ou melhor, contra todos os que possam representar esse caos, essa tentativa de contaminação —o real. Lacan refere frequentemente o "stage mirror" como prefigurador de toda a dialéctica entre a alienação e a subjectividade.

A hipersubjectividade assumida por artistas, como reflexo directo de uma ausência de negociação com o exterior, é devida a uma vinculação profunda num fluxo contínuo em que se encontra envolvida a consciência. Instaurada pelo principio do prazer, tenta sobretudo minimizar o que pode ser estranho ao eu, assim se assumindo inteiramente como veículo de continuidade com a primeira fase a que se refere Lacan —o *stage mirror*. A linguagem —o simbólico—, neste caso, gera imagens imaginárias que se encontram condicionadas por uma articulação codificada única e personalizada, sem retorno —o estilo—, que afectam directamente a eficácia de uma comunicação, instaurando por ausência de legibilidade uma função expressiva individual.

Será por demais evidente que, face a esta situação, a discussão da premência e desaparecimento da figura do autor se afirme como uma das mais vivas ao longo de todo o nosso século; contudo deveremos falar muito mais que em anulação —morte segundo autores como Foucault e Barthes[2]— numa permanência dissolvente, mas que continua a afirmar-se em pleno. Walter Benjamin afirmou na sua obra que entre o actor de teatro e o actor de cinema se produziu uma desaparição física e que essa mesma falta de presença física rodeia o actor de cinema de uma aura mítica. *" El celuloide congela al actor, que se desvanece físicamente, para vivir criogenizado una existencia eterna"* (Moraza, 1992). Ora

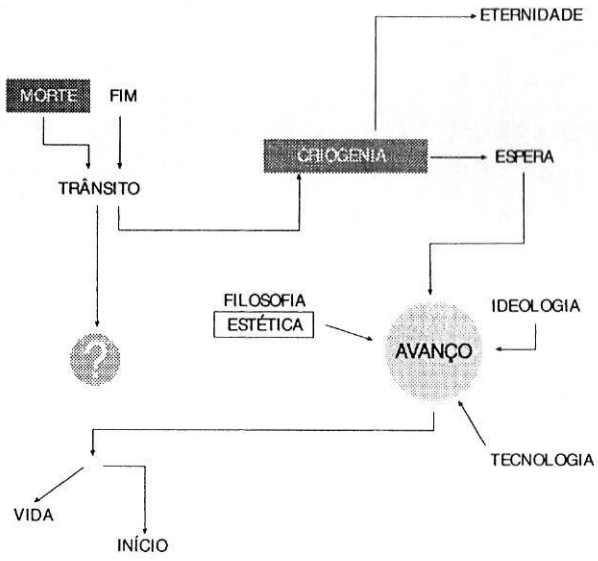
---

[2] Com os anos sessenta tudo se altera, o movimento estruturalista, com o seu paradigma linguístico codifica toda a actividade cultural em linguagem. Este codificar permite a Barthes declarar em 1968 a queda da figura do autor, contudo o que está debaixo de fogo não é só a figura do autor mas sobretudo a personalidade autoritária de estrutura fascista existente. Esta desconstrução será desenvolvida mais tarde por Deleuze e Felix Guattari no ensaio "O anti-édipo".

O inevitável confronto com Foucault e com as seus pensamentos dirigidos para a dissolução progressiva da noção de autor em favor do fortalecimento da obra como veículo fundamental dá-se como reflexo teórico das ideias atrás desenvolvidas:

"A noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um género literário ou de um tipo de filosofia, creio que tais unidades continuam a ser considerados como recortes relativamente fracos, secundários e sobrepostos em relação à unidade primeira, sólida e fundamental, que é a do autor e da obra."(Foucault, 1969).

será através dessa possibilidade médica de tentativa de preservação dos tecidos humanos pós-morte, conhecida como criogenia, que podemos traçar um paralelismo e contextualizar esta técnica de forma puramente virtual, transfigurada de sentido directo mas com significação idêntica, isto é, a conservação durante um determinado espaço de tempo[3]. Se afirmamos a sua presença dissolvente, ou seja, um simulacro de desaparecimento, então, tomemos como ponto de partida conceptual a sua "morte" e introduziremos a sua existência actual como uma espécie de autoria *post-mortem*, como actividade póstuma. A utilização do processo de criogenia como possibilidade mental de desenvolvimento de alternativas possíveis para a consequente fixação conceptual desta noção, manifesta-se graficamente através do organigrama seguinte:



Os componentes do conceito constituem-se de forma biunívoca. Por uma parte, como antinomias semânticas —morte/vida, fim/início, espera/avanço—, que desenvolvem raciocínios não circulares mas evolutivos, mesmo que de forma aparentemente regressiva e paradoxal; por outra, todos estão intrinsecamente ligados à questão da passagem inevitável do tempo (se quisermos, a uma cronopassagem[4]). A essência encontra-se

[3] Tomar o tempo inexistente será, então, o primeiro objectivo do processo criogénico.

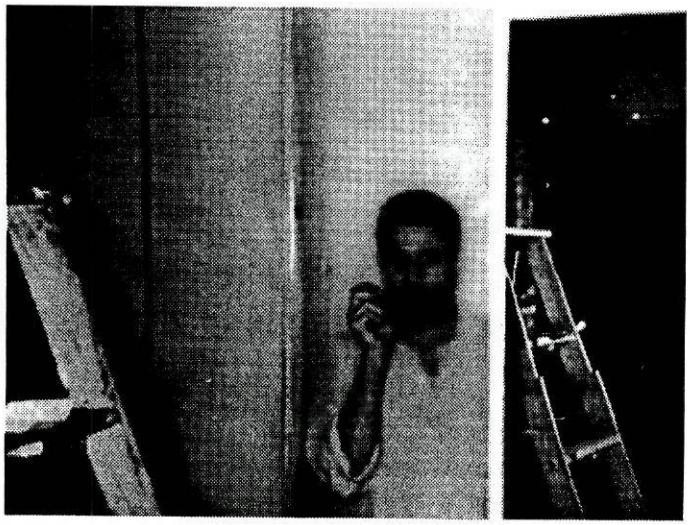
[4] Como veremos mais à frente, afirma-se problemática esta passagem pois a questão da sua compressão em favor de uma expansão do espaço formaliza o nosso viver contemporâneo.

corporizada por um fim e evolui para um início que por sua vez corporiza um fim. Existem várias cambiantes de sentido, não sendo linear a sua estrutura organizacional, permitindo-se a existência de diversas saídas possíveis. É através do percurso completo que o conceito ganha significado. Entre a essência —realidade passada representada pela dualidade morte/fim— e a passagem obrigatória pela componente criogénica de congelamento temporal, constrói-se a saída para uma outra realidade: a dualidade vida/início.

Sem querer entrar em polémicas metafísicas que para aqui não são chamadas, há que retirar fundamentalmente deste esquema o raciocínio de que a morte do autor constitui-se como simulação, pois a sua permanência é verdadeira embora dissimulada sob mantos de fúnebres inspirações.

"To escape from the traps of art, it is not enough to be against museums or to stop producing marketable objects; the artist of the future must learn how to evade his profession". (Allan Kaprow, 1971)

A lógica de mercado, instalada na sociedade que vivemos, instaura normas que visam a promoção da propriedade. Esta questão, aparentemente desligada da nossa análise, manifesta uma proximidade surpreendente com os assuntos que nos propomos tratar: as relações complexas existentes entre realização e recepção da obra, analisadas segundo o ponto de vista da autoria. A questão da propriedade, se analisada segundo premissas teóricas, apresenta-se como uma abstracção, mas se incluída na trama social que a engloba passa a pertencer a um outro campo de análise. Não existe propriedade sem proprietário. Esta é uma premissa fundamental para o entendimento dos nossos objectivos, é da reclamação de posse sobre algo que se trata e, nesta, podemos encontrar



Alan Kaprow:
Auto-retrato a partir de 18 Happenings in 6 parts, 1959

os elementos que levam directamente ao nosso problema: quando um autor reclama a autoria sobre uma obra, ela baseia-se em direitos de propriedade, que se estendem por variados campos, desde a reclamação intelectual dos seus direitos - o *copyright* - até à mais prosaica reclamação da integridade física da sua obra, intervindo neste ponto com as leis do mercado que regem a sua existência[5].

O mercado coloca deliberadamente fora da sua órbita a discussão teórica sobre a reivindicação da autoria[6], excluindo a referência metafísica à mediação entre um criador supremo e o público:

> *"Desplaza la experiencia creativa al terreno de los valores y su expresión (la belleza, la gracia), y transforma al arte en mero vehículo, y al artista en un transmisor carismático exento de responsabilidad, que trabaja desde, para, y por el Gran Autor".* (Moraza, 1991)

---

[5] Na sua obra "As palavras e as coisas", Foucault analisa a noção de utilidade, no âmbito das relações estabelecidas em torno das trocas efectuadas. Parece-nos da maior importância compreender esta noção no campo da actividade autoral. Para este autor existem várias formas de significação para se chegar a utilidade. Na pura troca comercial, dizer que uma coisa tem valor é o mesmo que dizer que estimamos que ela é boa para algum uso, o seu valor fundamenta-se, então, na sua utilidade. Existem, segundo Foucault, três possibilidades de chegar à noção de utilidade. Através do "superabundante", ou seja, o que na perspectiva de um era nulo, por excesso, torna-se útil numa segunda perspectiva externa. Neste sentido, gera-se utilidade mútua. Uma troca directa e primária. Numa segunda hipótese, o superabundante de um não basta ao segundo. Este, por sua vez, necessita de um terceiro para negociar a sua necessidade —nascimento do preço. Nesta situação mais complexa, aquele que dá parece à partida estar a perder, contudo, o seu supérfulo não tem carácter de utilidade que possui o produto da troca; daí, também a noção estar presente nesta segunda hipótese. Finalmente numa terceira hipótese não existe o supérfulo em nenhum dos pares. "O estado de necessidade é geral e cada parcela de propriedade torna-se riqueza. Desde logo, as duas partes podem muito bem não chegar a trocar coisa alguma; mas cada um pode igualmente estimar que uma parte da mercadoria do outro lhe seria mais útil do que uma porção da sua própria."(Foucault, 1998)
Nesta análise o que se demonstra é que valor e troca se encontram unidos e entrosados. Isto é, não existiriam trocas se nas coisas não existisse um efeito primordial que lhe atribui valor e que fomenta a necessidade. A troca cria valor.
"A troca é, portanto, o que aumenta os valores (fazendo aparecer novas utilidades que, pelo menos indirectamente, satisfazem necessidades); mas é, igualmente, o que diminui os valores (uns em relação aos outros na apreciação que se faz de cada um). Mediante a troca, o não útil torna-se útil e, na mesma proporção, o mais útil torna-se menos útil. Tal é o papel constitutivo da troca no jogo do valor: ela dá um preço a todas as coisas e baixa o preço de cada uma." (Foucault, 1998)
Ora é com base nestas premissas que o mercado elabora as necessidades. Longe do valor simbólico (que é explorado dentro do possível, na lógica de legitimação) o que conta é a mais-valia da troca, daí a necessidade quase compulsiva de circulação.

[6] O que é interessante verificar é a coincidência que existe, em termos históricos, entre o nascimento da noção de genialidade romântica e o aparecimento da noção de empresário liberal. Esta coincidência poderá

"Deus cria, o homem sonha, a obra nasce." (Pessoa, 1932)

A discussão situa-se no campo do tangível. Numa economia política do signo o valor simbólico está deslocado, ou melhor, é inexistente, uma vez que se encontra reduzido a um valor/signo, aquilo a que Baudrillard chama a função estética, isto é, um acrescento ou adorno que nada pode contra o valor/signo agora proeminente. A sua circulação permite uma mais-valia que se afirma de forma diferente da habitual mais-valia económica. Aqui é de uma espécie de mais-valia legitimadora que se trata. Ou seja, a legitimação da obra passa, também, pela circulação e concomitante aumento do valor/signo em causa. Paradoxalmente este posicionamento do mercado contribui decisivamente para a transfiguração do autor clássico em autor moderno rebelando-se contra a tradição teológica de reivindicação supra humana de autoria suprema.

Na história da arte a questão do autor surge com o Renascimento através do recurso inovador à assinatura[7] e com ele ao conceito de génio criador.

Por um lado, a reivindicação moderna de autonomia vanguardista perante a moral e gosto burguês, afirma-se provocadora quanto baste para instituir desvios à norma. Analisada à posteriori, esta acção resume-se a uma encruzilhada de devaneios excêntricos logo aproveitados pelo mercado para definir novas regras de jogo na relação dialéctica que este mantém com o gosto dominante, instituindo uma singularidade que se afasta decisivamente da "singularidade qualquer" no sentido em que fala Agamben:

---

ser a fonte da explicação de tantas formas de autoria "difusa" que foram sendo experimentadas ao longo do século XX. Explica Juan Luis Moraza:

"El desarrollo del capitalismo coincidió con formas de arte capaces de dramatizar una iniciativa individual sin ambajes, compromisos o restricciones. Así, el tipo de autor auto-expresivo, que simboliza su "espacio vital", corresponde a la política de la no-intervención, legitimada en su suposición narcisista de una coincidencia entre el interés individual y el colectivo (Benthan, Hume); de modo que la acción del artista, como la del gobernante o el empresario, serían inevitables, incondicionalmente beneficiosas, incluso para quienes no las desean...«para gobernar mejor, sería preciso gobernar menos» (M. de Argensón, 1751)...pero mediante ese principio del «dejar hacer» (*laissez-faire*), se incentivan los beneficios de quien posee los recursos (Keynes). La conexion misma entre *laissez-faire* y darwinismo (Spencer) parece legitimar un tipo de autoria exenta de responsabilidad en un espacio absoluto de transacciones supuestamente neutral y igualitario, pero de hecho sobredeterminado por un sistema de diferencias y identidades hegemónicas" (Moraza, 1997)

[7] Na análise do signo que efectua Jean Baudrillard coloca alguma enfase na assinatura autoral, refere o seguinte: "Imperceptivelmete mas radicalmente, a assinatura introduz a obra no mundo diferente do *objecto*. E a tela só se torna única —não já como obra mas como objecto revestida daquele gatafunho. Transforma-se então num modelo, ao qual um signo visível traz um valor diferencial extraordinário. Mas não é um valor de sentido —o sentido do quadro não está aqui em causa— é um valor de difrença, trazido pela ambiguidade de um signo, que não dá a ver a obra, mas leva a reconhecê-la e a avaliá-la num sistema de signos e que, embora diferenciando-a como modelo, a integra já por outro lado numa série, que é a das obras dc pintor." (Baudrillard, 1972)

"Qualquer é a figura da singularidade pura. A singularidade qualquer não tem identidade, não é determinada relativamente a um conceito, mas tão-pouco é simplesmente indeterminada..." (Agamben, 1990)

Esta "singularidade qualquer" afirma-se como suporte do ser que lhe é correspondente: o ser qualquer. Em vez de procurar uma identidade própria na forma da individualidade, opta por uma singularidade sem identidade e perfeitamente comum. Ora é nesta antinomia que se forja o estatuto autoral do artista moderno, opondo ao nada o tudo, constitui-se uma metáfora moderna dos dogmas teológicos, tornados imagem através do recurso à auréola.

Existe uma parábola contada por Walter Benjamin que ilustra na perfeição o que acabamos de dizer:

"Um rabino, um verdadeiro cabalista, disse um dia: para instaurar o reino da paz não é necessário destruir tudo e dar início a um mundo completamente novo; basta apenas deslocar ligeiramente esta taça ou este arbusto ou aquela pedra, e proceder assim em relação a todas as coisas. Mas este "ligeiramente" é tão difícil de realizar e a sua medida tão difícil de encontrar que, no que diz respeito ao mundo, os homens não são capazes de o fazer e é necessário que chegue o Messias." (Agamben, 1990)

A exploração aurática da figura do autor acontece como reflexo de posicionamentos estéticos que colocam a produção da obra em campos definidos como de ritual e mito:

"A lonjura essencial é a inacessível. De facto, a inacessibilidade é uma qualidade primordial da imagem de culto." (Benjamin, 1936)

Por outro, constata-se uma inequívoca dependência das regras do mercado. A produção assenta em períodos de tempo com uma regularidade apreciável que se manifestam publicamente nas exposições que se realizam; as obras produzidas obtêm cotação monetária; a circulação das obras efectua-se a nível global.

Este conjunto de afirmações remetem-nos para considerações, já por si analisadas, mas que mantêm a sua premência, como sejam, a que nos referimos quando designamos um autor, ou então, quais são os limites que impomos quando nos referimos a uma obra? E da análise conceptual passamos a uma visão, em tudo mais sociológica, que aponta para uma permanência estável destas duas figuras, sustentadas por mecanismos complexos de interacção social e cultural e que operam no interior da sociedade como legitimadores supremos.

Quando nos referimos à obra de um artista plástico, onde devemos parar na sua nomeação? Obrigatoriamente chega-se à selecção e com ela à exclusão de elos mais ou menos fracos para a definição do poderio - social se quisermos - do conjunto, entretanto

reduzido, mas simultaneamente redefinido como um todo. Apercebemo-nos, então, que nem tudo serve para a definição de uma obra, tendo em conta que esta definição vai, de forma visível, orientar o posicionamento numa escala de valores da figura conceptual do autor. Estabelece-se uma interacção íntima entre as duas noções que se vão alimentar mutuamente, no sentido em que por uma espécie de relação dialéctica uma influencia a outra. A proeminência social de um autor define os parâmetros críticos da sua obra estabelecendo fronteiras de análise que nunca se escapam a um intervalo matemático previamente estabelecido na pirâmide de influência social dentro do grupo. Da mesma forma, a valoração positiva, em termos críticos, de uma obra executa-se dentro de orientações prévias, mesmo que assumidas inconscientemente, por parte do crítico e que a colocam, também, num lugar fortemente marcado em termos de localização crítica na escala de valores entretanto definida pela proeminência ou não da figura do autor. É visível uma relação de intensa miscigenação entre as duas figuras, sendo nublosos os contornos que se estabelecem na definição da escala de importância atingida por uma ou por outra.

Desenvolvendo-se a partir destas premissas, o conjunto de figuras que constituem o mercado vão estabelecer normas concretas, no sentido de que aqui é com materiais tangíveis que se trabalha, para a prossecução dos seus objectivos, isto é, nomear os sinais sociais que vão determinar o grau de proeminência atingido pelo conjunto autor/obra. Destacando-se pela sua pertinência alguns dados que, mesmo deslocados se lidos de forma diacrónica, atingem um público alvo previamente definido, reacendendo figuras conceptuais já anteriormente desmontadas como o valor de culto e de sagrado, com objectivos bem delineados e bem mais palpáveis como são o valor de uso e de troca.

Para concluir, resta-nos salientar que a permanência da noção de autor expressivo prevalece, ainda[8], dentro de todas as condicionantes definidas, quando em pleno renascimento se colocou a primeira assinatura. As mudanças provocam a evolução mas desta não resulta descontinuidade. Conhecerá de seguida uma subjectivização crescente: do individualismo romântico à fragmentação simbolista, para culminar no nosso século na reclamação que a modernidade faz de autonomia, seja através de super autores de descendência nietszchiana como Picasso ou Pollock, ou então como reflexos de um homem sem qualidades —como clara referência a Musil— encontrando-se neste caso o paradigmático R. Mutt de Duchamp. Na contemporaneidade pluralista também se afirma

[8] Apesar de todas as tentativas efectuadas pelas vanguardas ao longo do nosso século, todas elas condenadas ao fracasso, como o demonstra a história. Apesar da existência dos construtivistas, talvez aqueles que mais perto estiveram de abdicar da sua condição e deixarem-se contaminar pelo real, a condição unívoca mantém-se.

plural a sua permanência, seja através do recurso ao autor "apropriacionista" retratado na obra de Koons, do autor "comissário" que aborda a obra do "outro lado", como Alice — Broodthaers, a nova postura de autor anónimo que baseia a sua actuação numa complexa relação existente entre a noção de autor e a recepção, numa atitude deliberada de esconder o eu/sujeito por detrás de estratégias de anonimato[9] —Ingold Airlines e finalmente o posicionamento caracterizado pelo "excedente utópico" de que fala Ernst Bloch citado por Michael Lowy, o chamado autor "activista", duplamente analisado segundo perspectivas de intervenção individual ou colectiva —Wodiszco, Group Material.

4.1.1. O autor "genial"

Considerando o espaço tempo decorrente das duas últimas décadas, é forçosamente necessário levantar algumas questões que se tornaram prementes logo no início dos 80(s)[10].

Em primeiro lugar, o ressurgimento em força da figura egocêntrica do sujeito/autor, através do desenvolvimento dos processos de expansão do mercado naquilo que ficou conhecido como o "regresso à subjectividade". Benjamin Buchloh desenvolve algumas considerações acerca deste fenómeno, enquadrando-o à luz de uma realidade política e social herdeira do modernismo:

> *"To the very same extend that the rediscovery of history serves the authoritarian purpose of justifying the failure of modernism, the atavistic notion of the master artist is reintroduced to continue a culture oriented to an esoteric elite, thus guaranteeing tha elite's right to continued cultural and political leadership."* (Buchloh,1981)

---

[9] "no resulta extraño que esta disolución ritual de la figura del autor, coincida con un auténtico culto al autor" (Moraza, 1992)

[10] É importante referir a nossa intencionalidade já explicitada de não recuar no tempo muito mais do que as fracturas decisivas para a actualidade. Dentro deste espírito concentramos o estudo relativo ao denominado "artista genial" a um período de tempo confinado a uma década e que colocou novamente estas posturas em destaque. Contudo devemos referir, também, embora brevemente, que toda a genealogia desta nova ascensão romântica foi sendo elaborada ao longo de todo o século e, acima de tudo, teve altos e baixos que, naturalmente, coincidem com o que Benjamin Buchloh (1981) apelida de "cyphers of regression".

Na representação hiper-éxpressiva de categorias do passado como o sublime[11], ou a representação figurativa do nu ou a natureza morta, vive este "autor", inteiramente imerso na reconstrução aurática da obra de arte que, como é sabido, transporta consigo a categoria estética do culto do sagrado (Benjamin, 1933), do inatingível, elevando-se a noção de artista à condição de génio, já outrora utilizada e agora profusamente divulgada pelos intervenientes activos: artistas, críticos, galeristas e instituições legitimadoras — museus.

Como complemento decisivo para a elevação ao estatuto de intangibilidade, aparece oportunamente a ligação endémica com a vanguarda expressionista do passado, isto é, apresentação do autor como herdeiro e do seu trabalho como herança[12]. Como exemplo perfeito desta situação podemos referir o caso paradigmático de Baselitz: a sua escultura em madeira, intitulada *First Studie for a sculpture*, foi apresentada na Whitechapel Gallery em Londres, rodeada dos trípticos de Max Beckman.

A condição de autor permanece intocável nesta estética que consuma uma transferência anacrónica transfigurada de novo. É de neo(s) que se fala quando se abordam as obras produzidas por um determinado grupo nesta época histórica. Esta denominação

---

[11] "O reconhecimento das alterações estruturais operadas na nossa sociedade tardo-industrial, através da "invasão" das nossas vidas pela comunicação e informação veiculada pelos media, permite uma visão fria do novo contacto com a natureza agora apregoado. Não um contacto como os românticos do século passado propunham (tentativa de ordenação das leis naturais, ou seja, a colocação do Homem enquanto habitante anónimo e, de certa forma, insignificante do todo que compõe a natureza, representação do seu gigantismo e da sua força, o sublime); um contacto que é previsível, planificado e sobretudo rentabilizado pelos agentes sociais entretanto envolvidos neste campo. Ou seja, o artista, hoje, encontra-se perante a natureza com um relacionamento em tudo divergente do anterior: onde imperava a ingenuidade, existe, hoje, o cinismo e a apatia.
O relacionamento das pessoas com a natureza opera-se de acordo com as novas regras: a natureza com todo o seu poder —imensidão ou gigantismo; beleza ou apereza agreste; o seu silêncio— tudo foi por nós conquistado e dominado. A relação com o sublime já não é similar daquela que Kaspar Friederich representou, a natureza e o sublime tornaram-se intervenientes activos do grande *show* mediático.
A natureza apresenta-se hoje como o cenário apetecido para o apetite voraz de todos. Encontram-se de um lado ou do outro da cadeia de sucessões mais ou menos previsíveis na aproximação perigosa para o seu controlo total. Afinal ambas, embora repetidamente antagónicas, faces da mesma moeda." (Pereira, 1995)

[12] Craig Owens não concorda com a designação de neo-expressionismo para as novas práticas pictóricas desenvolvidas na Alemanha e Estados Unidos:
"In "Neo-expressionism," however —but this is why this designation must be rejected— expressionism is reduced to convention, to a standard repertoire of abstract, strictly codified signs for expression. Everything is bracketed in quotation marks; as a result, what was (supposedly) spontaneous congeals into a signifier: "spontaneity", "immediacy". (Think of Schnabel's "violent" brushwork.) The pseudo-expressionists retreat to the pre-expressionist simulation of passion; they create illusions of spontaneity and immediacy, or rather expose the spontaneity and immediacy sought by the expressionists as illusions, as a construct of pre-existing forms." (Owens, 1994)

Georg Baselitz, *Untitled*, 1982/83

favorece desmesuradamente a legitimação histórico/institucional tão necessária à sua expansão.

Aparece-nos, então, uma situação de exaltação do eu/autor em tudo não coincidente com as análises filosóficas que ao longo do século se foram questionando sobre este assunto, e que numa especificidade de paralelismo temporal podemos identificar como pleno declínio desta figura conceptual. Ao invés, é de uma análise de sinal contrário que se trata.

Necessitamos de recuar até ao século XVIII para que apareça a noção de génio em Kant. Na análise que fazem Marx, e mais tarde Benjamin, o autor transfigura-se em produtor e, mais recentemente, no discurso crítico de Foucault chega-se à morte do autor. Este aparente desaparecimento do sujeito que se dá na filosofia e é inteiramente acompanhado nas artes, faz com que se dê um compreensivo deslocamento no grau de interesse do autor para a obra provocando uma espécie de disforia autoral que, contudo, produz outros problemas, como atrás vimos. É de todo suspeito aos nossos olhos, no entanto, que se recuse esta noção de entendimento das relações de convivência com a contemporaneidade, em favor de uma expressividade do *eu* como verdadeira essência da arte.

A componente Italiana deste regresso a um procedimento autoral atavístico é apresentada pelo seu teorizador Bonito Oliva como um ressurgimento de uma condição

niilista no sujeito individual despojada da negatividade inicial. Apresenta o sujeito como um sujeito "doce", como imagem do que designa por *transvanguardia*. O que é importante salientar neste contexto italiano é um claro ajuste aos enunciados mais conservadores do pós-modernismo, refere Oliva a este propósito:

> *"En una situación de catástrofe generalizada, no parece factible la recuperación de antiguas identificaciones (experimentación=progreso; figuración-represión e regreso), en la medida en que está en crisis precisamente la idea de progreso, ligada a una cultura historicista que ha superado con creces también las posturas de izquierda, en especial la comunista-amendoliana. Qué confianza se puede tener en el futuro si ya no existe un proyecto o un modelo de transformación social y el curso de la historia ya no es cumplidamente lineal?"* (Oliva, 1982)

É o pluralismo de um período pós-histórico que é defendido através do recurso a uma postura individualista que tudo permite, pois se encontra deliberada e voluntariamente excluído de toda a contextualização política e social, sobrevoando toda a actualidade numa exclusividade problemática. Voltemos a Bonito Oliva:

> *"Las transvanguardias italiana y americana han aplicado, dentro de sus diferencias, una estrategia que pasa a través del internacionalismo de las vanguardias históricas y de las neo-vanguardias, así como a través de los territorios de culturas nacionales y regionales. Lo cual implica que el artista actual no pretende perderse tras la homologación de una lenguaje uniforme, sino recuperar una identidad correspondiente al gennius loci que habita su propia cultura.* (Oliva, 1982)

Se outros factores não forem salientados é de uma verdadeira "estética de regressão" (Buchloh, 1981) que se trata.

Remetendo novamente para a crítica à denominada nova subjectividade dos anos 80, para analisar o caso paradigmático de Anselm Kiefer. O artista lida, na quase totalidade da sua obra, com conceitos incómodos para a maioria do público virtualmente passível de visitar as suas exposições: o passado recente da sua Alemanha, com referências directas, se bem que indistintas, ao período nazi. É importante salientar que se trata unicamente de alusões, nunca factos ou imagens —de outra latitude em ideias se pode falar ao analisar a obra de Hans Haake para a Bienal de Veneza de 1993[13]. Atinge com evidente facilidade o objectivo que é o de tocar o inconsciente colectivo, ainda muito recentemente atormenta-

[13] Hans Haacke realiza em Veneza uma intervenção que focaliza directamente o passado alemão, sem traumas e sem preconceitos nacionalistas. A intervenção é pautada, não por um interesse na discussão de um

do, não por via da denúncia, não pela tentativa de acordar deste pesadelo, mas pela ambiguidade total.

> *"La aplicación pictórica de Kiefer es como el fuego que se utiliza para cremar los cadáveres de los héroes, por dudosos que sean, a la espera de su resurrección, cual Ave Fénix, en otras formas. Los nuevos pintores alemanes cumplen un extraordinario servicio al pueblo alemán. Dejan en reposo los fantasmas —profundos como sólo pueden serlo los monstruos— del estilo, la cultura y la historia de Alemania, de suerte que su gente pueda ser genuinamente nueva."* (Kuspit, 1983)

Situando-se naquele local nubloso da subjectividade assumida como estado supremo e elevado da condição de génio iluminado e aí emparceirando-se de forma visível com a noção do valor de culto e de sagrado para a sua obra; integrando-se numa visão histórica da não representação tangível do sagrado já assimilada ao longo da história da

---

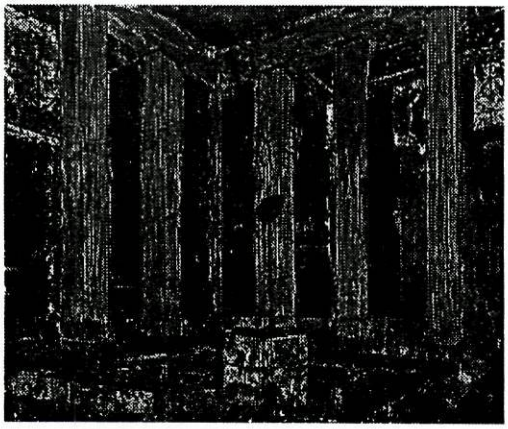
passado incómodo –já seria, por si só muito interessante— mas na colocação de problemas que na sua actualidade se compõem, quase exclusivamente, de uma referencialidade que lhe advém do passado. A questão central colocada por Haacke prende-se com o interesse binário (poder político e poder económico) da estetização da realidade.

Ao longo da sua existência, a Bienal de Veneza foi sendo assistente privilegiada das modificações políticas que foram atravessando a sua(nossa) história. Ao reproduzir os interesses dos poderes nacionais a Bienal é um palco que não é desdenhado por nenhum dos países aí representados. Com um passado tão complexo, o pavilhão Alemão apresenta-se como paradigmático para a colocação destes problemas. Haacke utiliza a investigação histórica, sociológica e política para se apetrechar de elementos que vão cimentar a sua participação: a destruição do interior do pavilhão mandado refazer por Hitler para a Bienal de 1934 e mantido até 1993. Refere Pierre Bourdieu em texto a propósito desta instalação:

"Ce faisant, il rencontre très exactement l'intention de Hans Haacke qui transforme la remise en mémoire du passé en mise en question critique du présent en apportant au décor ancien quelques modifications minimes, mais décisives: d'un côté, tirant parti de la capacité d'évocation ultra-réaliste qui appartient à la photographie, Hans Haacke installe, à l'entrée du stand où il était invité a exposer et qui, construit dans les années trente, avait été laissé en l'état, la photographie grandeur nature de la visite de Hitler à la Biennale de 1934, rétablissant le lieu d'exposition, ainsi constitué en objet d'exposition, dans sa signification et sa fonction originelles; d'un autre côté, toujours avec la même économie de moyens qui contribue tant à l'efficacité artistique, il remplace l'aigle impériale que couronnait l'entrée par une reproduction agrandie du mark souverain, dont la loi s'étend jusque dans la monde de l'art, rappelant ainsi l'hégémonie de la grande nation réunifiée que Hitler venait aussi affirmer (le même Hitler qui, à en croire l'impayable Junger, n'aurait dû qu'à son caractère son échec final aujourd'hui effacé...)." (Bourdieu, 1994)

O que Haacke coloca, sem alguma dúvida, é o carácter de inserção na realidade circundante por parte do autor, por oposição à exterioridade distanciada advogada pelos seus compatriotas, intervenientes do chamado "regresso à pintura". Para além da independência da obra realizada que obviamente se vale a si própria, sem necessidade de qualquer retórica, para sobreviver, é importante referir o texto que Haacke escreveu para o catálogo da Bienal de Veneza (intitula-se Gondola! Gondola!, e é explicado pelo próprio Haacke como o título de uma reportagem sobre a visita de Hitler a Veneza) por se tornar visível toda a construção do projecto teórico deste artista, em direcção à instalação montada no pavilhão da Bienal.

Hans Haacke, *Germania*, 1993



Anselm Kiefer, *Dem unbekannten Maler*, 1982

arte, como por exemplo na arte oriental, este autor coloca-se numa posição privilegiada para alcançar o estado de imponderabilidade ambicionado e largamente mediatizado.

> *"No trabalho de Anselm Kiefer aparecem vastos espaços que parecem querer sair da tela - espaços que se apropriam das asserções renascentistas da clareza do ego e confidência - mas normalmente sem figuras humanas neles inseridas. Existe uma desunião entre a figura e o mundo. A figura não tem um mundo para se mover, para poder habitá-lo. A figura coloca-se para além do enquadramento num medo evidente de ocupar o espaço oferecido, medo de um futuro que pode desenrolar-se sem si".* (McEvilley, 1993)

Numa visão mais directamente ligada à figura vivencial do autor, existe toda a orquestração bem montada da figura romântica do artista, isolado algures no interior da floresta negra —mito indissociável de todos os medos e lendas do povo alemão— e que recusa qualquer aparição em público. Como afirma, de uma forma crítica Jorge de Sena,

relativamente à forma como os tópicos românticos foram sendo transportados e cultivados para o nosso século:

> *"A anormalidade, o desequilíbrio, as paixões, uma pretensa espontaneidade 'genial', não como aspectos naturais de muita ou quase toda a humanidade, mas como títulos de nobreza, de distinção contraditória, uma vez que os velhos títulos se diluíam entre os novos que a burguesia comprava."* (Sena, 1961, citado por Monteiro, 1996)

Para terminar esta constatação, recorremos a uma máxima de Proust, segundo o qual *"tudo o que de grande existe no mundo é feito por neuróticos"*. Afirma-se aqui, muito mais que um lamento, um apelo à pretensão de extraterritorialidade (Monteiro, 1996).

Manifesta-se a intencionalidade declarada de culto, também pela ausência e pela impossibilidade de contacto. A floresta serve de metáfora romântica para o muro intransponível do inacessível.

O mercado aprecia e agradece toda a neblina sebastianista (mito português que alude a um rei, jovem, desaparecido em África e que um dia voltará, envolto num manto de nevoeiro) criada em torno dos artistas, exacerbando as pretensas diferenças existentes entre estes e o público. A descontinuidade é jogada em seu favor. Os resultados encontram-se bem à vista: a totalidade dos organismos legitimadores unidos na amostragem de uma "nova arte", que depois de duas décadas em que se falou da sua falência, reaparece, não da morte mas de um exílio (McEvilley, 1993).

Aparentemente encontramo-nos num "depois de". Esta constatação de que tudo voltou atrás, de um falhanço, parece pertinente, se entendida segundo a análise de todas as rupturas estéticas produzidas até finais da década de setenta. As tentativas de descontinuar descontinuidades e de instaurar continuidade na relação complexa entre autor/obra e público, introduzidas ao longo do século, consagraram a existência de vastos sectores de resistência. Totalizam grande parte do chamado *artworld*, completamente combalido com a introdução de formas de actuar que não se coadunavam, aparentemente como veremos, com a tradicional assimilação por parte do público, com um mercado poderosamente instalado no nosso meio e com íntimas convivências políticas com os poderes entretanto estabelecidos nas democracias europeias, após as conturbadas décadas de sessenta e setenta.

Não são de todo novidade as posturas experimentadas pelos denominados artistas pós-modernos (agrupamos todas as tendências ditas pluralistas que se foram desenvolvendo em paralelo à ascensão do mercado verificado ao longo de toda a década de oitenta). Os "regressos à ordem" postulados pelos intervenientes das vanguardas formam uma constante. Talvez o gesto inicial se encontre na regressão operada nos anos vinte pelos constituintes de algumas das primeiras vanguardas: cubistas e futuristas em

primeiro lugar. Depois das experiências fragmentárias levadas a cabo e de toda a desconstrução introduzida, existe um claro arrefecimento corporizado por uma nova admiração historicista pelos temas do passado. Picasso fará toda a sua primeira obra cubista ser revista e, acima de tudo, substituída pela instauração de um fazer e uma estética declaradamente clássica. Após a desintegração cubista o ter levado a uma espécie de auto-academização, o regresso a um ordem clássica restabelece o gosto pela pintura de cavalete e todos os ingredientes de gosto que vão de novo colocar a pintura em lugar de mercadoria (*commodity*). A aventura vanguardista ao ser repudiada e trocada pelo novo respeito pelo passado está a ser devassada por completo. A nova adulação provocada pelo fascínio pelos mestres do passado, isto é, por uma idealização do pintor como produtor manual e único, vem trazer, uma vez mais, à discussão o carácter desestabilizador e anárquico no sentido de supra individualista de todos os intervenientes das primeiras vanguardas. Destacamos o caso de Picasso, poder-se-ia juntar a quase totalidade dos futuristas e alguns construtivistas e dadaístas inclusive. Para terminar, uma citação retirada do texto de Buchloh e atribuída ao artista dadaísta berlinense Christian Schad:

> *"Oh, it is so easy to turn one's back on Raphael. Because it is so difficult to be a good painter. And only a good painter is able to paint well. Nobody will ever be a good painter if he is only capable of painting well. One has to be born a good painter...Italy opened my eyes about my artistic volition and capacity...In Italy the art is ancient and ancient is often newer than the new art."* (Shad, 1926)

Não referimos os expressionismos das primeiras décadas pois esses já introduziam todas as componentes que agora vão ser exacerbadas pelos pintores pós-modernos: individualidade excêntrica, ênfase na tradição de cavalete e sobretudo a declarada aproximação aos valores de uma cultura nacional como base para a produção de trabalho estético, refere Benjamin Buchloh a este propósito:

> *"As opposed to the political radicalism of Berlin dada, expressionist artists, presented an avant-garde position acceptable to the newly reconstituted upper middle class, and thus became the key object for historical study, collection and speculation."* (Buchloh, 1981)

Por oposição clara aos posicionamentos da vanguarda mais radical os expressionismos do norte e do sul da Europa irão florescer, bem longe de todas as preocupações mais politizadas e desconstrutivas elaboradas pelas primeiras. O reaparecimento desta espécie de autismo hedonista, que baseia toda a sua elaboração teórica numa recusa de contextualização politizada na realidade da contemporaneidade europeia é acompanhado de toda a classe de características, agora tornadas clichés, que estruturaram o passado. Mitologizando a realidade através de uma apoliticidade humanista apostada numa

Rainer Fetting, *man and axe*, 1984

regeneração espiritual, numa recusa abnegada de tecnologia como contraponto a uma defesa dos valores artesanais da pintura de cavalete[14], e finalmente a romantização de experiências primordiais e exóticas como plataforma para a redenção de uma existência quotidiana totalmente alienada. Dito frontalmente e com o peso de duas décadas de história como prova inequívoca: uma cumplicidade evidente com as estruturas de poder e de mercado entretanto alargadas e poderosamente instituídas. Voltemos, uma vez mais, ao estudo de Buchloh para salientar:

> *"Here one recognizes, once again, what motivates this generation of artists: a profound cynicism and a contempt for the social and political reality that surrounds them. They share this contempt with their clients, who are grateful that these artists have put art back where they always thought it belonged: on their walls and in their vaults and in the museum (to receive its institutional blessings)."* (Buchloh, 1984)

A aparente violência verbal que Buchloh gera relativamente a este posicionamento é completamente justificada, se entendermos os factos que foram sendo criados nes-

[14] A utilização de grandes formatos por parte dos pintores alemães dos anos oitenta integra-se numa redescoberta historicista de grande parte do predomínio cultural e estético levado a cabo pela arte americana do pós-guerra. Pela primeira vez são os europeus quem vão beber influência directa aos artistas do expressionismo americano, mais amplamente à denominada escola de Nova Yorque.

tas duas últimas décadas do século XX. Apesar de tudo, não existe apenas um prato na balança, outros críticos manifestaram o seu apoio inequívoco aos desenvolvimentos referidos. Por ser uma realidade que ultrapassou as fronteiras nacionais —geraram-se movimentações fortes essencialmente em três países: Alemanha, Estados Unidos e Itália— torna-se complicado fazer um levantamento exaustivo, daí a opção por centralizar as opiniões favoráveis no autor que mais defendeu este "regresso à pintura" nos Estados Unidos: Donald Kuspit. A escolha é devida ao facto da centralidade assumida por este país na divulgação. Todas as exposições consagratórias, isto é, a internacionalização do fenómeno, passaram de algum modo por aqui. Neste sentido as posições assumidas por Kuspit são, de certo modo, legitimadoras. A defesa que este realiza dos artistas alemães é sintomática da distância conceptual que existe entre os proclamados apoios e os contrários. Toda a estrutura de pensamento desenhada por Buchloh e "restantes críticos radicais"(Kuspit, 1983) é antagonizada tendo como base argumentativa a ultrapassagem de uma estética modernista demasiado institucionalizada e corporizada pelas posições minimalistas/conceptuais desenvolvidas ao longo das duas décadas anteriores. No auge da sua defesa, lança um ataque cerrado a todos os desenvolvimentos seriais e mecânicos entretanto desenvolvidos, com especial ênfase na fotografia. Como objectivo central, estará a missão de colocar a pintura numa posição de excepção subjectivista que, em seu entender, lhe advém da sua intensa fisicalidade —manualidade— e que a coloca num lugar exterior às produções de acessibilidade imagética (clara referência à preponderância assumida pela fotografia e outros procedimentos seriais na arte conceptual), refere Kuspit a este propósito:

> *"Cabe que haya hecho de la popularidad un fetiche, y que éste sea ahora el único criterio importante para su justificación. De ahí que la auténtica vanguardia pueda desdeñar la fotografía y volver a la pintura, no por su carácter físico, sino por el criterio de expresión natural que la pintura nos puede deparar. La pintura puede considerarse un antídoto a la expresión artificial transparente, rasgo que se atribuye de manera creciente a la fotografía."* (Kuspit, 1983)

O que se encontra verdadeiramente em causa neste discurso de defesa da pintura é a reivindicação da individualidade excepcional corporizada pelos pintores que, ao excluírem-se de todos os envolvimentos reais e, ao invés, ao protagonizarem um posicionamento atavístico, potenciam uma hipersubjectividade que os coloca pretensamente numa idealizada posição a-histórica de exterioridade, logo carregados de uma obscura superioridade frente à "transparência" dos procedimentos conceptuais, ditos modernistas. Voltemos a Kuspit para concluir:

"En Anselm kiefer, por ejemplo, vemos esos signos —aún obsesivamente con-

temporáneos— de la potencia histórica y cultural da Alemania, dejados en reposo en la conciencia colectiva porque los aborda idealmente como fuentes incondicionales de la fuerza artística. Están dotados de fresca originalidad, revelándose así como arquetípicos. Sugieren que el arte sigue poseyendo fuerza redentora de transformación sobre la historia, utilizando sus materiales para descubrir algo más fundamental aunque inescindible de aquélla." (Kuspit, 1983)

As premissas mantêm-se inalteráveis, não restam muitas soluções imaginativas aos artistas para se defrontarem com a realidade. Algumas delas analisaremos mais aprofundadamente em textos seguintes, uma certeza desde já fica: esta mitologia e romaticidade genial não se afirma como solução para a relação de frontalidade que os artistas mantêm com o real que os envolve. Terminamos com as palavras de Lukacs a propósito do mecanismo de pensamento elaborado em torno deste posicionamento aparentemente subversivo, anárquico, mas no final, apolítico:

"Mythologizing the problems allows one to avoid looking at the phenomena which are criticized as being part of capitalism, or to render capitalism in such a spurious, distorted, and mystified form that the critique does not generate a confrontation of the problems but a parasitic complacency with the system; by inversion, even an affirmation coming from the "soul" can be derived from this critique...This schism is deeply inherent in the character of anti-bourgeois expressionism and this abstracting impoverishment of content not only indicates the tendency of expressionism; it is from the very beginning its central, insurmountable stylistic problem, because its extraordinary poverty of content marks a blatant contradiction of the pretense of its performance, of the hybrid subjective pathos of its representations." (Lukács, citado por Buchloh, 1984)

4.1.2. O autor "apropriacionista"

Desviar a atenção destes grupos neo-expressionistas permite, também, uma visão mais alargada das relações que se estabeleceram durante a década de oitenta relativamente a esta problemática do sujeito/autor com os mecanismos de recepção entretanto exacerbados. No início da década, uma outra corrente se afirma nos Estados Unidos e Europa e centra a sua atenção no que foi conhecido por apropriacionismo.

De entre os artistas que se conotam com esta tendência referimos alguns pintores que se agrupam sob o nome de simulacionismo. Estes, convergem numa simplificação reducionista de toda a complexa estrutura de fazer que dominou o alto modernismo, neste

caso particular referimo-nos à abstracção. A história da arte moderna seria então condensada e utilizada como *ready-made*, pronta a ser apropriada. É altamente problemática a inserção clara deste novo procedimento no desenvolvimento de uma lógica de consumo, na fase actual do capitalismo avançado. As obras de Peter Halley, Ross Bleckner, entre outros, compõe uma série de apropriações acríticas de desenvolvimentos sérios levados a cabo pelas vanguardas modernistas. Esta apropriação condensa-se num único *medium*: a pintura. Desta forma, contradizem uma das plataformas argumentativas do apropriacionismo, isto é, a crítica da originalidade e sublimidade da obra. Como veremos adiante será de sinal inverso a apropriação realizada. A ausência de crítica no seio das obras realizadas induzem a uma cumplicidade que se revela frutuosa para artistas e patronos. A própria realidade da década de oitenta aí está para o provar.

A esta categoria de posicionamentos que utilizam a simulação da vanguarda para dela se apropriarem, transfigurando-a, corresponde uma exterioridade social que Baudrillard significou como ideologia do simulacro.

A figura tutelar de Baudrillard perfilou-se nos trabalhos de grande parte destes artistas, refere Michael Archer sobre as teorias deste autor francês:

> *"Hyper reality described a world in which images no longer represented a real object, but referred the viewer to another image, then another, in an endless sequence. It was a world in which simulation was not the pretence of a "real experience", but was itself the only kind of reality we could ever hope for. The loss of originality meant that everything was a copy, and, without an original, the idea of copying with its pejorative overtones made no sense anyway."* (Archer, 1997)

A argumentação apresentada em torno da ausência de original prova, acima de tudo, uma tomada de posição que, a ser consciente, se revela altamente cínica. Potenciou largamente a criação de uma estrutura (é de estrutura que se trata verdadeiramente dada a cumplicidade estabelecida com o mercado) que, através desta espécie de entropia provocadora do desaparecimento do original, se pudessem erguer, novamente, um corpo de originais gerados a partir desta. Ou seja o paradoxo é total, a pretensa ausência de possibilidades de construção de originais é a potência geradora da originalidade regressiva, com que, através de um *medium* desajustado (apenas em perspectiva crítica, não em perspectiva comercial), se constrói o novo olhar sobre o real.

A problematização aumenta se compararmos meios de fazer com realidade contextual. Se, por um lado, o simulacro ideológico se apresenta em forma de virtual e nómada, por consequência directa da inserção na rede cibernética, dos sistemas da tecnociência e da media política, pelo outro, a obra destes artistas é produzida exclusivamente em torno de um *medium* de características pré-industriais: a pintura. Isto é, para

além da já referida contradição presente, existe uma não interferência cúmplice (talvez por reconhecida incapacidade de reflectir em pintura a realidade tecno-contemporânea). A apropriação do histórico torna-se a-histórica e transforma-se em tema para a edificação de conjuntos de signos de consumo.

Dentro desta lógica, mas um pouco mais distanciada do âmbito da abstracção, embora por aí tenha iniciado o seu percurso apropriacionista, encontramos a obra de Sherrie Levine. As suas primeiras obras apropriam os trabalhos dos pintores modernos americanos, refere Hal Foster:

> *"In two series of paintings on wood from the middle 1980(s), Levine recalled two types of abstraction. First, her paintings of broad stripes and bright checkerboards evoked the analytic abstraction of Frank Stella, Robert Ryman, Brice Marden, and others. Yet, often rote in design and kitschy in color, they evoked this abstraction only to fall short of it, to fail it —which is to say, only to suggest that it had fallen short, that it had failed on its promise of pictorial purity, formal reflexivity, and so on."* (Foster, 1996)

Na sua série denominada "After...", a artista produz um conjunto de trabalhos sempre intitulados *depois de* — "After Egon Shiele", por exemplo, remete directamente as referências para o modernismo inicial— fazendo-se a transferência conceptual do nome próprio do autor para dentro da própria obra produzida por um outro autor; pretende-se,

Sherrie Levine, *Untitled (After Egon Shiele)*, 1985

neste caso, uma legitimação clara, associada a um suplemento de identidade que vem também contribuir para o caucionar da obra. A mesma postura apropriacionista, agora alargada ao modernismo inicial, e embora encontremos um vector comum no seu trabalho —a apropriação do masculino pelo feminino como postura crítica[15]— os mesmos problemas de legitimação se colocam a partir dos resultados produzidos em paralelo com os anteriormente levantados para o restante grupo de artistas simulacionistas.

Um outro caso deveras interessante é o de Patrick Corrilon. Este artista, através do seu alter ego Oscar Serti, passeia-se pela história recente da Europa e seus principais intervenientes, provocando encontros e desencontros mais ou menos anedóticos e imaginários, por exemplo o encontro de Oscar Serti sob uma placa "comemorativa" de Edgar Allan Poe. De uma forma inteligente vão, uma vez mais, legitimar o seu autor no espaço estrito das esferas culturais europeias, através do conhecimento demonstrado pelos construtores do passado "cultural" recente. Corrillon move-se, por vezes, em areias movediças: as areias da História. Segundo Benjamin um poderoso instrumento ideológico ao serviço dos vencedores. A representação da história própria tem um alcance terrível que a 7ª tese da filosofia da história vai exprimir[16].

Em outras latitudes se edificam as obras dos escultores apropriacionistas, destacaremos um: Jeff Koons. Refere Foster a propósito daquilo que designa por "commodity sculpture":

---

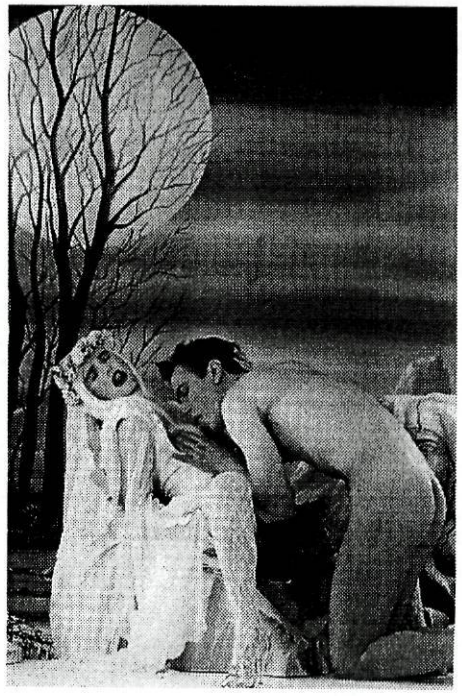
[15] No estudo que realiza da obra de Sherrie Levine, vinculando-a a um grupo de artistas que questionam a proeminência do masculino no panorama da arte, Craig Owens propõe uma ultrapassagem da noção de apropriação para o trabalho desta artista, escreve o crítico americano:
"When Sherrie Levine appropriates —literally takes— Walker Evan's photographs of the rural poor or, perhaps more pertinently, Edward Weston's photographs of his son Neil posed as a classical Greek torso, is she simply dramatizing the diminished possibilities for creativity in an image-saturated culture, as is often repeated? Or is her refusal of authorship not in fact a refusal of the role of creator as "father" of his work, of the paternal rights assigned to the author by law?...Levine's disrespect for paternal authority suggests that her activity is less one of appropriation —a laying hold and grasping— and more one of expropriation: she expropriates the appropriators." (Owens, 1994)

[16] "Todos aqueles que, até agora conseguiram a vitória participam desse cortejo triunfal em que os senhores de hoje marcham sobre os corpos dos vencidos de hoje. A este cortejo triunfal pertencem também os despojos como sempre foi uso. Esses despojos são aquilo que se define como os bens culturais. Quem quer que professe o materialismo histórico só pode encará-los com um olhar muito distanciado. Porque como não estremecer de terror quando se pensa na sua origem? Eles não nasceram apenas do esforço dos grandes génios que os criaram, mas ao mesmo tempo da anónima corveia imposta aos contemporâneos desses génios. Não há nenhum documento da cultura que não seja também documento de barbárie.(...) É por isso que, tanto quanto lhe é possível, o teórico do materialismo histórico se afasta deles. A sua tarefa é como ele acredita escovar a História a contrapelo." (Benjamin, 1940)

"This commodity sculpture developed out of appropriation art as well, and it too assumed an ironic distance from its own tradition, in this case the ready-made. Just as simulation painting often treated abstraction as ready-made, commodity sculpture often treated the ready made as an abstraction, and just as simulation painting tended to reduce art to design and kitsch, commodity sculpture tended to substitute design and kitsch for art." (Foster, 1996)

Ou seja, o ponto de partida é idêntico mas a referência de chegada corporiza-se de forma completamente distinta. Se a vontade de apropriação é baseada na existência do ready-made o que se coloca imediatamente como problema é a relação estabelecida e problematizada por todo o modernismo entre *low* e *high culture*. Só que aqui a problematização é transfigurada em fetiche ou pastiche, se quisermos, e por sua causa corporizada em signo de consumo. A aura perdida de que falava Benjamin relativamente ao objecto artístico é aqui recuperada na figura do autor (como veremos à frente a sua inclusão na própria obra como *star* edifica a figura aurática), *"In a sense this stockbroker-turned-artist presented hype as the advanced-capitalism substitute for aura."* (Foster, 1996). Na sua lógica construtiva a aura perdida é agora substituída pela aura (apesar da sua falsidade) reivindicada pelo consumo. Será este o objectivo central de toda a sua carreira.

Para finalizar esta análise destacamos a atitude tomada por Jeff Koons, já em pleno desenvolvimento das premissas identificadoras da sua obra na década de oitenta,



Jeff Koons, *Made in Heaven*, 1990

ao apropriar-se totalmente de uma figura iconográfica da sociedade ocidental, mediatizada pelo cinema: Cicciolina, e que provoca um arranque inevitável e essencial para o desenvolvimento da sua obra. Jogam-se aqui outras cartas, as da psicologia de massas. Explorando o inconsciente colectivo do impróprio social, isto é, a pornografia e toda a torrente de conceitos moralistas que lhe estão ligados, Jeff Koons provoca uma legitimação vinda de outros quadrantes da recepção. Já não é o mito nacional, o mito cultural, mas sim o mito *pop* por excelência, de novo, apesar de transfigurado, o ícone pop como remanescência do *ready-made*.

Alargando a esfera de influência a que o autor pode aceder, na tentativa de se legitimar, Koons apropria-se conscientemente de noções base da pirâmide moral estabelecida para a sociedade ocidental, de tal forma que naturalmente se dá a transferência de um ícone *low culture* para ícone, de certo modo central, da *high culture* com todo o cortejo de acompanhantes enraizados no *artworld* e que termina em apoteose na Bienal de Veneza de 1990.

> *"The new Jeff Koons exhibition has been greeted, on the increasingly egocentric German circuit, with the kind of anticipation that must have been reserved for a new Rolling Stones release twenty years ago. The hallmark of a Koons show is its propensity to send the adrenaline rushing to our heads. We were expecting particularly rich pickings from his "collaboration" with Cicciolina, especially after the teasers on display at the Venice Biennial...Consequently, the show has already prompted reems of press on Koons including an article in Vanity Fair, another Conoisseur, and an article in the New York Times."*(Bourriaud, 1992)

Uma vez mais assistimos ao construir de uma postura que, ideológica e conscientemente, se reconhece como falsa. A estas características de desenvolvimento racional do carácter dá-se o nome de cinismo.

O fazer destes autores caracteriza-se pelo individualismo exacerbado, quase sempre travestido de uma capa de aparência esquizofrénica, como protecção para um dandismo com tradições na vanguarda, mas que se revela, acima de tudo, pela sua apoliticidade critica e pelo seu engajamento com as estruturas do consumo. Pelos mediuns utilizados; pelas apropriações modernistas, transformadas em temas ou fetiches de consumo para uma elite em ascensão; pela cumplicidade estabelecida com as regras de mercado mais rigorosas, revigoradas pela circulação de objectos de consumo assépticos e, sobretudo, pelo sua falsidade auto-reconhecida, subscrevemos a denominação atribuída por Hal Foster para este tipo de arte: *The art of cynical reason*.

4.1.3. O autor "comissário"

Uma outra vertente interventiva e de alcance legitimador passa pela figura do comissário. Uma leitura atenta das últimas realizações ligadas à actividade artística permite retirar uma ilação importante: o surgimento em força de um personagem relativamente recente - o comissário (*curator*). Sobre ele se colocam todos os *spotlights* ou todo o fogo a disparar; contudo, uma ideia surge com clara nitidez: a sua importância. O sucesso de uma exposição é tantas vezes apontado como fruto de um forte conteúdo conceptual a presidir à sua realização, atribuído ao comissário em primeiro lugar e, só depois, ao também por ele organizado e seleccionado naipe de artistas, que irão servir como que de ilustrações para as ideias que defende.

A apropriação da figura do comissário por parte dos artistas[17], com a consequente transferência da componente criativa para o universo da crítica e possibilidades de inter-

---

[17] Em comunicação produzida em torno de um conjunto de conferências organizadas na cidade de Coimbra em 1996 propusemos sob o título "Alice, ou a passagem para o outro lado do espelho" algumas considerações sobra a apropriação da figura do comissário por parte dos artistas. Citamos apenas componentes do texto integral, mas que nos parecem interessantes dentro deste contexto:

"Da (trans)figuração do comissário.

Perante o estado de mentira generalizada, a produção de trabalho pode passar pelo assumir da mentira como forma de verdade, ou seja, o simulacro de uma realidade desmaterializada e virtual como assunção de uma outra realidade que é a obra palpável e tangível, representante em absoluto do raciocínio lógico matemático: a negação de uma negação produz uma afirmação. Analogia possível com este raciocínio: a mentira de uma mentira (a sua representação) pode ser a hipótese da verdade; não já a verdade como conceito absoluto, mas uma verdade transfigurada pelo caudal de imagens tornadas reais pela alienação perceptiva que hoje se opera.

O personagem comissário é, desta feita, virtual. Nasce da necessidade sentida pelo artista de se transfigurar para poder alcançar objectivos que de outro modo lhe estariam materialmente vedados. Um estudo mais aprofundado da realidade artística contemporânea permite concluir da importância atingida pelo comissário, cujo papel se reforça diariamente. Basta estudar os últimos acontecimentos artísticos para chegarmos à conclusão de que a figura do comissário sobressai, sendo sobre ele que muitas vezes os *spotlights* incidem e só depois transferidos para o grupo de artistas por ele seleccionado.

A que se deve então esta importância?

O sucesso de uma exposição é muitas vezes apontado como fruto de um forte conteúdo conceptual que preside à sua realização e sempre atribuído ao comissário. Só depois vêm as "ilustrações" efectuadas pelos artistas. Veja-se o caso polémico da última Bienal de Veneza. Relativamente ao conteúdo e posições do comissário Jean Clair acerca da concepção e realização desta mega exposição, ou seja, os conceitos que lhe estão subjacentes, foram-lhe levantadas muito mais críticas do que sobre o numeroso grupo de artistas presentes.

Por uma impossibilidade teórica de produzir conceitos com as ferramentas das artes plásticas, o artista pode passar para o "outro lado" e apropriar-se da figura do comissário. De acordo com Gilles Deleuze existem diferenças fundamentais entre a arte e a filosofia: "...O que define o pensamento, as três grandes formas do pensamento, a arte, a ciência e a filosofia, é o facto de defrontar sempre o caos. Mas a filosofia quer salvar o infinito dando-lhe consistência: ela traça um plano de imanência, que leva ao infinito acontecimentos ou conceitos consistentes,

venção mais alargadas, isto é, a não dependência exclusiva do mundo das imagens mas, sobretudo, do mundo das ideias e também a associação com outras componentes do conhecimento, permitem um outro pólo importante da legitimação procurada. São variadíssimos os exemplos de artistas a tomarem esta atitude, aqui ficam algumas das experiências a este nível: Destacam-se pela importância das suas obras neste contexto, os seguintes artistas: Marcel Duchamp, Broodthaers, Robert Filliou, Claes Oldenburg e mais recentemente a agência "Ready-Mades belongs to everyone"...

Não se pode, no entanto, esquecer o pioneiro deste tipo de trabalho. Será necessário recuar no tempo e falar de Gustave Courbet e da sua reacção à exclusão do salão de 1856. Como forma de protesto, Courbet erigiu uma tenda na qual montou a exposição dos seus quadros, posicionando-se, assim, no papel de comissário que escolhe as obras do próprio artista como paródia à lógica institucional do salão.

É necessário esperar até 1940 para que uma verdadeira tomada de posição teórica surja. Marcel Duchamp face à institucionalização conservadora do surrealismo e até das suas próprias obras mais radicais, as do período dada, em perigo de se tornarem mercadoria museológica, constrói a "Boîte-en-valise", espécie de museu portátil que comporta miniaturas das suas obras, nomeadamente dos mais famosos *ready-mades*. Opta então pelo fabrico de uma série e coloca ainda mais questões, como, por exemplo, a possibilidade contemporânea de reprodutibilidade da obra de arte. Simplesmente em Duchamp nada é linear no seu raciocínio, como tal a construção da Boite obedece a um natural relacionamento com a ambiguidade que caracteriza toda a sua obra. Terão sido estes os únicos interesses de Duchamp?

Merece alguma atenção e desmontagem.

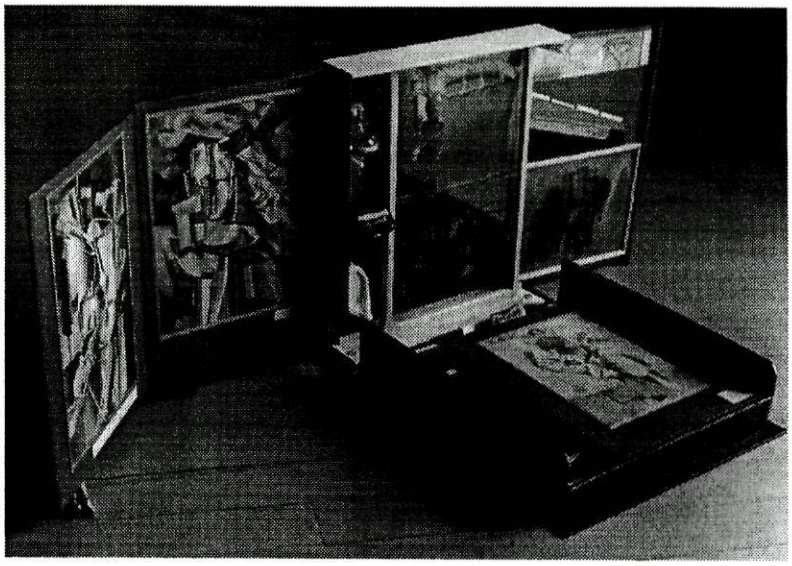
Antes de mais, a atitude duchampiana nunca é consequente. Benjamin Buchloh define-a como "petit-bourgeois anarchist radicality". A tomada de consciência desta inconsequência permite, então, reconstruir o processo de um modo crítico, para lá de qualquer veneração romantizada de actos aparentemente impunes a qualquer crítica.

A "Boîte-en-valise" encontra a sua genealogia em duas outras caixas que se en-

---

sob a acção de personagens conceptuais....A arte quer criar finito que restitua o infinito: traça um plano de composição, que apresenta por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a acção de figuras estéticas." Devemos então considerar que a arte não possui capacidades tangíveis para produzir conceitos, fornecendo ao espectador "perceptos e afectos", isto é, sensações. Mesmo no caso extremo da arte conceptual não se verifica a criação de conceitos mas sim de sensações conceptuais produzidas já não pelos sentidos exteriormente detectáveis mas pela actividade cerebral.

Importa realçar a liberdade existente nos nossos dias para quebrar as várias fronteiras tradicionalmente impostas à arte, já não se trata de produzir arte conceptual mas de ir mais além, isto é, produzir conceitos." (Pereira, 1996)



Marcel Duchamp,
Boite-en-valise, 1936/41

contram distanciadas quase vinte anos. A primeira, simplesmente Boite, antecede o *grand-verre*, mas é a segunda que nos interessa particularmente, a Boite Verte. Aqui, pela primeira vez, Duchamp ensaia uma obra que é desenhada para ser reprodutível. É concebida como uma série de 300 exemplares que contém um conjunto de fotos e textos que, reunidos, produzem uma espécie de *statment* sobre a reprodução serial e as suas técnicas, nomeadamente, o *ready-made*.

Será, contudo, com a Boîte-en-valise que Duchamp irá mais longe:

"Each case contained a box of 69 items, a collection of small-scale reproductions of all his works to date, replicas, prints and photos, miniaturized ready-mades, copies designed in a standard series of 300 and a deluxe series of 20.

In this extravaganza, the idea of reproducibility is pushed to such limits that it flips over into a commentary on itself. For if the Boite is intended as portable museum, it no less recalls a suite-packed with knick-knacks, a door-to-door salesman's bag crammed with merchandise and wares —evoking the traffic in commodities, the reproduction-circulation system as a whole." (Maharaj, 1996)

Temos, então, uma situação criada pelo próprio Duchamp, não linear mas aparentemente meritória. A crítica ao original iniciada com o *ready-made* estende-se agora mais intensamente ao museu, através da sua miniaturização e vulgarização reprodutível. Contudo, não é assim que as coisas realmente são. Vejamos mais aprofundadamente todas as causas e consequências *da boite-en-valise*. Antes de mais, deve ser, desde já, esclarecido que é o próprio Duchamp que refere o imenso trabalho de manualidade por ele dispendido

na construção da *Boite*[18], e aqui encontra-se mais uma das contradições evidentes da obra deste artista. Por um lado, a partir da invenção do *ready-made* coloca a manualidade reduzida a um nível mínimo —o acrescentar de uns bigodes à Gioconda é muito menos trabalhoso, em termos manuais, que a descrição que Duchamp faz da construção da sua *boite*— pelo outro, ao elaborar a caixa está a negar toda a noção anteriormente teorizada e praticada, já que a produção é decididamente antagónica da produção massificada dos seus anteriores objectos[19].

> *"Duchamp's elaborate reproduction process had resulted in "authorized" new versions of his most important paintings; and in the cases of Mariée and Nu descendant un escalier nº2 the reproductions had been sign and notarized like stock certificates: the ironic implication is that Duchamp's equity had a new "market quotation."* (Bonk citada por Buskirk, 1996)

Se a estas informações acrescentarmos o carácter efémero que alguns dos *ready-mades* tiveram e que, portanto, se encontravam, na altura da construção da *boite*, desaparecidos, podemos claramente falar da construção de um novo corpo de trabalho, agora transfigurado em museu miniaturizado. As imagens realizadas para a construção da caixa figuram desde aí como as únicas referências a alguns dos *ready-mades* mais famosos. De certo modo, substituindo-os pela sua reprodução mecânica Duchamp estaria a acentuar o seu carácter anti-autoral, mas o processo de manipulação é demasiado personalizado para

---

[18] Na célebre entrevista a Pierre Cabannes refere Duchamp a propósito da Boite:

"— Fez o Boite verte em Paris, em 1934: 300 exemplares contendo 93 documentos fotográficos, desenhos e notas manuscritas dos anos 1911-1915 reproduzidos fotograficamente, com uma tiragem especial, luxuosa, de vinte exemplares. Edições Rrose Sélavy, 18, rue de la Paix. É ainda uma outra manifestação da sua preocupação constante: reunir a sua obra e preservá-la.

— Sim. Cada coisa que fazia exigia uma certa precisão e muito tempo, por isso achava que valia a pena conservá--la...

— Além disso, nessa época parecia estar mais preocupado em conservar o que tinha feito do que em continuar a sua obra?

— Sim, porque já não fazia mais nada...

...Apesar de tudo levei quatro anos a executar estes documentos, entre 1934 e 1940. Ficou acabada exactamente no momento em que a guerra começava. la ao impressor todos os dias. Eu próprio fazia tudo..."

[19] Ecke Bonk no seu livro dedicado à Boite-en-valise —"Duchamp: The box in a valise" refere exaustivamente o processo de construção da série proposta. Incluíam reproduções miniaturizadas que funcionavam como "simulacros" dos readymades e dos seus trabalhos em vidro, aqui reproduzidos em celulóide; fotografias dos readymades, reproduções impressas de pinturas e desenhos; imagens do estúdio de Duchamp. Bonk sugere que: The pochoir technique was the ideal means of creating a unique ensemble of reproductions, especially as the precision of the technique ultimately conceals the effort require (Bonk, citado por Buskirk, 1996)

se cair neste erro de interpretação.

O que aparece demasiado visível, é a preparação, por parte de Duchamp, para uma entrada da sua obra em outro museu, desta feita não ficcionado e miniaturizado, mas o verdadeiro. Corporiza-se como uma espécie de segunda fase de trabalho que ao reciclar a primeira, está obviamente a valorizá-la.

Refere Thierry de Duve:

"It states the enunciative conditions of art "in the age of mechanical reproduction", once the copy precedes the original, once the museum-without-walls[20] *is first and the real museum second."*(Duve, 1997)

A relação estabelecida pela vanguardas, nomeadamente pelos dadaístas e Duchamp, com a sociedade e o museu —instituição central que criticam—, é altamente problemática. Uma história de autores e anti-autores ["of whom Duchamp is, of course, the exemplar and model." (Buchloh, 1996)] revela-se demasiado escorregadia para ser linear. Antes de mais, devemos valorizar criticamente os seus gestos como potenciadores de uma discussão que foi lançada à *posteriori* e continuada até hoje. Com Duchamp e a sua *Boite*, a história repete-se em ambiguidade, mas manifesta-se, também, reveladora de uma necessidade compulsiva de desprogramar o naturalmente "natural" dos actos artísticos. No final integra e integra-se na permanência romântica que os autores têm continuado até à contemporaneidade. Daí, acima de tudo, o nosso interesse.

Marcel Broodthaers funda em 1968 o "Museé d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX siècle" trabalho que vai ser continuado durante quatro anos, com o acrescento de diversas secções —doze no seu total— e, sobretudo, com a sua passagem a obra consagratória no âmbito da arte contemporânea. É o próprio Broodthaers quem escreve ao pôr termo às actividades do Museu:

"This museum, founded in 1968 under pressure of the political perception of its time, will now close its doors on the occasion of Documenta. It will therefore have exchanged its heroic and solitary form for one that borders on consecration, thanks to the Kunsthalle in Dusseldorf and to Documenta" (Broodthaers citado por Crimp, 1997)

Sinopse histórica da arte, redistribui os nomes num quadro ficcional. Broodthaers produz o simulacro de um verdadeiro museu nas suas múltiplas relações, desde o

---

[20] Para Thiery de Duve a boite-en-valise refere-se claramente ao que Malraux designou por "museu imaginário". "museum-without-walls, é assim a tradução anglosaxónica desta noção inicialmente corporizada em francês.

armazenamento até ao transporte de obras, passando pela exposição. Ao comunicar o seu início de actividades Broothaers, afirma claramente que decidiu ser artista para poder fazer a sua própria colecção de objectos, já que, por evidente falta de poder económico nunca poderia comprá-los. Esta espécie de "má fé", que ele reclama, mostra uma condição cara aos artistas em pleno desenvolvimento dos processos capitalistas de apropriação dos signos. A posição de Broothaers é no entanto radicalizada pois, à não corporização de um criador fictício, constrói uma personagem que cria "ficções de museus", ou seja, antecipa a realidade contemporânea das colecções e museus, envolvidos na lógica de cultura necessária ao capitalismo avançado.

Nesse sentido este artista revela-se completamente lúcido. Toda a obra desenvolvida em torno do museu está, em rigor, a colocar criticamente a questão da legitimação e poder, assim como a incapacidade, por fusão compulsiva com os interesses contrários, de ultrapassagem. Refere Rosalind Krauss:

> *"We must recall the statement from Interfunktionen*[21] *in which theories are reduced to, or perhaps revealed as, nothing more than "advertising" for the order under which [they are] produced. According to this condemnation, any theory, even if it is issued as a critique of the culture industry, will end up only as a form of promotion for that very industry."* (Krauss, 2000)

Apesar de não viver o suficiente para assistir ao culminar do que previa: crítica fundida com a instituição criticada e vice-versa, tudo englobado na teia da indústria cultural, realce-se a faceta quase premonitória por ele assumida.

Este enlace provoca um corte entre as aspirações românticas do coleccionador projectado por Benjamin e claramente adaptado por Broodthaers —parece clara a ligação, se atentarmos no fascínio que ambos nutriam pelo século XIX e a este juntarmos a necessária absolescência preconizada pelo primeiro para que os objectos a coleccionar deixem de possuir o seu valor de troca e ao invés estejam imbuídos apenas de um valor que apelidaremos de desuso— ou seja, um uso que deverá estar ultrapassado e como tal sem qualquer valor programático.

---

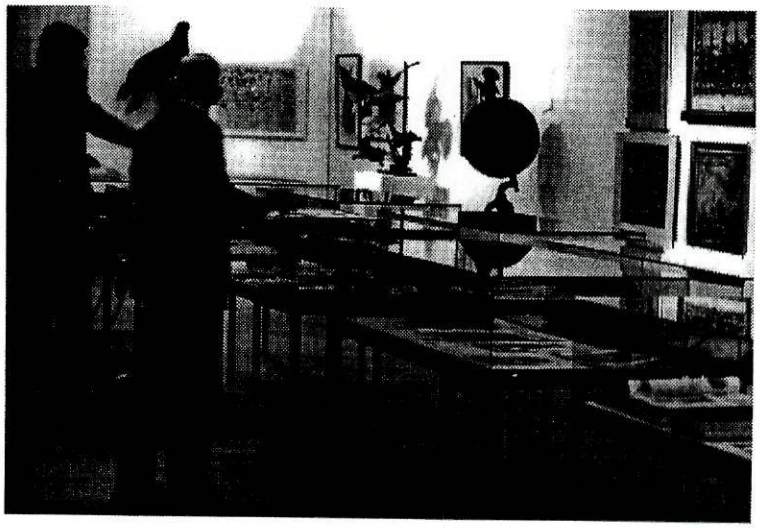
[21] Interfunktionen é uma revista para a qual Broodthaers realiza a capa do número de verão de 1974. Para a capa Broodthaers propõe o seguinte texto (em francês, inglês e alemão): *VIEW, according to which an artistic theory will be functioning for the artistic product in the same way as the artistic product itself is functioning as advertising for the rule under which it is produced*

There will be no other space than this view, according to which etc. ...
For copy conform
Marcel Broodthaers

Mostram-se reproduções de postais de obras originais, naturalmente do séc. XIX —aplicação prática da desconstrução aurática iniciada por Benjamin— o resto é apenas sugerido: caixotes de armazenamento de quadros com as típicas inscrições de "não tocar", "frágil", "obra de arte" ou o camião pertença do museu (o real) estacionado à porta do seu apartamento. Numa radicalização teórica de atitude, Broodthaers convida um verdadeiro comissário para a inauguração do seu comissariado museu fictício, que desta forma é legitimado, subvertendo o verdadeiro museu. Ao colocar-se na figura de director, mesmo que fictício, está a ultrapassar a noção de coleccionador, de "countertype" (Crimp, 1997), para se posicionar directamente no interior da instituição que pretende questionar, ou seja, uma espécie de "Countertype of museum director" (Crimp, 1997).

A última, e talvez mais interessante, questão levantada pela primeira apresentação do Musée, reporta-se a fusão, inclusive espacial, do local de produção —o atelier— e o local de recepção —o museu. Como mostra a este propósito Daniel Buren no seu texto "The Function of the Studio" ambos os locais se encontram numa mesma constelação, num mesmo sistema. Daí que seja ilógico, por óbvia intolerância o questionamento de apenas um dos componentes, deixando o outro intacto. Broodthaers ao fundi-los num mesmo espaço está inevitavelmente a antecipar-se e a colocar a questão bem no âmago do sistema. É importante referir que ao longo dos quatro anos seguintes o Musée deixou o apartamento/atelier/museu para se disseminar, embora efemeramente, em exposições a decorrer em locais crescentemente mais institucionais até ao seu culminar nas Documentas de Kassel.

A apropriação, ou passagem para o outro lado, levada a cabo por Broodthaers vem salientar a atitude coleccionista como base de toda uma estratégia de afirmação (vir-



Marcel Broodthaers,
Museé d'Art Moderne,
Département des Aigles

tual) que culmina no processo de apropriação da figura tutelar do museu. O conjunto de objectos organizados para lhe dar forma introduzem o problema, já abordado, do seu valor de uso e de troca.

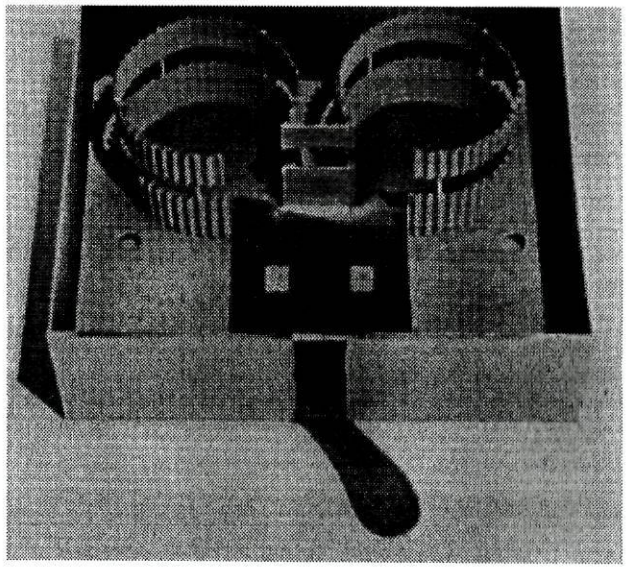
No caso de Broodthaers a sua filiação numa corrente de pensamento de ascendência duchampiana inscreve os seus objectos na tradição do *ready-made* —veja-se a pequena placa que acompanha a exposição de objectos na "section des Aigles", com a inscrição "This is not a work of art", misto de Duchamp com Magritte. Já não é a passagem do objecto para o interior do museu que é questionada. Segundo a teoria institucional o museu existe para legitimar os objectos que aí se encontram: "This is a work of art", prende-se imediatamente com os objectos expostos. Com Broodthaers é o museu que é questionado em última instância. Os objectos não reclamam a sua existência como arte, ao invés suscitam a sua não artisticidade; esta corporiza-se na pequena placa: "This is not a work of art". A lógica inscrita numa espécie de sistema de classificação museológica permite ao autor apresentar por inteiro as suas ideias relativamente ao espírito organizador herdado do coleccionista e agora transformado no lugar institucionalizado do director do museu —parece-nos a nós que esta figura de director se relaciona de uma forma mais ampla que o burocrata que dirige, vinculando a sua aspiração organizadora à noção contemporânea de *curator*, que obviamente pode (e é-o muitas vezes) acumular as suas funções com as de director. Escreve Broodthaers a propósito da "section des Aigles":

> *"The concept of the exhibition is based on the identity of the eagle as an idea with art as an idea."* (Broodthaers, citado por Crimp, 1997)

Com a maior das razões Rosalind Krauss vincula esta ideia de Broodthaers à prática da arte conceptual, minada, contudo, pela atitude heterodoxa deste autor. A Águia de Broodthaers pode funcionar como emblema da arte conceptual, mas nas suas premissas funcionará antes de mais como publicidade que agora promove este tipo de arte.

Na mesma latitude de pensamento, mas com menos importância no desenvolvimento das suas obras encontrámos, entre outros, Robert Filliou que em 1961 funda a "Galerie Légitime". Esta não é senão o seu próprio chapéu, em cujo interior têm lugar exposições miniatura. O artista comissaria as exposições "itinerantes" e desta forma, através de uma constante deambulação, evita a normalização discursiva que se legitima num determinado lugar.

Claes Oldenburg fundou a sua loja —*store*— em 1961, produzindo uma primeira deslocação física das obras para o seu interior, para, de seguida, fundar o "Mouse Museum" do qual se proclama director oficial. O "Mouse Museum" é um museu exclusivamente criado para as obras de Oldenburg, mas na sua estrutura orgânica assemelha-se a um



Claes Oldenburg, *maquette of Mouse Museum*, 1972

museu real destinado a acolher obras de outros artistas. Mal criada, a obra vê-se absorvida por uma lógica museológica fictícia. Ao ser comissário e conservador do espaço onde se produzem e expõem as suas obras, Oldenburg reúne todas as etapas de produção e recepção num mesmo acto e na mesma pessoa, não delegando, desta forma, nenhuma decisão e atrofiando criticamente a lógica hierarquizante existente no interior do museu.

Finalmente refira-se a agência "Ready-mades belongs to everyone". Na exposição "Feux Pâles" no CAPC de Bordéus, Philippe Thomas (o verdadeiro e oculto autor da agência) institui-se como comissário dos trabalhos que vão constituir um gabinete de curiosidades onde coexistem obras suas com as de outros autores. Neste caso, o nome próprio do autor (a sua assinatura artística) é sujeito a uma contaminação metonímica que multiplica a atribuição da autoria da obra registando deste modo uma derrisão pura da carga autoral romântica fortemente caracterizadora da modernidade.

Temos, assim, várias situações criadas por artistas que de uma forma ou de outra se socorreram da figura do comissário para resolver problemas que a determinada altura se colocaram às suas obras. Elas deixaram de ser encaradas como objectos, para passarem a incluir nas suas preocupações o elemento espaço, não um espaço sem identidade mas o supremo espaço do museu. Em Duchamp e Broodthaers o espaço foi questionado a partir da premissa benjaminiana da reprodutibilidade; em Oldenburg e Filliou como legitimador e finalmente em Philippe Thomas como a derrisão do próprio museu. No fim serão os próprios artistas que irão estabelecer os limites da sua transfiguração, porque é no seu nome, na sua obra que eles se reflectem poderosamente, ecoando à posteriori de

forma biunívoca somente: ou pela negativa ou pela positiva. Sem maniqueísmos exacerbados, não conseguimos descortinar uma posição intersticial (neutra) em nenhum destes desenvolvimentos pessoais das obras. Daí, também a sua importância.

"L'artiste s'arroge ainsi d'autres prérogatives telles que le commissariat, le commentaire critique sur l'art, ou bien se destitue d'une partie de ses droits qu'il confère à des personnages collatéraux du monde de l'art, tells les collectionneurs, inscrits dans l'économie de l'œuvre. Au sein de ces croisements, le nom propre assume un rôle de carrefour. Il recouvre désormais des positions hétérogènes —le commissaire, —le collectionneur, —le critique, —le spectateur, dont les noms viennent s'inscrire dans la logique de production de l'œuvre et tendent à fusionner entre eux pour donner lieu à une entité fictive qui dépasse l'attribution singulier du nom propre. Le nom servira à masquer la subjectivité ou à la glorifier, à parodier l'institucion ou à se l'approprier." (Feldman, 1994)

4.1.4. O autor "anónimo"

Neste posicionamento de pretenso anonimato, deve analisar-se a complexa relação existente entre a noção de autor e a recepção, quando existe a atitude deliberada de esconder o eu/sujeito por detrás de estratégias de anonimato e/ou colectivas. Mais uma vez, as reflexões avançadas por Foucault vão-nos dar pistas fundamentais. A pergunta essencial é então "...que importa quem fala" (Foucault, 1969).

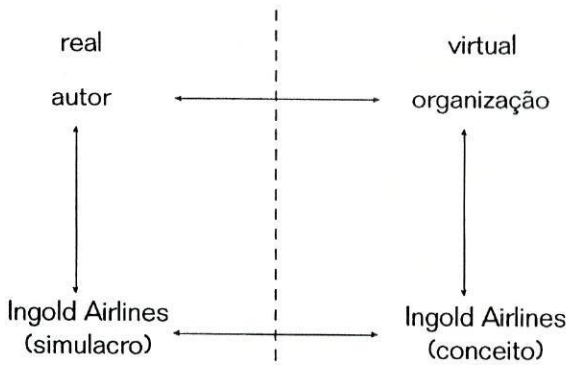
Numa recolha não exaustiva de exemplos respeitantes a esta última postura referimos alguns daqueles que utilizam a estratégia de criação de um logotipo comercial como nome próprio.

Com potencialidades de associação inconsciente/consciente com a imagética e sinalética abundantemente figurada na sociedade de consumo, esta estratégia busca uma legitimação social, próxima da utilizada por uma empresa. Desloca-se a atenção de uma anacrónica forma de assinatura - o nome próprio - para a assinatura mediatizada e legitimada do consumo, isto é, a marca - o logotipo. Encontram-se neste primeiro caso nomes como: "Ingold Airlines", "Oklahoma SrL", "Premiata Dita".

Gera-se uma situação interessante de ambiguidade de identidade. Por exemplo no caso de "Ingold Airlines".

A sigla comercial é produto de uma organização. Esta só existe semanticamente devido à presença de várias pessoas. Trata-se, portanto, de um conjunto que nos é apre-

sentado em forma de simulacro, como tal, virtual. Esta virtualidade é assegurada pela existência de um único interveniente - o autor - que transmite, através da utilização sistemática das técnicas de publicidade, a ideia conceptual de que é de uma verdadeira empresa que se trata. Na "Ingold Airlines" chega-se ao ponto de organizar viagens verdadeiras, confundindo mais as coisas e tornando ainda mais difusa a distância que separa a realidade do simulacro. Visualmente poderíamos representar da seguinte forma:



Estabelecem-se várias relações entre os intervenientes do diagrama referido anteriormente, constituído pelas noções de autor/e organização, que ajudam a perceber o intuito final: se produzirmos uma ruptura (teórica, apenas) entre real e virtual podemos separar as noções que, contudo, se interpenetram entre elas. A relação entre o autor - singular e real - e a organização - plural e virtual - é estabelecida por um conceito que é, ao mesmo tempo, pertença do autor e da organização e este conceito só se materializa realmente através do recurso ao virtual, isto é, o simulacro.

É com base no simulacro de uma organização que o trabalho é recebido, potenciando semanticamente as possibilidades de intervenção através de uma adopção táctica dos ensinamentos políticos da psicologia de massas.

> *"...vivemos num mundo em que a função mais elevada do signo é a de fazer desaparecer a realidade e mascarar ao mesmo tempo essa desaparição. A arte não faz hoje outra coisa. Os media não fazem hoje outra coisa. É por isso que estão votados ao mesmo destino."* (Baudrillard, 1996)

Aparecem de imediato várias razões para a tomada desta atitude. Vão desde a consciência "politicamente subversiva" de origens situacionistas, que é a de utilizar as mesmas armas da sociedade do espectáculo em que vivemos —optando o autor por uma estratégia de "insurreição invisível"— até à necessidade puramente intra *artworld* de produzir uma obra sem cargas de significação artística, utilizando, para esse efeito, métodos

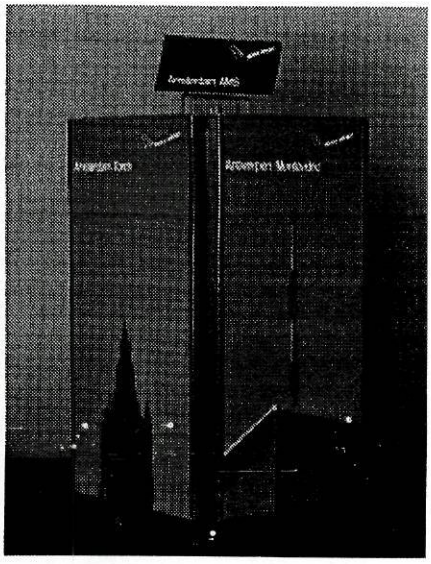
que lhe são alheios.

> *"...by now we have abandoned every notion of frontal attack. The spirit can't face brute force in open combat. (...) We are the instigators and inspiration of what we may call the invisible insurrection."* (Trocchi, 1963, citado por Maragliano, 1989)

Surgem, então, como referentes teóricos importantes, os estudos efectuados em torno das actividades e posicionamentos assumidos pelos intervenientes activos da Internacional Situacionista. Devidamente contextualizados, isto é, longe da parafernália "belicista" profundamente modernista por eles assumida, constituem-se como referência não dogmática.

Na ocultação do nome encontramos vantagens estratégicas para o projecto ser mais bem sucedido e que têm a ver, essencialmente, com a carga semântica produzida pelo nome próprio ou pela sigla comercial. O nome próprio reivindica uma singularidade que, acima de tudo, vai ser erguida através de uma subjectividade inerente. É contra esta singularidade subjectiva que se afirma o logo comercial. De imediato a associação semântica deixa de ser singular para passar a ser plural, e à subjectividade opõe-se uma objectividade fundada no colectivo.

Em termos de recepção e como consequência imediata do acima exposto, será radicalmente diferente a intervenção efectuada por um singular da de um colectivo. Se, do ponto de vista da recepção, a mensagem é recebida de forma activa, ela possui ainda duas outras vertentes: a sua legitimidade e a sua penetrabilidade, a ela intimamente ligada. Tomando como ponto de partida a realidade que nos rodeia, não é difícil de se perceber que a mensagem colectiva tem muito mais carga legitimadora do que a singular.



Ingold Airlines, *Tableobject*, 1990

4.1.5. O autor como "activista"

A permanência da mania na arte pode e deve ser alterada. Existem discursos teóricos de desmontagem aparentemente eficazes. A questão da eficácia é colocada, sempre que nos queremos referir ao processo de comunicação que se estabelece através do discurso. Este deve estar sintonizado com o seu tempo, optando por estratégias que o potenciem como interveniente directo.

As opções colocadas ao dispor do artista neste final do século XX, relativamente ao sujeito da comunicação, indiciam mudanças visíveis perante um passado ainda recente. Em 1934 no seu texto "O autor enquanto produtor" Walter Benjamin colocava a questão da eficácia de forma muito clara: o artista deveria colocar-se abertamente ao lado dos produtores, isto é, os proletários[22].

Como muito bem define Jameson (1991) a actual etapa do capitalismo distingue-se das anteriores, fundamentalmente por razões tecnológicas e consequentemente pelas relações de produção. As etapas anteriores do desenvolvimento do capitalismo são caracterizadas por enormes representações tecnológicas, a máquina exerceu o fascínio durante todo o século XIX e parte do século XX. Mesmo em artistas mais esclarecidos como Duchamp e Picabia, para não referir a exaltação maquinística dos futuristas italianos. No nosso tempo esse fascínio visual deixou de existir, as máquinas passaram a ser digitais e não têm as capacidades de representação quase barrocas oferecidas pelas anteriores, sobra-lhes apenas o estatuto de parceria com as máquinas difusoras da sociedade dos *media* em que vivemos: a televisão. À concepção produtora opõe-se a concepção reprodutora.

À alteração fracturante estabelecida pelo capitalismo tardio nas relações de produção, pode o artista responder com a atribuição de novos objectivos para a função autoral, introduzindo novas lógicas e condutas que conduzam a sua actividade no sentido de uma eficaz eficácia.

Perante a falta do "outro" social, esvaziado pelo desaparecimento compulsivo dos produtores, ou se utilizarmos os termos de Benjamin, dos proletários, este carácter de alteridade manifesta-se claramente nos nossos dias em favor de um "outro" cultural

---

[22] "Acreditam que a actual situação social o obriga a decidir ao serviço de quem quer colocar a sua actividade. O superficial escritor burguês não reconhece esta alternativa. Atribuem-lhe, sem que ele o admita, que trabalha ao serviço de determinados interesses de classe. Um tipo evoluído de escritor reconhece esta alternativa. A sua decisão surge com base na luta de classes, na qual ele se situa ao lado do proletariado. Mas então acaba a sua autonomia." (Benjamin, 1934)

que se pode materializar em questões como o género, o multicultural, etc.

Toda esta área de intervenção e de investigação[23] se encontra colocada fora do território normalmente atribuível ao artista e à arte, desenvolvendo-se uma lógica interventiva que se aproxima decisivamente das Ciências Sociais e sobretudo da Antropologia.

Na defesa teórica que propõe para a criação de um novo paradigma para a intervenção do artista, "o artista como etnógrafo", Hal Foster (1996) refere a questão da alteridade como fundamental para o desenvolvimento de práticas ligadas a uma arte de características quase antropológicas. Não deixa, contudo e acertadamente, de fazer uma crítica forte perante os conceitos tradicionais de uma certa antropologia que coloca o primitivo em função da distância, "*as measured from some Greenwich Mean of European Civilization*", e logo na criação de um imaginário branco que coloca sempre o primitivo como o negro ou a outra cor.

Ainda segundo Foster enunciam-se várias possibilidades, no presente, de tornar a prática crítica mais acutilante, de acordo com os preceitos defendidos pelo novo paradigma do artista como etnógrafo, assim:

1° - A Antropologia é a ciência da alteridade, assim sendo, é juntamente com a psicanálise a componente fundamental da prática artística e crítica;

2° - É a disciplina que tem a cultura como objecto, e este campo expandido de referências é o domínio claro da prática e teoria pós-moderna;

3° - A Antropologia é contextual tal como se quer o entendimento da prática artística de hoje;

4° - A antropologia é interdisciplinar, outra das características fundamentais da prática artística contemporânea;

5° - A recente autocrítica da Antropologia relativamente ao conceito de primitivo.

Na busca de uma nova prática para a arte, a interacção e a negociação aparecem como elementos destacados para o êxito de tal operação. No diagrama abaixo exemplifica-se um *continuum* de posturas que, evitando um posicionamento cartesiano, optam por posições topológicas, podendo o artista mover-se qualitativamente em todo o comprimento do percurso diagramático:

---

[23] "Me resulta difícil entender la importancia que se concede a la palabra "investigación" en relación con la pintura moderna. [...] Entre los varios pecados que se me acusa de haber cometido, ninguna más falso que el de que el principal objetivo de mi obra es el espíritu de investigación." (Picasso)

privado	público
Artista como experimentador	Artista como analista
Artista como repórter	Artista como activista

Todos estes sub-níveis aparecem como constituintes fundamentais do processo de trabalho eleito na lógica antropológica e apresentam diversos graus de conectividade entre eles, estabelecendo relações de aprofundamento cadenciado. Ou seja, na aproximação ao público a estratégia traçada passa por vários graus de cumplicidade com a lógica antropológica, desde um primeiro nível superficial, até ao ponto em que é necessária a componente de activista. Assim, podemos descrever os vários estádios da seguinte forma, aproveitando a nomenclatura do gráfico acima representado: artista como experimentador - aqui o artista coloca-se directamente no domínio da experiência e como um antropólogo subjectivo penetra no território do "outro" apresentando observações das pessoas e lugares como relativos à sua própria interioridade. Desta forma o artista torna-se veículo para a experiência dos outros e o seu trabalho como metáfora para o relacionamento. É evidente neste procedimento o seu falhanço em eficácia, no sentido de resolução de problemas; contudo, fica a presença do trabalho como testemunho de uma situação que reflecte claramente uma empatia.

Num segundo nível, o artista apresenta-se como "repórter". Neste procedimento o artista já não se limita a partilhar a experiência, recolhe dados para reescrever a situação, isto é, recolha de informação que vai ser possibilitada a outros; no fundo, o que está presente é o chamar a atenção para algo. Nenhuma resposta é proposta, salvo a noção que o artista tem de que, a seguir à experiência, revelar informação é o seu próximo passo de comprometimento.

Terceiro nível: o artista como analista. Do posicionamento anterior a este é apenas um pequeno passo. Nos primeiros dois modos de estar - como experimentador e como repórter - a ênfase coloca-se a nível intuitivo, experimental e nas capacidades de observação do artista. Neste novo nível e com o início da análise social como possibilidade para o trabalho artístico, assume novas formas de intervenção mais próximas das Ciências Sociais e da Filosofia. O registo é normalmente seguido da análise. Finalmente, o artista como activista, o último passo proposto neste continuum do privado para o público é a passagem da análise para o activismo, onde o trabalho artístico se encontra completamente contextualizado com a situação local, nacional ou global, e a audiência se torna um participante activo. Ao tentar ser catalizador para a mudança, o artista tem que reposicionar-se como cidadão-activista. Diametralmente oposta à sua posição, numa prática estética

de isolamento, tem que desenvolver um conjunto de capacidades e ferramentas que não se encontram normalmente associadas à prática artística tradicional. Deve agir em colaboração com as pessoas envolvidas e sobretudo tentando compreender o funcionamento dos sistemas e instituições sociais. Novas estratégias têm de ser aprendidas na totalidade: como colaborar, como tornar o trabalho transdisciplinar, como escolher lugares que tenham significado público e, finalmente, como resolver o problema de clarificar visualmente o trabalho para pessoas não educadas em arte.

Exilada conceptualmente, isto é, longe dos posicionamentos maníacos dominantes e capaz de ter a coragem de abandonar privilégios provenientes da cumplicidade, opomos colaboração a cumplicidade, no sentido de estabelecer um distanciamento conceptual entre os dois aparentemente sinónimos.

Segundo o dicionário da Língua Portuguesa, Porto Editora, 8ª edição:

colaboração, *s.f.* acto de colaborar; cooperação.

cumplicidade, *s.f.* qualidade do que é cúmplice (conivente; teve parte com outrem num delito ou crime); participação na execução ou tentativa de crime.

Interessa-nos, pois, o conceito de colaboração como possibilidade fundamental de recusa do posicionamento romântico/maníaco anteriormente analisado. Ao optar pela colaboração o artista está a colocar de parte todos os clichés e traumas que o levaram ao ensimesmamento actual, porque se torna evidente que a responsabilização social atinge um nível completamente diferente. O processo passa, agora, pela negociação constante entre pares, esta é a diferença fundamental. O artista "desce" ao mesmo nível das outras pessoas, contribui com a especificidade do seu trabalho, evitando a imposição, aborda a obra de um ponto de vista radicalmente diferente, *"la cooperación (colaboro) resultará más fértil que la simple competencia propia de la obra maestra (capolavoro)."*(Moraza, 1997).

Dentro desta lógica, parece-nos importante salientar as duas vertentes que se afirmam como paradigmáticos desta constatação: o trabalho colaborativo desenvolvido em termos individuais: Wodiszco, Jenny Holzer, como escolhas subjectivas mas representativas; o trabalho de colaboração desenvolvido em termos de colectivo: Guerrilla Girls, Group Material, W.A.C., Tim Rollins&K.O.S. e finalmente uma honrosa excepção europeia, a escola de fotografia Maumaus, de Lisboa.

4.1.5.1. Acção individual

A questão central da acção politizada levada a cabo pelos artistas coloca-se sem-

pre em lugar de utopias, de outra forma o descalabro é por demais evidente. Pode a arte desenvolver soluções para melhorar a vida dos mais desfavorecidos? A resposta é não.

Vejamos o caso da obra desenvolvida por Krzysztof Wodiczko - "Homeless Vehicle". Produzida com o acompanhamento "técnico" de alguns *homeless*, este veículo favorece leituras dúbias e até antagónicas. Se por um lado existe a intenção, por parte do autor de construir um abrigo para quem não o tem, por outro, podemos supor (colocando-nos na figura ingrata de advogado do diabo) que mais uma vez são os *homeless* que ficarão a perder, cada vez mais isolados— agora metidos dentro de gaiolas— do restante corpo social, afirmando-se a sua maior exclusão. E aqui torna-se importante, uma vez mais, a questão inicial: quais os objectivos a que se deve propor um artista; porque se de facto o trabalho de Wodiczko, como o de tantos outros, não contribui grandemente para a felicidade destas pessoas, também não é menos verdade que a sua função primordial é a de fazer arte. Percebe-se, então, que o cerco é apertado; que, como tentamos provar, sempre que se entende ultrapassar a fronteira em direcção ao exterior quem se engrandece, por mais paradoxal que pareça, é o centro: a instituição máxima - o museu[24].

A acção individual é uma das características atribuídas ao trabalho dos artistas, salientando-se normalmente a sua subjectividade exacerbada —o grau de romantismo ainda presente— e o seu fazer próprio —o tão procurado *estilo*— como principais trunfos no posicionamento da escala social que ocupam. Não é o caso de Krzysztof Wodiczko, artista de origem polaca mas hoje a trabalhar nos Estados Unidos.

Em primeiro lugar, as habilitações académicas de Wodiczko apontam logo noutra direcção, a licenciatura em Design Industrial torna mais fácil o entendimento da direcção que irá tomar o seu trabalho. Trazer para o mundo fechado da arte alguma das componentes essenciais que o *design*, como disciplina, utiliza, provocando evidente mal-estar em alguns; Yves Michaud[25] levanta a seguinte questão —"Que actividade desenvolve Krzysztof Wodiczko: a de um desenhador de objectos utópicos, inventor de produtos de consumo futuristas, activista político, filósofo perturbador?".

Curiosamente é omitida a actividade artística, trazendo esta omissão consigo, todas as reservas que os sectores mais conservadores colocam face a uma inovadora trajectória no campo das artes visuais. No interior ou no exterior da instituição museológica

---

[24] A discussão do problema da ultrapassagem, ou somente da sua tentativa, do território fronteiriço atribuído à arte, é realizada de forma alargada em capítulo próprio e designado "A arte contemporânea como território – a herança modernista".

[25] Citado por Carlos Vidal, 1996.

a proposta de Wodiczko mantém a mesma premissa radical de distanciamento crítico. Uma espécie de olhar diferido perante a realidade que o envolve, dentro ou fora das protectoras paredes brancas do museu. O próprio afirma a propósito do que se convencionou chamar "arte pública":

> *"This bureaucratic-aesthetic form of public legitimation may allude to the idea of public art as a social practice but in fact has very little to do with it. Such a "movement" wants first to protect the autonomy of art (bureaucratic aestheticism), isolating artistic practice from critical public issues, and then to impose this purified practice on the public domain (bureaucratic exhibitionism) as proof of its accountability. Such work functions at best as liberal urban decoration."* (Wodiczko, 1987)

Partindo das palavras de Wodiczko, e antes de avançarmos mais na análise da sua obra, devemos concentrar a nossa atenção numa sistematização mais analítica daquilo que se designa por espaço público e por analogia, arte pública.

Onde se situa, exactamente, o espaço público referenciado a uma situação de exterioridade física. Parece vaga a sua localização, contudo podemos cartografar referências que nos situem. No sentido mais literal da sua significação, serão as áreas deixadas livres da paisagem urbana ou limitadas pela arquitectura.

O espaço público convoca uma distinção relativamente ao mero plano urbanístico; deveria ser constantemente alimentado com doses maciças de actividades - políticas, sociais, económicas e artísticas. A realidade, contudo, apresenta-se distante desta, o esvaziamento e desertificação do "centro urbano" levada a cabo nos últimos anos —imagem paradigmática do nosso tempo— transformou a relação previamente existente.

Perante a falência do espaço público urbano como local privilegiado de sociabilidade, devido a doses sucessivas de erros urbanísticos e sobretudo à intencionalidade prospectiva, por parte do actual poder multinacional de reforçar a ideia de insegurança como situação inalterável, as ruas e os centros urbanos aparecem desligados da vida social necessária à sua revitalização, tornando-se refúgio para camadas mais ou menos subterrâneas à nova ordem social (os sem abrigo) que proliferam e fazem proliferar a vigilância forçada, por parte das forças policiais.

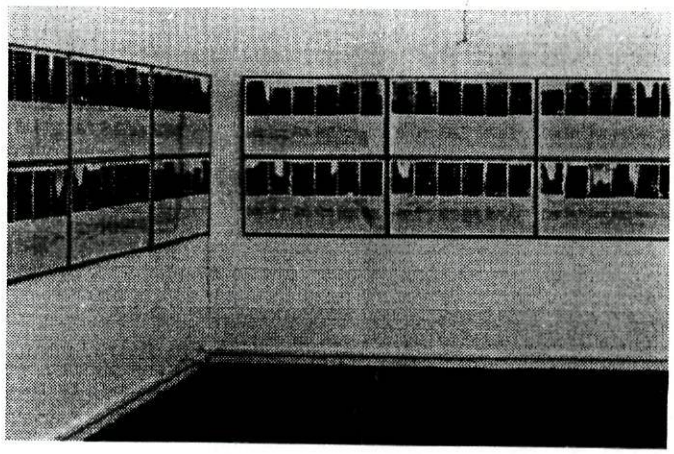
Com a ascensão de insegurança e a alternativa oferecida de uma nova postura social reivindicada pelos centros comerciais emergentes nas periferias, ou se quisermos, nas antigas periferias da cidade, assistimos a uma migração do público das ruas para o interior destes, transferência das actividades que anteriormente eram executadas de forma vivida no espaço público do centro para zonas circundantes. A construção destes grandes centros comerciais servem, ainda, como linhas fronteiriças entre um centro esvaziado de actividades vivenciais pelos seus habitantes e uma periferia cada vez mais

construída à imagem do consumo acelerado.

> *"His (the homeless) is the most public life of all, for he has suffered the total loss of that privacy that traditionally defines the opposite domain of the public. Forced to make a home with privacy's movable wreckage in the open, he must lead in the most private life of all —of complete isolation in his need. Without the protection of established privacy, his existence is inescapably public. He is vulnerable to molestation by the police as to crime, exposed to the weather and to nature in general, and is stuck in a thoroughly inhospitable cleft between the private and public domain which only becomes visible by his being there, and which nobody wants to see."* (Grasskamp, 1997)

Esta é uma consideração que preocupa o poder a vários níveis, seja nacional ou local. O que se apresenta como um facto preocupante aos nossos olhos não é a existência dos sem abrigo (*homeless*) no local público (a alteração do seu modo de vida para o território do privado a que têm direito, é uma discussão legítima mas fora do âmbito deste texto), constatação factual indissociável do capitalismo tardio em que vivemos, mas a utilização perniciosa da arte como meio de pretensamente "limpar" locais públicos da sua presença indesejável.

Citaremos dois exemplos recentes: "A documenta de Kassel" e o "Sculpture projects in Munster", que apesar de manifestas diferenças, aparecem como uma espécie de arquétipos contemporâneos na forma como lidam com o problema. Os governos e os investidores privados (como provou Hans Haacke) conjugam esforços para construírem museus e centros de arte nos centros históricos como revitalizadores económicos da zona, tornando o espaço público isento de presenças indesejáveis, pela força imanada do turismo cultural e de toda a esfera económica que circula em seu redor. Na cidade de Kassel o jardim que se posiciona frente ao Museu Fredericianum é o local eleito pela



Hans Haacke,
Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971

comunidade dos "sem abrigo" lócais, ao longo dos cinco anos que medeiam as realizações das Documentas. No ano de Documenta são literalmente expulsos do local e continuamente vigiados (24 sobre 24h) pela polícia que, para tal, destaca elementos em exclusividade de tarefa.

A arte é utilizada e usada pelos poderes para criar uma imagem positiva dos espaços públicos privilegiados da cidade, e em segundo grau para atrair investimentos de vária ordem: as multinacionais preocupam-se com o clima cultural do local onde se vão estabelecer (sic). Muitos eventos artísticos como a Documenta ou Munster servem quase exclusivamente para o lançamento mediático do espaço urbano, em novas direcções que, quase sempre, são apresentadas em termos de níveis de audiência como medida dos seus êxitos.

A proliferação de grandes exposições e iniciativas similares geram uma mobilização económica que não fica alheia às intenções das cidades (cite-se, também, o caso exemplar das capitais culturais) de tentarem revitalizar, aparentemente, os seus espaços urbanos, mas que revelam uma total ausência de real interesse, no que à arte diz respeito. O público participa activamente, mas condicionado por tempos que não se comprazem com a realidade de se tirar partido da multiplicidade das obras expostas. As camionetas de passageiros chegam ininterruptamente aos centros, despejam os turistas que rapidamente consomem (a palavra não é inocente) e viajam para outro local, assim têm sido os verões da última década do século que agora finda e que prometem intensificar-se.

Aparecem, portanto, níveis preocupantes de cumplicidades entre a instituição arte e a instituição poder na pretensa limpeza do espaço público para justificar a sua utilização com actividades tradicionalmente consideradas mais "nobres": as actividades culturais.

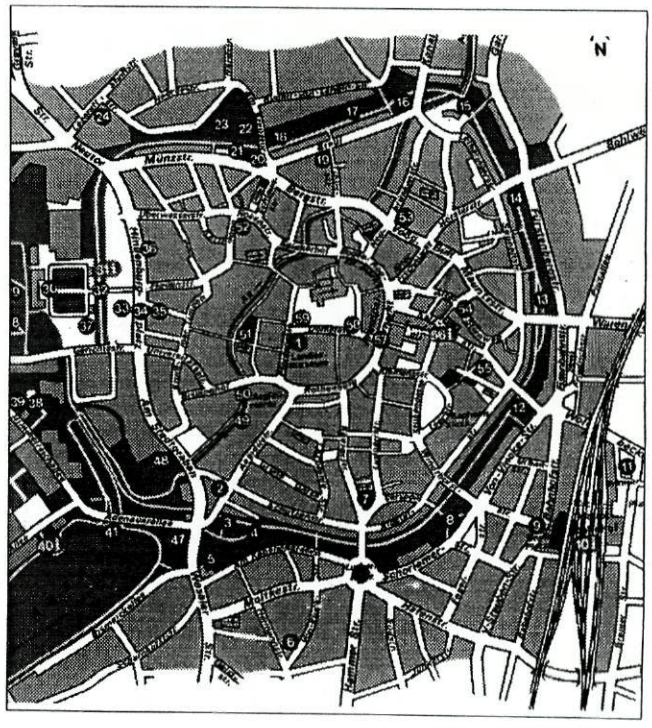
Em conjunto com estas alterações nota-se um proliferar de peças de "arte pública" pelas praças (já não do centro, pois essas já estão habitadas há séculos) mas de zonas limítrofes, e sempre com a mesma preocupação de reabilitar a zona. Aqui deve realçar-se a componente quase *kitsch* da maioria das intervenções propostas. A democracia propõe um nivelamento interventivo que passa pelo pretenso respeito estético de todos; então nada melhor que optar por uma arte aparentemente ligada aos preceitos da modernidade, quase sempre inócua e de contornos mais ou menos abstractizantes. Temos, pois, uma atitude de ilusão do espaço público com a proliferação perniciosa de uma espécie de mercado de obras de arte decorativas que figuram como registos visíveis de todas as cumplicidades estabelecidas entre poder e "artistas" no sentido de "democratizar" culturalmente o espaço público.

Mas não poderemos deixar de expressar uma outra atitude que se prende com o estatuto mais vanguardista de liberdade absoluta. Este posicionamento, se funcionou no

interior do museu, quando aplicado no exterior provoca equívocos tão ou mais complicados que a anterior aporia "democrática", ou seja, o artista não pode esquecer nunca a especificidade do exterior e a sua intrínseca qualidade de espaço para ser vivido.
Propomos, então, para este tipo de atitude o adjectivo de impositiva e que se reflecte na maior parte das vezes por climas de enfrentamento face aos habitantes dos locais onde são instaladas as peças, alheios a problemáticas trazidas para o exterior de forma desproporcionada.

Com a ausência de expectativas de sentido, evocadas quando deliberadamente se entra num museu ou noutro qualquer espaço de reflexão sobre a arte, o que vem ao de cima é o profundo fosso existente entre uma arte que ao longo do século sempre referiu o real como objectivo mas que nunca o conseguiu enfrentar de modo convincente.

Uma vez mais referimos o caso paradigmático de Munster. Aqui a arte aparece disseminada ao longo de todo o espaço urbano, e de forma harmoniosa no relacionamento com os seus habitantes, apesar de se proporem trabalhos de alto risco, se entendidos em termos de recepção por parte do público. Mas se existem semelhanças evidentes entre uma peça de "arte pública" colocada em frente a um banco e paga pelo próprio e o investimento enorme suportado pela cidade no que se refere a dividendos a retirar, existe uma diferença fundamental: é que o que se passa verdadeiramente com a iniciativa de Munster é nada mais que o alargamento a toda a cidade do museu inserido no centro histórico



Planta da cidade de Munster, com os locais onde estão situadas as obras, por altura da iniciativa "Sculpture Projects in Munster", 1997

(como já havíamos referido em capítulo anterior) transfigurando os seus habitantes numa espécie de funcionários involuntários de um grande museu a céu aberto e procurado por milhares de espectadores ávidos de arte.

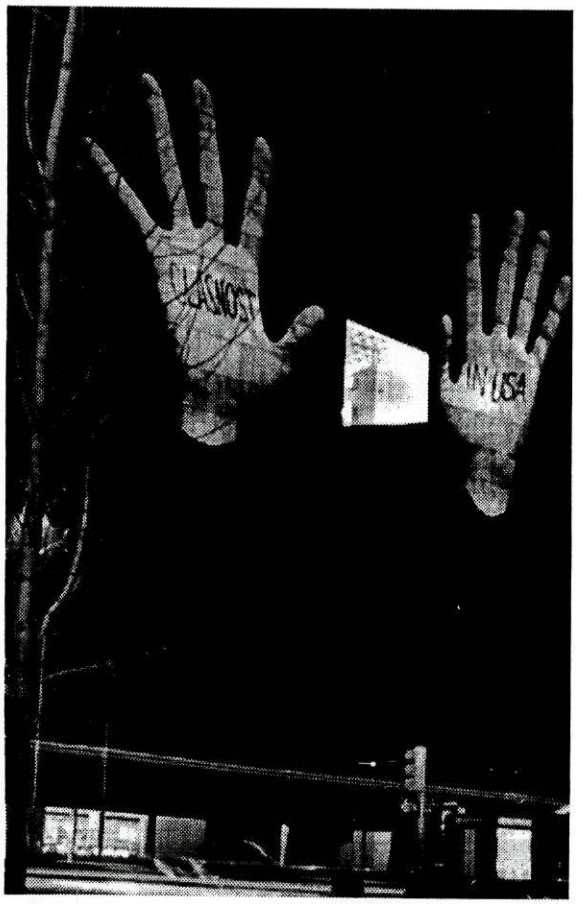
Duas questões prementes se colocam:

1) Será a arte contemporânea capaz de pensar e respeitar o espaço público, sem o ofender ou sem se tornar simplesmente decorativa?

2) Poderá a arte contemporânea ser capaz de introduzir um discurso inovador que substitua os monólogos importados da tradição moderna do interior do museu?

Mantém-se o equívoco de catalogação de uma forma específica da arte contemporânea: "arte pública" e da sua validação conceptual como veículo de interesse aos olhos dos artistas.

Evidentemente que, como prova o trabalho de Wodizcko, outros caminhos de intervenção existem e co-habitam desinteressadamente com estes, talvez de forma paralela e exilada, mas esses não reivindicam o estatuto de "arte pública", certamente de



Krzysztok Wodiczko,
"Projection on Whitney Museum", 1989

forma mais acertada.

Como vimos anteriormente, alguma "arte pública" transforma a rua num "não lugar" artístico ao importar para o exterior todas as referências do seu interior, descaracterizando-a. Para Wodiczko a rua é, ainda, um lugar com forte identidade e é essa identidade que deve ser trabalhada. A consciencialização de uma dupla característica identitária, potencializada pelos seus habitantes mais intensos —*homeless*— e pela sua arquitectura, vai tornar necessária a abordagem da sua obra segundo uma divisão, também, dualista para as suas intervenções entre as projecções e as criações de objectos urbanos. Em ambos os casos o artista não utiliza a rua como sala de exposição, antes como lugar de actividade intrínseca ao seu desenrolar vivencial. A identidade da arquitectura do poder vai ser continuamente questionada em várias cidades do mundo com as suas projecções. Aqui é importante chamar a atenção para o facto de Wodiczko trazer para o seu trabalho uma metodologia multidisciplinar em que os recursos técnicos e o sentido se fundem: o *design* industrial, a fotografia, a alta tecnologia, mas também a política, a sociologia e a filosofia. Só assim se poderá entender o porquê das suas projecções —em Londres projecta uma cruz suástica na embaixada da África do Sul (ao tempo ainda sob o regime do *apartheid*); as mãos com a palavra *glasnost* na fachada do Whitney Museum of American Art, ou a projecção de um carro de assalto com as suas lagartas sobre o monumento celebratório do Duque de York, também em Londres.

O autor procede a uma desmontagem da arquitectura como forma imagética de poder, a sua intervenção ao reportar-se à arquitectura monumental procura trazer para a rua esta discussão, utilizando uma estratégia inversa ao pensamento vanguardista de destruição do passado (os futuristas, por exemplo). Wodiczko não só não destrói, como acrescenta significado a estas fachadas, trazendo para o exterior —a rua— toda a problematização do que "naturalmente" é interior e fechado. A denúncia[26], palavra forte, mas que nos parece acertada neste tipo de trabalhos, transfigura o carácter de opacidade das fachadas transformando-as aos olhos de quem passa em transparências significacionais.

Ao juntar às estruturas de poder o museu, Wodiczko contribui decisivamente para

---

[26] Não queremos, contudo, cair na incoerência de apontar capacidades denunciatórias à arte. Tentamos provar da sua impossibilidade. Como tal, declaramos apenas a potenciação de uma discussão mais alargada para objectivos descentrados da intencionalidade da denúncia. Será, talvez, mais acertado transfigurar semanticamente o poder da palavra denúncia pelo da evidência. O que se corporiza com estas intervenções, fragilizadas, à partida, pela sua integração nos ambientes circunscritos da arte contemporânea (não podemos, nesta altura, ser ingénuos) é, antes de mais, uma possibilidade deixada em aberto de tornar evidente. Além do mais parece-nos uma atitude muito mais interessante do ponto de vista da intervenção individual procurada pelo artista.

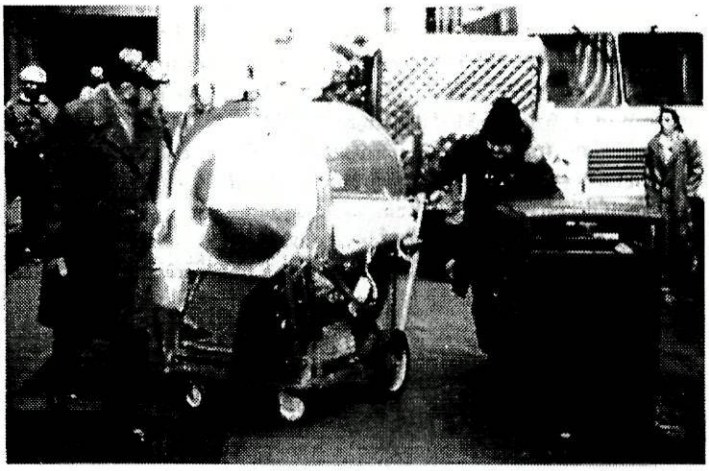
a discussão da legitimação e do território, "lugar protegido" nas palavras de Muntadas. É toda a muralha do sistema artístico, turbulento, é certo, mas apenas no seu interior que se torna transparente, passível de ser visto do lado de fora. As mãos abertas com a palavra *glasnost* (transparência) são elucidativas de todo este questionamento. O que o artista questiona é a opacidade permanente do interior da arte no que diz respeito à discussão activa dos assuntos que introduzem o social. Refere Wodiczko a propósito da projecção efectuada nas paredes do Whitney Museum:

> *"L'inscription glasnost était ma réponse au débat déclenché par le sénateur Helms à propos du projet de loi instaurant une censure de l'action artistique subventionnée par le gouvernement fédéral. Cette loi qui est contraire à la Constitution américaine, m'a révolté en tant que Polonais qui a misé sur l'Amérique dans l'espoir de la liberté. En tant qu'artiste, je propose l'ouverture, la glasnost, le droit de parler dans l'art de sexe, le droit de parler dans l'art des problèmes de la société."* (Wodiczko, 1995)

Já não somente o público especializado mas todo o transeunte, mesmo o mais distante, se vai questionar sobre o seu significado. Ao que se passa nas fachadas durante as suas projecções, podemos apelidar de uma quase operação pós situacionista de *détournement*, no sentido de que é alterado o seu real significado em favor de um outro, efémero, mas radicalmente oposto. De novo nas palavras do próprio, para demonstrar a sua posição perante uma estratégia de trabalho possível de levar a cabo, hoje:

> *"...it is an engagement in strategic challenges to the city structures and mediums that mediate our everyday perception of the world: an engagement through aesthetic-critical interruptions, infiltrations and appropriations that question the symbolic, psychological and economic operations of the city."* (Wodiczko, 1987)

A outra grande vertente de trabalho deste artista passa pelo contacto íntimo com a rua e os seus mais intensos habitantes. Os *homeless* —sem casa— nova-iorquinos encontram-se numa situação de ocupação integral do espaço público, tanto em termos físicos como temporais. Com base nesta, devemos voltar ao trabalho que Wodiczko projectou: o famoso veículo/casa para os *homeless*. Misto de estética, *design* e política, o veículo não foi deliberadamente produzido em massa, por razões já avançadas anteriormente, nomeadamente o perigo de transformação de uma situação, que se quer de excepção, numa situação de facto. São já mais de cem mil os sem casa de New York, ora o veículo projectado por Wodiczko, o mais que faria era transformar estes numa espécie de legião de deserdados identificáveis pelo veículo. Assim não pensou o artista, decidindo-se, apenas, pelo fabrico de alguns exemplares, que inclusivamente chegam ao interior do museu. Trata-se, sobretudo, de uma derrisão do espaço museológico, já que põe em contacto a classe média e a iniciativa privada (estamos a falar do E.U.A. e aqui é sobretudo o



Krzysztok Wodiczko,
Homeless Vehicule, 1989

sector privado que suporta a actividade museológica) em contacto com a exclusão e com a morte, mas também com a humanidade de um simples sem casa. Apresentam-se então, como símbolos de objectos teoricamente possíveis de fazer o cruzamento entre a estética e o *design* na conjugação de um valor de uso que é a sua função.

Apesar da polémica instalada pelo aparecimento do veículo[27], o que nos parece ser verdadeiramente importante é o processo projectual da sua construção. Longe das posturas impositivas, a opção foi claramente de intencionalidade colaborativa, tanto a nível de conceito —com a preciosa ajuda dos sem abrigo que iam testando o veículo e dando sugestões para o seu aperfeiçoamento— como também de toda a equipa técnica que possibilitou a sua construção. O levantamento de toda uma situação —neste caso, os sem abrigo nova-iorquinos— permite o seu conhecimento aprofundado, aqui o autor procedeu a uma escalpelização observativa da sua vida nomádica e das suas condições específicas. Refere, apenas como exemplo identificador do que propomos, Wodizcko a determinada altura do seu texto sobre a construção do veículo:

> *"Grâce à l'utilisation de véhicules appropriés, adaptés, certains sans-abri ont réussi à trouver un moyen de subsistance dans la ville. Ces hommes et ces femmes, qu'on appelle des chiffonniers, passent leurs journées à ramasser, trier et rapportes les boites aux supermarché pour toucher la consigne de cinc cents. Des voiturettes des poste, des chariots de supermarché et autre véhicules à roulettes servent à rassem-*

[27] A desconfiança perante projectos deste tipo não é descabida, os exemplos de oportunismo aí estão para o confirmar em larga escala. Perguntas como: onde se encontra a cumplicidade social? Serão os homeless apenas um tema mais na sua obra? podem colocar-se à obra de Wodiczko. Pela nossa parte interessa-nos, fundamentalmente, o processo.

bler les boites et les bouteilles dans la journée, et là les entreposer la nuit. "(Wodizcko, 1995)

O que vem provar a validade de um posicionamento que ao preterir o individualismo neo-romântico adequa a sua actividade como artista a realidades que não quer entender como portadoras distantes de temas e referentes, antes como entes activos que se movem em torno de uma adequação do real às suas necessidades por mais mínimas que estas se prefigurem. Ou seja, como afirma Carlos Vidal (1996), a rua como lugar de activação —lugar de trabalho com os constituintes activos do *site*, sejam as arquitecturas, sejam os intervenientes humanos— como projecto artístico válido, em oposição a um entendimento da rua como lugar de exposição, tantas vezes referido como emblemático para o que normalmente se designa como "arte pública".

Finalizaremos esta análise com um *statement* do artista, que nos parece revelador da sua intencionalidade crítica para com o sistema da arte na sua conturbada relação com o espaço público:

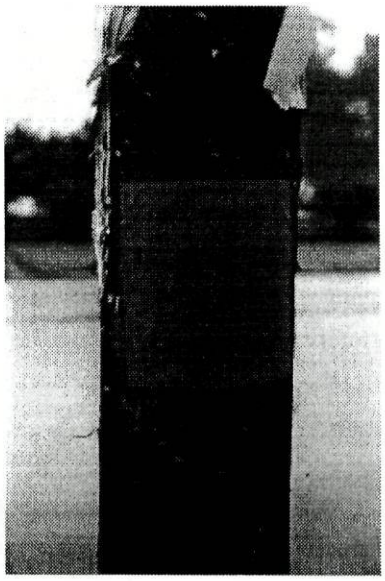
"To believe that the city can be affected by open-air public art galleries or enriched by outdoor curatorial adventures (through state and corporate purchases, landings and displays) is to commit an ultimate philosophical and political error." (Wodiczko, 1987)

A primeira fase da obra de Jenny Holzer inscreve-se directamente nas coordenadas de uma arte de intervenção no espaço público.

Após alguns anos de experimentação com a pintura, Holzer afasta-se, decisivamente, da arte mais conformista para se instalar na rua como receptor privilegiado do seu trabalho.

Dá início aos seus primeiros truísmos, frases de uma só linha que revelam uma forma de estar que rivaliza com os "habitantes" das paredes onde são colados depois de impressos em papel. Lado a lado com a publicidade e a mensagem política oficial, os truísmos de Holzer apelam à interactividade[28], à intervenção de um público que, apanhado de surpresa, responde por vezes com bastante acutilância. O carácter interactivo é incentivado pelo tipo de truísmos apresentados nas paredes e nas paragens de autocarro. A quase compulsiva vontade de responder aparece como forma de interacção privilegiada

[28] Falamos de interactividade em outros capítulos desta dissertação com sentidos totalmente distintos daquele que é proposto neste âmbito. Uma interacção que vamos apelidar de diferida, por contemplar o espaço temporal como componente fundamental da interpretação.



Jenny Holzer, *Inflamatory Essays*, 1982

(nada de novo se pensarmos nas milhares de inscrições existentes em locais públicos) seja na forma de riscar até à ausência os truísmos com que não se concorda seja, ao invés, o sublinhar daqueles com que se está de acordo. O que aparece como fundamental nesta obra é antes de mais a palavra como veículo privilegiado da comunicação estabelecida por uma artista visual.

> *"To tell you the truth, I didn't put them in an art context. I put them in the street. I somehow thought that maybe I could be an artist and at the same time get this work that I was thinking about out to the public."* (Holzer, 1990)

A rua apresenta-se nesta primeira fase da sua obra como uma espécie de laboratório de experimentação social, isto é, existe um tipo de jogo para ver até onde se pode ir. Aqui, fora do território protegido da arte as posturas que utilizam uma aproximação antropológica, ainda que linguística neste caso, têm tendência a complicar-se, uma vez que a realidade é visível e o *outro* que tanto se referencia, quantas vezes de forma perfeitamente abstracta no interior do *artworld*, é aqui participante activo. Alguns dos perigos desta aproximação antropológica que são abordados por Hal Foster, aparecem, de facto, como componentes reais das estratégias de intervenção levadas a cabo pelos artistas. Talvez o mais interessante de analisar seja aquele que é referido como o distanciamento. O problema da distanciação coloca-se de forma necessária sempre que se pretende abordar a realidade. Uma aproximação demasiada e coincidente com o outro pode potenciar o perigo de uma identificação acrítica, mas, ao contrário, poder-se-á sempre correr o risco de um olhar superiorizado que, no mínimo, se manifesta como altamente complicado.

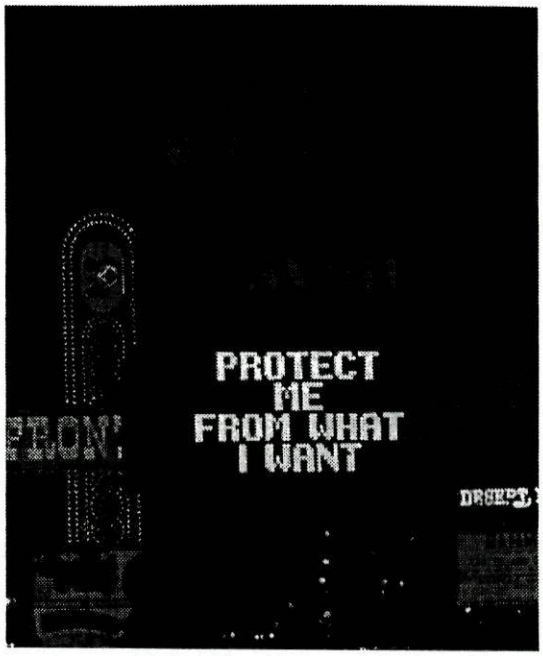
Ainda segundo Foster, o problema da distância deve ser objecto de análise cuidada. Ao tratamento da realidade segundo um eixo diacrónico que privilegia o carácter disciplinar e de *medium*, pode com a aproximação antropológica passar a trabalhar-se segundo um eixo horizontal ou sincrónico que coloca a obra como um projecto que vai evoluindo de debate para debate e de tema para tema. Separados, produzem resultados que embora distintos são manifestamente incompletos. A proposição de Foster passa pela intersecção dos dois eixos segundo uma perspectiva que privilegie não só o pulsar de quem acompanha o processo, mas também a profundidade da análise histórica que o contextualiza. A complexificação do problema da distância é acentuada no espaço público. Recorremos ao próprio Foster para tentar explicitar uma proposição:

> *"...A reductive over-identification with the other is not desirable either. Far worse, however, is a murderous disidentification from the other. Today the cultural politics of the left and right seem stuck at this impasse. To a great extent the left over-identifies with the other as victim, which locks it into a hierarchy of suffering whereby the wretched can do little wrong. To a much greater extent the right disidentifies from the other, which it blames as victim, and exploits this desidentification to build political solidarity through fantasmatic fear and loathing. Faced with this impasse, critical distance might not be such a bad idea after all."* (Foster, 1996)

Holzer apropria-se de uma linguagem que baseia a sua eficácia comunicativa nos códigos de linguagem desenvolvidos pelas sociedades do capitalismo avançado: a publicidade e a imediatez receptiva da mensagem como base do êxito e da alienação. O factor de pessoalização discursivo adquirido pelos truísmos de Holzer permite a necessária distanciação quanto à uniformização comunicativa vigente. Alguns dos seus truísmos apresentam-se quase de forma contraditória:

"Abuse of power comes as no surprise"; "Action cause more trouble than thought";

Jenny Holzer, *Truisms*, 1978/81



Jenny Holzer, *Truisms*, 1986

"An elite is inevitable"; "Eating too much is criminal"; "Enjoy yourself because you can't change anything anyway".

Apresentam-se como chamadas de atenção de sinal contrário, mas com a mesma organização estrutural e o mesmo tipo de suporte: *posters*, *t-shirts*, revistas, televisão, rádio, *outdoors* etc. Será, então, natural, a passagem de Holzer para a utilização de materiais menos identificados com alguma cultura "underground" como o eram os seus primeiros *posters*. Passa, assim, para a utilização de LED(s), painéis electrónicos de caracteres, que estamos habituados a ver povoarem estabelecimentos comerciais ou fachadas de edifícios a partir do convite que lhe foi endereçado para realizar os seus truísmos no Spectracolor Board of Times Square em Nova Yorque, como parte integrante do seu projecto "Messages to the public". Este mantém-se como uma forma reconhecível do seu trabalho que, muito embora focalize grande parte da sua atenção neste *medium*, não deixa de se apresentar com outras iniciativas em suportes distintos.

"Sometimes I think something is more effective if you make it seem official, but then use a different content. I don't really want to control peoples lives like Big Brother does, or to run peoples lives. I wanted to do a portrait of society". (Holzer, 1990)

Obviamente que a eficácia emissora aumenta grandemente a partir do momento em que existe a possibilidade de ocupação de grandes painéis electrónicos para passar as suas frases. As suas "provocações" começam a receber ainda mais respostas por parte

do público. Uma grande instalação de painéis electrónicos foi retirada da fachada do Marine Midland Bank of New York quando um empregado se apercebeu de um truísmo dizendo: "*It's not good live on credit ...*".

Esta interactividade crescente é sobretudo possibilitada pela ausência de ruídos de "sentido artístico" (numa visão tradicional do que é ruído artístico, isto é, uma postura que privilegia uma aparente superioridade demiúrgica que funciona no interior do museu, mas que no seu exterior se revela frequentemente catastrófica), que normalmente se constituem como obstruidores de uma recepção perfeita.

> *"To attempt to "enrich" this powerful, dynamic art gallery (the city public domain) with "artistic art" collections or commissions —all in the name of the public— is to decorate the city with a pseudocreativity irrelevant to urban space and experience alike; it is also to contaminate this space and experience with the most pretentious and patronizing bureaucratic-aesthetic environmental pollution. Such beautification is uglification; such humanization provokes alienation."* (Wodiczko, 1987)

A acção de Holzer não se limita ao espaço público, introduzindo as questões no interior do museu. Não se deteriorando a obra em questão, já que o questionar da instituição realizada a partir do seu interior é tão válido em termos de estratégia, quanto a sua afirmação exterior. A reflexividade necessária a uma operacionalidade crítica justifica a sua entrada no museu como um *site* a desconstruir. A sua relocalização crítica só é possível a partir da sua permanência no interior.[2]

4.1.5.2. Acção colectiva

A questão alargada da intervenção colectiva em termos de activismo é complexa e escorregadia. Se a sua essência se encontra nas primeiras vanguardas corporizada na produção dos grupos construtivistas soviéticos, interessa-nos uma maior proximidade temporal. Daí a sua natural exclusão como objecto de estudo. Decidimos iniciar a investigação na linha fronteiriça que separa o modernismo da actual situação contemporânea. Dois

---

[29] Existe uma obra que é paradigmática das afirmações que vimos introduzindo: Mining the Museum de Fred Wilson. O artista actua como um arqueólogo no interior da colecção para de seguida possibilitar representações evocativas de histórias, na sua maioria de origem afro-americanas, que não seriam consideradas de âmbito histórico. Finalmente apresenta os elementos visuais de uma história, que normalmente não é desvelada por incómoda, introduzindo um factor claramente desconstrutivo de uma lógica presentativa e oficializante do museu, ou seja, *mining* é no final a palavra título acertada. (ver imagem na página 100).

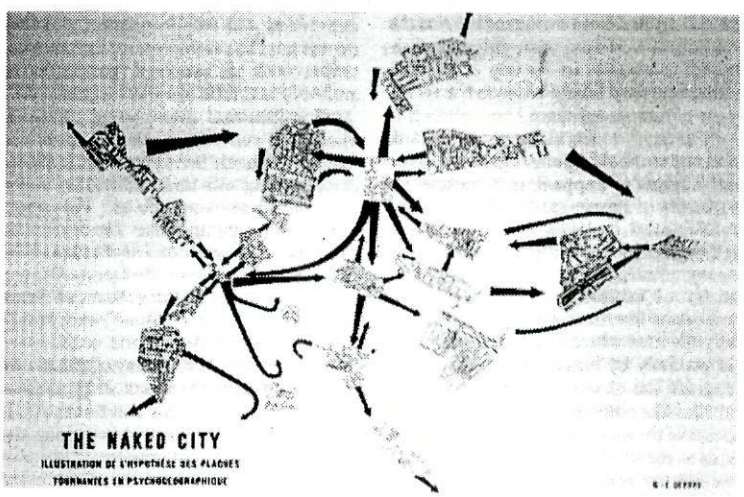
pólos se apresentam comó fundamentais para a compreensão dos desenvolvimentos posteriores. Por um lado a intervenção levada a cabo pela Internacional Situacionista (I.S.) na Europa; pelo outro as propostas conceptuais que se foram desenrolando na mesma década de sessenta nos Estados Unidos.

Elegemos como ponto de partida para a análise da I.S., o texto fundamental para a sua compreensão: "A sociedade do espectáculo" de Guy Debord. Neste livro são apresentadas as teses situacionistas globais, enquadrando o problema da produção artística nos desenvolvimentos sociais que entretanto tinham lugar.

> *"O dadaísmo quis suprimir a arte sem a realizar; e o surrealismo quis realizar a arte sem a suprimir. A posição crítica elaborada posteriormente pelos situacionistas mostrou que a supressão e a realização da arte são os aspectos inseparáveis de uma mesma superação da arte."* (Debord, 1967)

Na arte, a procura de visibilidade constante permite o encorajar contínuo de uma profunda separação entre o objecto artístico e a crítica aliada à realidade quotidiana. Esta busca de visibilidade é inevitavelmente a condutora da produção artística espectacular (para usar a terminologia de Debord). A sua superação continua a aparecer hoje como uma das utopias, se calhar já ultrapassada, pela paradoxal superação do seu interesse nos dias de hoje.

Este encetar de superação esbarra, invariavelmente, nas limitações fronteiriças impostas pela mesma sociedade espectacular, para a definição de um território privilegiado da arte. As tentativas de superação têm de defrontar-se, amiúde, com a relação dentro/fora que é a de ser arte ou não ser. Por outras palavras, até onde pode ir a "superação" no interior do próprio território, pois, se daí sair, o problema que se coloca tem âmbitos mais



Guy Debord,
The Naked City, 1957

alargados semanticamente, colocando-se a questão de uma intervenção não-artística, logo, aparentemente, distanciada da discussão. Esta proliferação de ambiguidades é a raiz/fruto de todos os convencionalismos ou "avanços",[30] que se produziram entretanto.

No que concerne às relações estabelecidas entre arte (entidade abstracta mas, apesar de tudo, semanticamente reconhecível) e a teoria da Internacional Situacionista, pode-se afirmar que foram, sobretudo, complexas e breves. A existência de um grupo forte de artistas a operarem no interior do movimento como Asger Jorn, Pinot-Gallizio, ou Constant permitiu uma ligação endémica com o *artworld*.

Analisemos as suas obras. No primeiro caso destacam-se as suas séries de pinturas "Modifications" —depois de adquirir pinturas banais e de gosto *kitsch* em mercados públicos de fim-de-semana— Jorn introduzia a sua iconografia expressionista trazida do anterior COBRA.

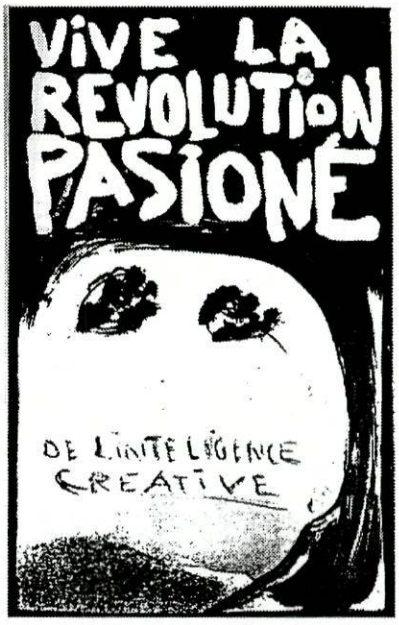
O que lhe acrescenta é baseado teoricamente no conceito de *détournement* situacionista, isto é, o acto de subtrair um objecto, imagem, ou texto do seu contexto natural e, seguidamente, justapor este fragmento com um outro, de modo a estabelecer um relacionamento análogo, recusando toda e qualquer autonomia pretensamente reclamada pelos objectos originais.

> *"The practice of détournement was exquisitely anti-ideological, and the goal was to furnish criticism and subversion with a new route of access to those practices of the historical avant-garde, from collage to the ready-made, that the economics of the artworld had reified into autonomous objects and fetishes of value. And the situationists were also ready to claim that détournement was gifted with qualities that could both distinguish it from all possibility for cooptation on the part of the dominant mechanisms of social organization; its safety lay in its negativity with respect to the exchange values condensed within works, objects, and images, and in its ability to do away with authenticity as the final seal of value."* (Maragliano, 1989)

A exposição de Jorn integra-se numa estratégia conjunta de apresentação das teses situacionistas para a arte. O envolvimento de Jorn com a I.S. é precedido pela sua participação em grupos anteriores com o COBRA e a Imaginist Bauhaus. Ao longo da sua carreira foi aprofundando uma vertente teórica/ideológica que viria a marcar toda a sua obra. Talvez o mais importante desenvolvimento teórico apresentado prende-se com a sua inequívoca aproximação à gestualidade, na tentativa de se opor ao que definia como

---

[30] A palavra avanços encontra-se entre aspas pois o conceito de avanço é sempre relativo a uma contextualização mais ou menos ampla, daí a ambiguidade e até o potencial de contradição.



Asger Jorn, *Vive la revolution pasioné*, 1968

racionalismo moralista que excluía a espontaneidade, irregularidade e ornamento, em nome da ordem, simetria e puritanismo.

Daí a sua aproximação formal ao Pollock das grandes superfícies. Para a sua exposição Modifications, Jorn propõe uma leitura que envolve, como já vimos, a prática do *détournement* situacionista, mas que avança para um espaço algures entre o gestualismo de Pollock e o *kitsch*. Exactamente os pólos defendidos como opostos por Greenberg. Ao comprar quadros de amadores profundamente impregnados de uma estética *kitsch* para depois serem intervencionados, o que Jorn corporiza é uma espécie de fusão entre *low* e *high culture*. A sua opinião de que a obra de arte possui sempre duas facetas —o carácter de objecto e o poder de comunicação intersubjectiva— realiza-se plenamente nos trabalhos que expõe. Daí a diferença que o separa da postura individualista e ensimesmada das pinturas de Pollock. Existe neste caso uma óbvia incomunicabilidade.

Assim, na opinião de Peter Wollen, as pinturas de Jorn:

> *"Were magical actions that revitalized dead objects through subjective inscription, transforming them into living signs (collectively appropriated motifs were also spontaneously subjective figures). The kitsch paintings were not simply détournées but were sacrificial objects in a festive fertility rite. Objectified beings were broken open, vandalized and mutilates to release the "becoming" latent within them."* (Wollen, 1989)

A tentativa de fusão entre baixa e alta cultura, apesar da declarada aproximação de Jorn a tudo o que significasse *low*, supera uma ordem antinómica, desconstruindo-a

unicamente através do envolvimento social. No entanto, entende que os seus actos podem ser encarados como simbólicos em relação a esta ordem de possibilidades. A intervenção nos quadros, na sua perspectiva, restaurava-lhes valor e significado. Voltemos a Wollen:

> *"Thus the transformation of paintings as commodities (objects bought in the market) into sites of spontaneous, natural creativity —the revaluation of exchange value as natural use value— was itself a prefiguration of a truly communal society."* (Wollen, 1989)

No caso de Pinot-Gallizio, destaque natural para a sua *pittura industrialle*—pintura executada em grandes rolos de tela e onde operam variados modos de fazer, manuais e mecânicos. Depois de exposta, esta pintura era vendida ao metro, problematizando desta forma a sua condição de mercadoria. Para este artista, as máquinas que começavam a instituir uma sociedade standartizada deveriam ser colocadas ao serviço do que ele chamava o *hommo ludens* por oposição ao *hommo faber*, ou seja tempo livre versus banalidade e *brainwashing*. As suas pinturas industriais mostradas em Paris foram uma tentativa de colocar em prática estes procedimentos teóricos.

Em ambos os casos é visível a intenção declarada de subverter as fronteiras naturais no mundo da arte de então. Contudo, só um pensamento ingénuo pode cair na tentação de acreditar que esta subversão funcionaria no âmbito alargado e utópico da fusão da arte com a vida. Senão vejamos, Jorn expunha na galeria Rive Gauche de Paris, Pinot-Gallizio na galeria René Drouin, também, em Paris; concluindo, operavam bem no coração

Pinot Gallizio, *Industrial Painting*, 1959

do *artworld* europeu sendo, para todos os efeitos, aos olhos da opinião pública, seus intervenientes activos.

Por se aperceberem desta situação os situacionistas vão entrar em convulsões internas e passar a defender que a arte não pode ser reconhecida como uma actividade separada e com a sua legítima especificidade, mas sim dissolvida numa *praxis* revolucionária unitária.

Esta postura mais dura vai gerar um abandono generalizado por parte dos artistas que desde o início tinham acompanhado e desenvolvido as actividades da I.S.[31]

Chegamos à abordagem fundamental de toda a actuação situacionista: a aparente e ambicionada transfiguração da arte em vida, que se vai reflectir decisivamente nas movimentações revolucionárias de 1968. É neste ambiente de experimentação avançada que os situacionistas vão poder, na prática, experimentar, até às últimas consequências, os seus conceitos teóricos-chave: o *détournement* e a construção de situações.

> *"Artists were to break down the divisions between individual art forms and to create situations, constructed encounters and creative lived moments in specific urban settings, instances of a critically transformed everyday life. They were to produce settings for situations and experimental modes of transformation of the city, as well as to agitate and polemicize against the sterility and oppression of the actual environment and ruling economic and political system."* (Wollen, 1989)

Acções revolucionárias, primeiro conduzidas por estudantes e depois alargadas aos operários, têm o seu início em Nanterre com os membros da I.S. a desempenharem papel activo nos acontecimentos. Para os Situacionistas, 68 provou ser uma vitória amarga. De facto, ironicamente, a sua contribuição para a insurreição era lembrada principalmente pela difusão e expressão espontânea de ideias e *slogans*, em *grafittis* e *posters*, utilizando, para isso, a técnica do *détournement*, principalmente com *comics*, uma técnica gráfica pioneira depois de 1962, assim como numa série de ataques à rotina da vida quotidiana (situações). Resumindo: uma contribuição cultural, em vez de política.

---

[31] A Internacional Situacionista envolvida numa constante e utópica busca de uma certa pureza provocou por diversas vezes abandonos. O caso mais saliente, porém, aconteceu com a dissidência a que foram obrigados os vários artistas intervenientes. O dinamarquês Jorgen Nash foi excluido e com ele um numeroso grupo de situacionistas escandinavos, entre os quais se encontra, também, Jorn. Para a I.S. e nas suas palavras: "só pretendia a continuação da arte modernista actual segundo uma orientação que apenas ambiciona renovar a arte no plano imediato, em total contradição com a teoria situacionista, que sustenta já não ser possível contribuir com qualquer renovação fundamental para a tradicional arte separada, sem as outras transformações necessárias, sem a reconstrução livre da sociedade global." (I.S. nº8). Este diferendo provocou, ainda, a exclusão de mais membros, em especial a de oito membros da secção alemã, todos eles artistas em 1962.

A Internacional Situacionista situa-se no termo de um tempo histórico: o das vanguardas utópicas. Aquelas que acreditavam na criação de uma estratégia que permitiria um encontro da arte com a vida/realidade.

> *"Pero sólo una complicidad social pude permitir la realización, aún parcial, de un proyecto de fusión entre arte y vida. En la propia Russia post-revolucionaria de Stalin, la inexistencia de esa complicidad desbaratará el proyecto constructivista. Y es la inexistencia de esa complicidad social que conducirá al confinamiento disciplinar del arte, o a su traducción estrictamente formal. Neoplasticismo, Bauhaus, Arte Conceptual o Fluxus, son algunos de los proyectos artísticos modernos incapaces de generar las expectativas y la implicación colectiva propugnadas por sus propios programas y manifiestos. Así, la retórica vanguardista se vuelve más mística o más radical conforme desaparece la complicidad social, y la implicación real en los acontecimientos."* (Moraza, 1993)

A Internacional Situacionista, apesar de tudo, deixa um legado de grande valor. O desperdício de energias destes projectos utópicos, sempre perdidos, aparecem sempre como reservatórios *à posteriori* a serem aproveitados por outros, depois de reavaliadas todas as contradições e paradoxos existentes.

As ambiguidades do *détournement* situacionista podem ser novamente vistas nos artistas que, já na década de 80, vão constituir como princípio integrador do seu trabalho a montagem, o ready-made e a representação, como constituintes de um procedimento alegórico. A referência teórica é atribuída a Benjamin Buchloh, que a propõe como forma

Détournment - comic strip situacionista, 1964

de combater a "falácia expressionista" do início dos anos 80. Neste grupo poderemos, entre outros, destacar os trabalhos desenvolvidos por: Louise Lawler, Barbara Kruger e Jenny Holzer.

> *"... by now we have abandoned every notion of frontal attack. The spirit can't face brute force in open combat. The question is rather to come to a clear and unprejudiced understanding of the forces at work in the world, and these are the forces that will give birth to the future. So it's with calm, without indignation, and by means of a kind of spiritual Jiu-Jitsu which belongs to us by virtue of our intelligence that we go about the task of modifying, correcting, compromising, deviating, corrupting, eroding, and turning things upside down. We are the instigators and inspiration of what we may call the invisible insurrection."* (Trocchi, 1963, citado por Maragliano 1989)

O desenvolvimento das premissas de acção colectiva que nos interessam, possibilitam, então, um salto temporal até à década de oitenta. Aqui desenvolvem-se alterações conjunturais que vão permitir o aparecimento de posturas colectivas e que vão marcar decisivamente as movimentações artísticas. Contudo as raízes deste tipo de intervenção, mais do que as propostas europeias da I.S. (talvez por reconhecimento do seu carácter moderno, no seu procedimento operativo, dentro e fora da organização), encontram-se fundadas nos desenvolvimentos da arte conceptual nos anos sessenta. Devemos ter em conta que ambas as estratégias que aqui analisamos têm o seu percurso nos Estados Unidos.

As premissas fundamentais da arte conceptual estão ligadas à crítica da instituição artística e às estratégias da estética formalista, utilizando, para tal, variados tipos de intervenção com a intenção deliberada de expandir as fronteiras de intervenção estética. Para tal socorreram-se de uma experimentação intensa ao nível de materiais e formas: fotocópias, instruções (para serem executados por outros), *performance* e, sobretudo, projectos, que pela sua efemeridade não se enquadravam dentro das instalações da instituição arte, obrigando a saída para o *real world*. Nestas reacções à estética formalista dominante, a arte conceptual trouxe para a discussão um novo ponto de vista que permite defender que o significado de uma obra de arte não reside na autonomia do seu objecto mas sim na contextualização em que se integra. Deste modo surge a noção nova de "arte pública", de certo modo antecedente directo das intervenções dos artistas e grupos dos anos oitenta, que vão colocar a questão de um novo "site" centrado na noção de comunidade ou público.

Esta nova deslocação de interesses permite a entrada na estética de novos níveis como a política, a sociologia e a antropologia, trazendo consigo novas formas de empenhamento por parte dos artistas e consequentemente uma arte "engagé" politicamente

(nunca esquecer o contexto político largamente reaccionário nos Estados Unidos nos anos oitenta: o poderio militar, as intervenções no exterior; a cruzada moralista Reagan/Hess; o aparecimento da SIDA; o aumento dos *homeless*, etc.). Podemos então afirmar que, embora não coincidentes, os interesses da arte conceptual e do novo activismo artístico, se nem sequer podem aparecer como sucessão um do outro, mantêm fortes relacionamentos de interesses: constituem-se como práticas similares em termos políticos, a partir da ideia do questionamento às representações culturais dominantes e num âmbito mais alargado à questão das configurações do poder.

O grande desenvolvimento desta nova forma de intervenção nos Estados Unidos continuou sem par, nomeadamente na Europa, pesem embora as excepções que sempre existem. Com a devida fractura temporal compreendida em termos de distância em quase uma década, não queremos deixar de salientar e analisar, ainda que brevemente, o caso particular da escola de fotografia Maumaus, situada em Lisboa.

Como veremos em capítulo próprio, os desenvolvimentos tecnológicos entretanto surgidos, com a entrada em força da sociedade de informação e das chamadas redes globais, permitiram que os activismos se generalizassem e alargassem as suas intervenções ao nosso lado do Atlântico. Vamos, por isso, concentrar a nossa análise nos Estados Unidos, e aqui, em alguns grupos que, pela sua importância, se revelaram mais fortes em termos interventivos. Se Act-up, Guerrilla Girls e Material Group serão analisados segundo uma perspectiva que privilegia o anonimato como forma de intervenção, não é por isso que o seu carácter fortemente interventivo os afasta das premissas de activismo, às quais se encontram intimamente ligados. A nossa atenção em outros grupos, como W.A.C. e Tim Rollins & K.O.S., é necessária para a amplificação da análise a outras posturas autorais no campo do activismo. Aqueles que não colocam a questão do anonimato como premissa fundamental, antes privilegiam a intervenção directa em universos radicalmente diferentes: a rua e o museu.

Num primeiro momento de análise, englobamos um tipo de atitude colectiva, mas de intenso contacto com o real. Os grupos colaborativos que estão interessados numa interacção real com a realidade circundante e que de uma forma consciente —das suas limitações, é claro— procuram o objecto das suas intervenções junto daquilo a que Adorno chamou "o outro da arte" isto é, a sociedade. Desenvolvem-se trabalhos deste género sobretudo nas franjas da sociedade dita "normal": o feminismo, o movimento gay, os sem abrigo, a segregação racial, a violência sexual, o ambiente.

Iniciaremos a análise mais aprofundada destes grupos, segundo uma ordenação de acordo com a distinção anteriormente exposta relativa à questão autoral do anonimato.

"Our activism was the important thing, not our appearance. If there was going to

be a photograph in a' story on Gran Fury, we wanted it to be a photograph of the work. "(Lindell, 1994)

Esta é a posição assumida claramente por dois grupos intervenientes nos anos oitenta e noventa: Gran Fury e Guerrilla Girls. Ambos iniciam o seu percurso perifericamente no mundo da arte, mas com o desenrolar dos acontecimentos por eles produzidos começam a fazer a longa viagem em direcção ao centro. Apesar de distintos nos seus propósitos e mesmo nas formas de intervenção o que nos interessa aqui é a relação que estabelecem com a questão da autoria.

No Grand Fury ela é colocada logo inicialmente, com a apetência por meios de comunicação distantes dos chamados grupos de resistência que então trabalhavam nos E.U.A.. Vão opor uma estética de *glamour* mediático a uma estética deliberadamente pobre e distante das convenções de gosto dos anos oitenta. Se é certo que esta opção pelo gosto mediatizado tem como consequência imediata a opção por formas já adquiridas pela sociedade de consumo: cartazes para paredes, autocarros, *outdoors*, colantes, *pins*, etc., não é menos certo que a estratégia adoptada é quase de citação situacionista. Perante imagens fortes utilizadas pela sociedade de consumo, utiliza-se o mesmo tipo de imagética mas com conteúdos "desviados". Encontra-se de acordo com este princípio o cartaz que dá início às suas acções: "Kissing doesn't kill". A estrutura visual é muito idêntica à usada por Oliviero Toscani nos cartazes que produz para a Benneton. Este posicionamento de opção pelo "desvio" vem acentuar definitivamente a opção por uma espécie de não reclamação de autoria, já que levanta, de forma viva, a questão polémica do verdadeiro e da cópia. Utilizando como arma comunicativa esta opção, os membros do Gran Fury (autores) trazem novamente para a arte a actualização da discussão em torno da questão da existência de uma *high culture* e de uma *low culture*. É dado assente que na *high culture* as

Gran Fury, *Kissing doesn't kill*, 1989

obras são assinadas e únicas[32], obedecem a regras bem definidas de reclamação de autoria, na *low culture* esta questão já não se apresenta, pois não está em jogo a relação económica da obra - ela própria - mas sim "a obra" como veículo para uma outra relação a estabelecer por outro qualquer produto a ser assimilado pelo público.

Não devemos esquecer os propósitos a que este grupo se propôs: a exploração do poder da arte para auxiliar na luta a desenvolver em torno da crise aberta com o aparecimento da SIDA. Esta estratégia de visibilidade extrema promove o interesse por parte das instituições artísticas. Acentua-se desta forma o carácter "subversivo"[33] das suas intervenções, que começam a ser repartidas por dois campos distintos, mas com um mesmo objectivo: a rua e a instituição artística como potenciais de acções políticas a favor de uma causa. Nas ruas como representação iconográfica de um movimento político reivindicativo - o ACT-UP; nos museus como participantes activos de exposições, sempre sem revelarem a identidade dos artistas envolvidos.

O anonimato foi também a forma de acção escolhida por um outro grupo de artistas que se escondem sob o nome de Guerrilla Girls. Neste caso podemos falar de um anonimato parcial[34] já que só a face é oculta, mas este ocultar facial possibilita uma refle-

---

[32] Obviamente que tudo o que referimos anteriormente se enquadra numa afirmação autoral. Seja por exacerbamento genial, seja por apropriação deliberada, seja por estratégias de transfiguração curatorial. Utilizando e abusando da convivência com a chamada "época da arte reprodutivel tecnicamente" com a discussão em torno de original ou cópia, uma referência se mantém visível com mais ou menos clareza e essa é sem dúvida a do autor. Depois de todas as rupturas e desmaterializações operadas, basicamente chegamos a uma situação onde no interior da chamada "high culture" tudo é permitido, desde a placa com a inscrição "this is art" até à placa com a inscrição "this is not art". A situação a que nos referimos no texto está ligada a uma posição mais alargada da anulação crítica por parte da instituição e do mercado.

[33] O termo "subversivo" parece-nos interessante e apropriado para definir este tipo de trabalho no interior do *artworld* porque, acima de tudo, este rege-se por regras muito restritas dentro de territórios fechados e como tal com códigos linguísticos pré-estabelecidos e aceites. Ora é, não tanto pelo material exposto —depois de oitenta nos de experiências vanguardistas, tudo é passível de ser exposto— mas sobretudo pela ausência de uma reivindicação individual do trabalho, que a problematização a este nível se concretiza. Interessa-nos chamar aqui dois exemplos importantes: a sua participação na Bienal de Veneza e a intervenção realizada a convite do Montreal Museum of Contemporary Art. Em ambos os casos a opção utilizada passa, uma vez mais, pelas técnicas frias e impessoais da publicidade de rua. É quase de uma acção clandestina que se trata, no sentido de que existe uma sigla a reclamar a autoria, mas não passa de uma abstracção. Os verdadeiros autores não se mostram, comportando-se, desta forma, aos olhos de quem é poder, naturalmente, como subversivos. Interessante, apesar de toda a reflexão em torno destas atitudes, é a capacidade que a instituição mantém de as tentar neutralizar, integrando-as. Relativamente a estas problemáticas, analisamo-las mais aprofundadamente em capítulo próprio a propósito de noções de cumplicidade no interior do próprio sistema.

[34] Se entendermos somente a ocultação total do corpo como possibilidade de anonimato.

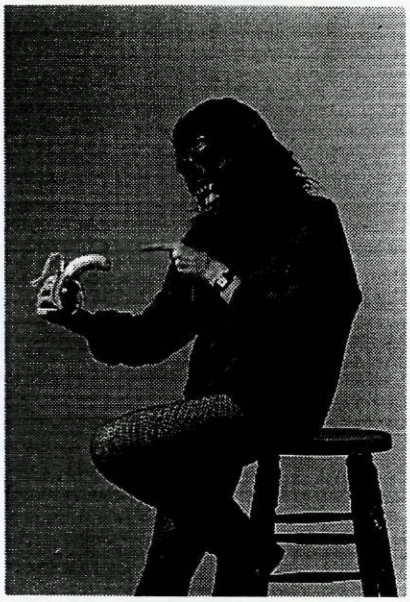
Guerrilla Girls,
cartaz difundido na internet

xão mais profunda relativamente a esta questão.

Como na face se encontram os factores essenciais de nomeação de uma identidade (a polícia só identifica um suspeito ou um cadáver por esta), depreende-se então que se joga nesta ocultação parcial do corpo um paradoxo formal, isto é, uma antinomia que permite, através do ocultar de apenas uma sétima parte do corpo (de acordo com os cânones de medição universalmente aceites desde os Gregos, portanto, parcialmente em termos puramente formais), o conseguir da ocultação da totalidade da identidade pessoal.

Manifesta-se muito interessante este jogo de ocultação e exibição no caso particular das Girls, uma vez que só por este facto possibilita imediatamente a discussão por elas proposta: o sexo feminino como possibilidade de intervenção. Trata-se quase de uma incursão nos interesses mentais da sexualidade, com um carácter acentuadamente erotizado, quase que fetichista: por um lado a tentação comum de tentar descobrir o que se encontra oculto; por outro a possibilidade de contemplação do que encobre, dois ingredientes constitutivos da intervenção pública das artistas integrantes do grupo. Contudo, ao contrário dos sonhos, quando a realidade se nos depara pela frente, é de uma forma crua que se apresenta. A ocultação é produzida por uma máscara de gorila em clara pose de agressividade, deixando a descoberto o corpo de uma mulher, normalmente com adereços sexualmente sugestivos, por exemplo, uma banana descascada na mão, jóias, sempre acompanhados por roupa, também ela, apelativa.

Trata-se de uma das facetas do grupo: a *performance* em recintos fechados, levando a discussão a variados pontos do globo, sempre debaixo da condição de anonimato



Guerrilla Girls, *performance*, 1987

autoral.

Aparentemente é de política e não de arte que se trata nestes eventos, simplesmente como sublinham as Girls, a sua condição de artistas permite-lhes acrescentar este nível de leitura à sua proposta artística, conforme é visível numa das suas intervenções durante uma performance em Montgomery, Alabama:

> *"You know, the funny thing is if I took off this mask none of you would listen to me. I have to wear a hot heavy gorilla mask on this stage to get your attention, not to mention your respect."* (Hess, 1995)

A condição legitimadora da máscara assume o carácter ícono-simbólico. A associação mental imediatamente produzida pela visão da máscara, isto é, a agressividade como forma de poder, latente e/ou presente em todas as sociedades, transforma-a numa espécie de símbolo metafórico. O militar aterroriza com as armas que tem ao seu dispor, o homem violenta com a força. As Girls impõe o respeito com um símbolo roubado ao campo inimigo, a agressividade do macho, transformado em imagem, através da cabeça do gorila.

À individualidade corporal inerente à exposição pública do corpo, é oposta a uniformidade da cabeça de gorila. Sempre a mesma. Espécie de armadura que lhes permite enfrentar o "monstro" de frente.

A outra faceta das Girls pauta-se por intervenções mais ou menos clandestinas de colagem de cartazes com denúncias de posições sexistas por parte dos integrantes do *artworld*. Deve referir-se que a actividade das Guerrilla Girls nunca, na prática, extravasou

este mundo. Mesmo quando procediam a colagens de cartazes, elas eram feitas nas zonas de galerias da baixa nova-iorquina.

Uma última referência para acentuar a clara afinidade entre os posicionamentos dos dois grupos: Gran Fury e Guerrilla Girls. Se ao primeiro atribuímos o estatuto de subversivo, as segundas, elas próprias, se intitulam guerrilheiras. Dois posicionamentos que primam por comportamentos agressivos mas, sobretudo anónimos. Neste caso o mais correcto será dizer ocultos.

De forma diferente apresentam-se grupos como o Material Group ou o Artists and Homeless Collaborative, onde existe a intenção de não ocultação de identidade, mas a de juntar forças em torno de um projecto que não se quer individual mas sim de intensa colaboração colectiva.

No caso paradigmático do Material Group vários artistas visuais, e não só, em colaboração com não artistas, vão produzir um trabalho que recusa, sobretudo, as regras e posturas de um *artworld* baseado exclusivamente na figura do autor. Figura forte e que se move dentro de territórios também fortes, daí a intenção inicial de existir uma certa conexão com este mundo. Pode-se ler no comunicado *Caution! Alternative Space!* de 1981:

> *"...We know that in order for our project to be taken seriously by a large public, we had to resemble a "real" gallery. Without these four walls of justification, our Work would probably not be considered as art."* (Avgikos, 1995)

É assim possível falar de dois tipos de estratégia assumidas por estes artistas: uma estratégia implosiva que lhes permite lançar fragmentos polidireccionais constituídos por toda a informação recolhida nos vários campos da reflexão e acção e direccionados sempre para o interior, apontados aos vários intervenientes/receptores. Uma outra estratégia que deriva directamente das considerações teóricas avançadas por Benjamin no seu ensaio dos anos trinta "O autor como produtor". Como tentativa de resposta, a estetização social encetada pelos nazis propunha a politização da arte.

Nos anos oitenta contextualiza-se a reacção à capitalização da cultura e privatização da sociedade sobre a batuta de Reagan, Thatcher e Kohl. De certo modo, esta situação exige uma clarificação de posições, o que dificulta muito mais esta reacção, reduzindo drasticamente os intervenientes dispostos a esta espécie de confronto directo. A distância que separa a teoria da prática manifestou-se sempre como um bloqueio aos anseios iniciais dos artistas. Contudo, permite a ilação clara perante o que se tenta provar neste texto: a permanência de uma autoria romântica, embora travestida de variadas vestes ao longo de todo o século XX.

O Group Material é um conjunto de artistas móvel (no sentido de que não existe

Group Material, *The Peoples Choice (Arroz con mango)*, 1981

qualquer necessidade de compromisso, que não o do próprio, e de forma sempre efémera, daí a mobilidade do grupo) formado na sua génese por doze intervenientes que decidiram a sua forma de intervenção fora dos lugares comuns do *artworld* e fora da assinatura única, optando pela identidade colectiva. O Group Material vai inserir-se decisivamente na vertente de colaboração, ao privilegiar o contacto íntimo com as populações circundantes, propondo exposições conjuntas, sendo até mais correcto designar estas por acções conjuntas.

As premissas de actuação do Group Material, que, obviamente, se estendem a outros grupos a operar neste período, têm como antecedentes teóricos algumas das actualizações levadas a cabo ao longo das décadas de sessenta e setenta das leituras marxistas. Talvez a mais importante seja a releitura que Althusser realiza em torno do problema da produção cultural. Para este autor, que ultrapassa as leituras mais tradicionais, a ideologia dominante não se afirma como uma simples e passiva "superestrutura" que reflecte as várias relações sociais determinadas pela "base "de produção material. Ao contrário, afirma que ambas as estruturas estão conectadas e em recíproca acção. Mas mais importante para a nossa argumentação é que Althusser afirma os *sites* de produção e distribuição cultural como eventuais zonas de contestação simbólica, cruciais para o desenvolvimento da luta de classes. Argumenta que as práticas culturais que se opõem têm o poder de desestabilizar os poderes reprodutíveis da ideologia dominante. Estas constatações de que as práticas culturais podem ter efectivos desenvolvimentos críticos

no mais amplo debate em torno da luta de classes é, desta forma, uma das mais determinantes condições teóricas para favorecer o envolvimento destes grupos em estratégias que se distanciam da produção cultural dominante.

A contextualização, operada desde os anos trinta a partir de Benjamin e dos anos sessenta a partir de Althusser, permite o alargamento da tão "emparedada" e desactualizada luta de classes[35] para horizontes sociais mais vastos que englobam o cultural como problematização indispensável.

> *"Most of Group Material's projects can be understood as attempts to endow the question, "How is culture made, and who is it for?" with a seductive physical dimension that prompts the spectator to interrogate the relation between the dominant culture and specific social and political issues. At the same time, Group Material's collaborative, heterodox method results in situations that afford glimpses of a very different "culture", one that privileges pluralism and social justice over the maintenance of canonical laws and social privilege."*(Deitcher, 1990)

Talvez a mais importante manifestação de envolvimento das ideias de colaboração com a sua prática esteja retratada na organização de um evento alargado chamado "The Peoples Choice (Arroz con Mango)". Para a exposição os artistas intervenientes procuraram convencer os habitantes do quarteirão onde então se encontrava situada a "galeria" (espaço alugado independente), da possibilidade de empréstimo de objectos:

> *"...You are invited to donate things that might not usually find their way into an art gallery: the things that you personally find beautiful, the objects that you keep for your own pleasure, the objects that have meaning for you, your family, and your friends...Chose something you feel will communicate to others...If there's a story about your object, write it down and we will display it along with your thing."*(Avgikos, 1995)

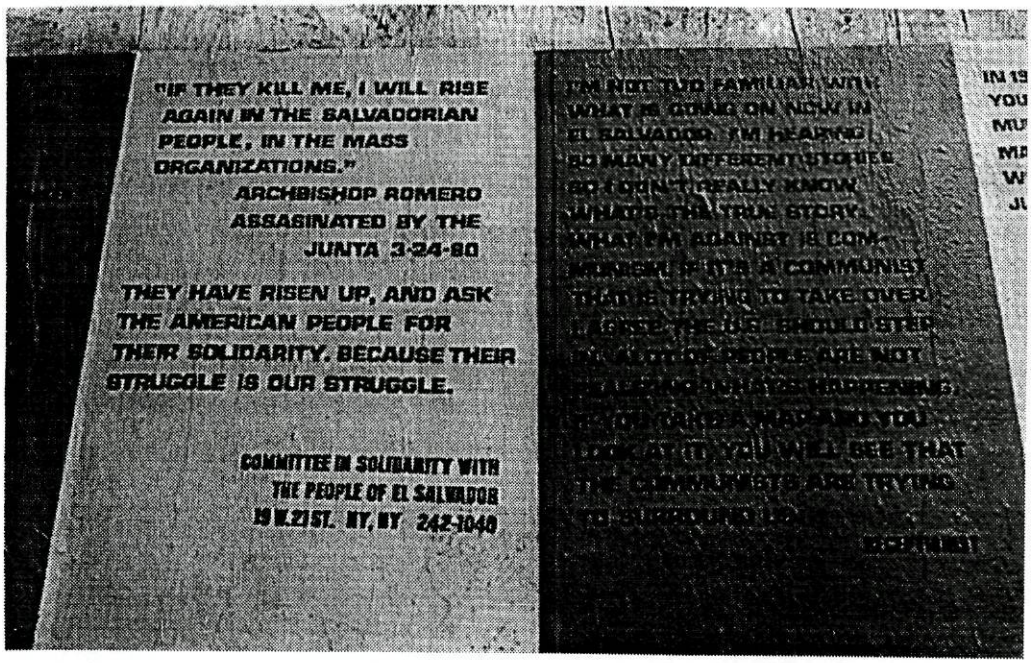
O resultado da adesão das pessoas foi surpreendente e a exposição revelou-se um êxito. A convivência de todas as formas de intervenção exteriores aos cânones artísticos corporizadas nas mais diversas formas: imagens religiosas, bonecas, fotos de família, pinturas de amadores, etc. revela uma colaboração activa que altera radicalmente a noção de galeria como espaço de elite, para mais amplas noções de espaço público. De forma mais alargada poderíamos integrar esta intervenção como arte pública. Arte que intervêm

---

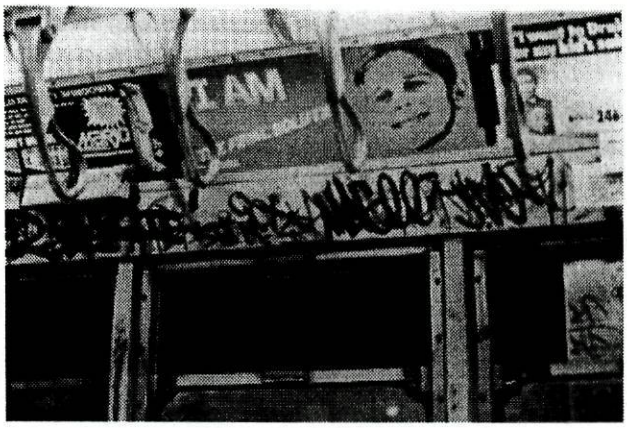
[35] Em local próprio referiremos as alterações conjunturais que provocaram a derrocada do pensamento em torno da luta de classes como única forma de dinamização para a insubmissão a uma classe dominante que se encontra presente ao longo de todo o desenvolvimento do capitalismo até a sua fase contemporânea e avançada.

num espaço que devido às suas condições temporais excepcionais transformou a sua condição de privado em público. Como autores, os artistas deslocaram o seu interesse para uma vertente mais teórica, herdeira directa da arte conceptual: o comissariado de exposições feito por artistas, ou seja, não só o comissariar mas ao mesmo tempo o actuar criativo, instrutivo e subversivo. A este propósito afirma Felix Gonzalez-Torres: *"Não nos consideramos comissários em sentido estrito...Consideramo-nos sobretudo artistas e a instalação é o nosso meio."*

O questionar do espaço público será uma das peças chave do desenvolvimento das intervenções do Group Material. Numa época de privatização acelerada do espaço público estes artistas actuaram em locais que pela sua localização desafiam estas novas convenções espaciais. O projecto "DA ZI BAOS" corporiza na sua totalidade este problema. "DA ZI BAOS" consiste numa série de *posters* alternadamente amarelos e vermelhos colocados clandestinamente numa fachada de um antigo armazém e preenchidos com textos provenientes de convites feitos pelo grupo a moradores e frequentadores da área. Esta área não foi escolhida ao acaso. A Union Square de Nova Yorque era uma zona de grande riqueza racial e combatividade que se encontrava na altura em riscos de desaparecimento, devido ao desenvolvimento privado que de forma agressiva se encontrava a penetrar na zona e, pretensamente, em operação da "limpeza".



Group Material, *DaZiBaos*, 1982



Group Material, *"Subcultura"*, *IRT Subway trains*, 1983

A possibilidade real de controlar todos os mecanismos de produção e recepção, assumida como aprofundamento democrático de uma postura na arte, leva o grupo a outros tipos de intervenção. São feitos convites a outros artistas exteriores ao próprio grupo, que realizam trabalhos, por exemplo, para os *placards* publicitários dos autocarros da zona. Estes, são a prova da postura do grupo: rejeição da presença de um estilo ou voz dominante, mantendo-se a assinatura, deste modo, inalterável - *Group Material*.

Entendendo como autónomo este trabalho, vários dos artistas desligaram-se entretanto do grupo para encetarem carreiras individuais. É importante reflectir que mesmo no trabalho de um grupo que se mantém deliberadamente periférico relativamente aos interesses do mercado, a carga legitimadora oferecida pelas suas participações na Documenta de Kassel ou na Bienal de Whitney, como exemplos marcantes, permite o reconhecimento do mercado ao possibilitar o início de uma carreira.

No final da década de oitenta o Group Material já só era integrado por três artistas: Doug Ashford, Julie Ault e Felix Gonzalez-Torres. Foram confrontados com uma proposta do DIA de Nova Yorque para promoverem um evento. As questões que obviamente se levantam prendem-se com a real sinceridade possível, depois da integração no circuito internacional da arte, para produzir eventos com as premissas teóricas de envolvimento colaborativo iniciais.

O grupo respondeu com uma realização surpreendente e que correspondia, de facto, aos propósitos iniciais de colaboração, designada: "Democracy: a project".

Este projecto foi dividido em quatro partes e constituído por diferentes formas de

intervenção: mesas redondas, exposições e "town meetings".

O tema afirma-se como uma espécie de corolário de toda a intervenção desenvolvida. Durante a década de oitenta a regressão conservadora levada a cabo por parte das entidades governamentais tinha como premissa ideológica a actual crise da democracia, que questionava como resultado de um pretenso "excesso de democracia" das década anteriores (sessenta e setenta).

Um professor conservador de Harvard, em estudo científico, propunha a seguinte tese:

> *"The effective operation of a democratic political system usually requires some measure of apathy and noninvolvement."* (Huntington citado por Wallis, 1990)

Ou seja, perante este estado de situações, a proposta do Group Material revelou-se importantíssima, mais não seja, para a discussão entretanto encetada no interior do grupo da arte[36].

Para finalizar esta análise devemos referir o trabalho dum grupo de artistas intitulado: Artists and Homeless Colaborative. Neste caso a atitude é ainda mais radicalizada. No trabalho desenvolvido com as populações a arte é produzida em conjunto por eles (população) e não para estes (artistas).

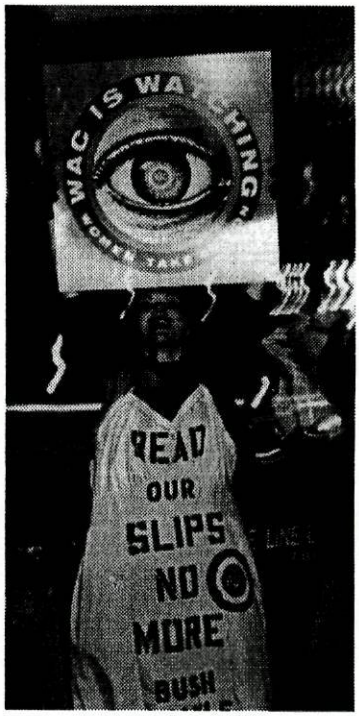
O posicionamento assumido obriga a "sacrifícios" por parte dos autores que têm a ver quase exclusivamente com conceitos previamente definidos quanto aos objectivos de trabalho. A actividade desenvolvida alarga o território artístico para campos como a educação e, no mínimo, este é um tópico que deve ser discutido. Que premissas utilizar quando contactar com pessoas sem nenhuma formação específica? Que tipo de preocupações deve ter um artista (enquanto "profissional" legitimado socialmente) no trabalho que desenvolve: a atitude deve passar necessariamente pelo alargar definitivo dos campos de leitura, assim como a sua hierarquização.

Assim, num trabalho deste género, podemos enunciar basicamente três grandes campos de trabalho: o estético; o sociológico e o etnológico (este último no sentido a que se lhe refere Hal Foster), não necessariamente nesta ordenação, em termos de grau de importância a assumir por cada um deles.

O ano de 1992 nos Estados Unidos é declarado oficialmente o "ano da mulher",

---

[36] O projecto completa-se com a edição internacional de um livro onde estão representadas as várias formas de discussão propostas, ampliando, desta forma, as possibilidades reduzidas de intervenção naturalmente atribuídas aos projectos artísticos.



"WAC", *demonstration*, 1992

simplesmente da declaração de intenções à prática da realidade vai uma grande distância. Este é o *leit-motiv* para o aparecimento de um movimento organizado de mulheres artistas que querem intervir politicamente.

W.A.C. (Women's Action Coatition) é o nome escolhido para fazer frente a uma série de acontecimentos que, por coincidência, ou talvez não, foram trazendo para os *media*, e logo para a actualidade, alguns dos problemas com que se defrontam diariamente as mulheres: violação, abuso/discriminação sexual e/ou racial, aborto, etc.

O W.A.C., constituído originalmente por um grupo de artistas, debateu longamente o significado a atribuir ao (A) da sua sigla, balançando entre *artists* e *action*, tendo a sua decisão pendido para a *action*, avançando como justificação o facto de ser menos limitativo em termos de intervenção política.

Este é um ponto fulcral na definição de objectivos, e está intimamente ligado à questão original do território. Ao optarem conscientemente pelo termo *action*, não é o trabalho artístico que está a ser posto em causa, antes é de uma expansão do sentido que se pode falar. A utilização dos meios de comunicação de massas, largamente utilizados pelas artistas, permitiu uma inserção no real totalmente livre das cargas de sentido artístico que, ao rotularem a acção, iriam limitar a sua eficácia.

A opção por estratégias de intervenção claramente políticas encontra-se bem ex-

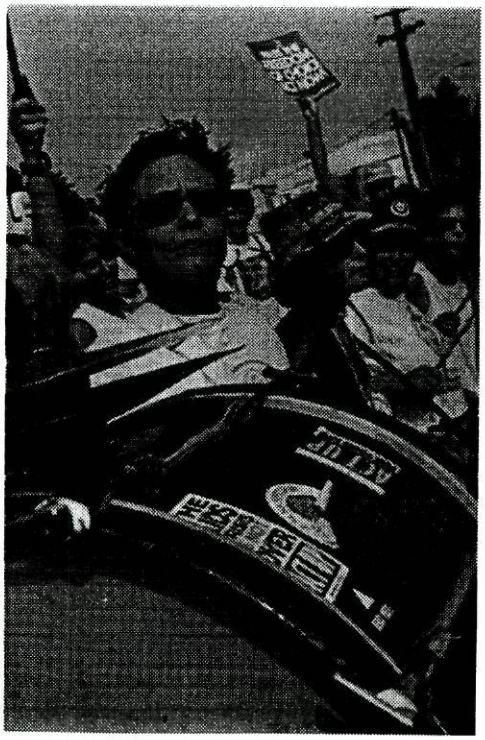
plícita no seu Women's Action Coalition Mission Statement:

"WAC is an open alliance of women committed to direct action on issues affecting the rights of all women. We are witness to the current economic, cultural, and political pressures that limit women's lives and to horrifying effect of these limitations. As current legislation fails to reflect the experience of women, we support the immediate enactment of an ERA initiative. WAC insists on an end to homophobia, racism, religious prejudice, heterocentrism and violence against women. We will exercise our full creative power to launch a visible and remarkable resistance.

WAC is watching, We will take action."

Dentro do universo de intervenção política o WAC optou pela acção directa, ou seja, o espaço público como principal interveniente das suas intervenções. É assim que é criado uma das suas imagens mais fortes: o *WAC drum corps*.

Para além de agitarem enormemente os locais por onde passavam, tinham o poder de manter a polícia à distância devido ao carácter festivo que transparecia para o público... entretanto a mensagem ia sendo passada. O WAC dispunha de outras "armas" que o colocavam bem distante de outros grupos como o ACT-UP, por exemplo, já que aos olhos do americano médio apareciam como cidadãs "normais". Uma das falhas sempre



"WAC", *drum corps*, 1992

admitidas pelas artistas intervenientes foi a de não conseguirem uma maior penetração nos grupos marginalizados realmente: negros, espânicos, homossexuais, etc., apresentando-se estatisticamente como um grupo de mulheres de classe média superior e com altos estudos académicos. Se, por um lado, este *background* permitiu-lhes chegar socialmente onde nenhum dos outros conseguiu, pelo outro, sempre foi uma constante fonte de frustração, que apelidaríamos de politicamente correcta.

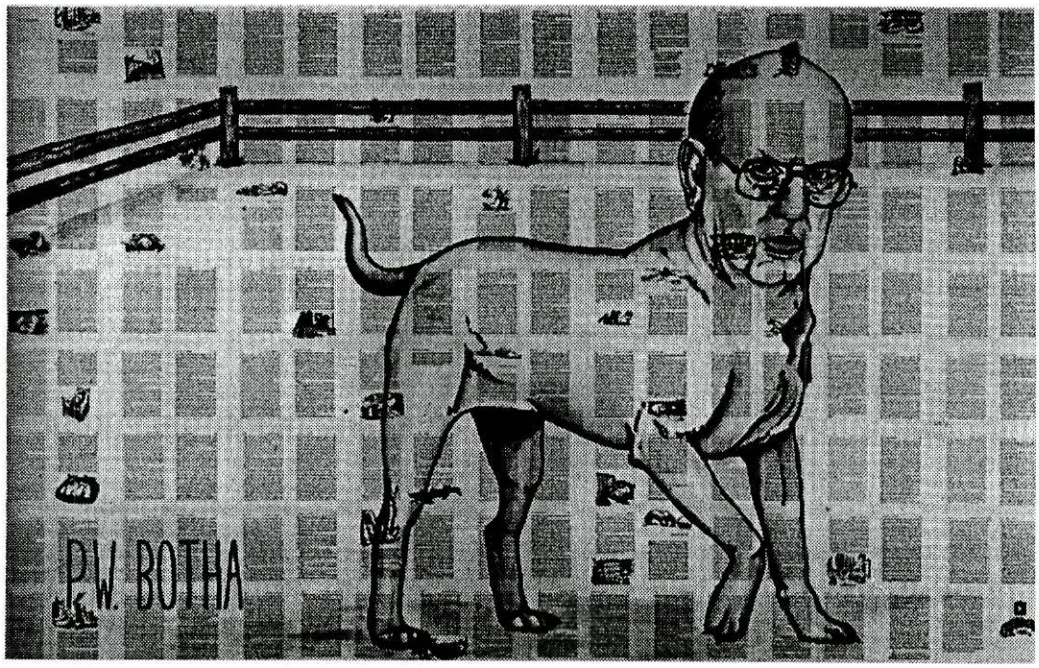
De certo modo existiu sempre a tentativa de ultrapassar este "estigma" e as suas colaborações com outros grupos é prova disso. Por exemplo, a acção conjunta levada a cabo com as Guerrilla Girls à porta do Guggenheim Museum de Soho em 1992. Aqui, foi organizada uma marcha de protesto após meses de insistência com os responsáveis do museu para a inclusão de não-brancos, não-europeus e não-homens na sua programação contínua.

Como aspectos da intervenção mais directamente ligados à sua formação estética, salientamos, mais uma vez, a opção por meios de comunicação de massas largamente utilizados nos E.U.A., nomeadamente pelos políticos, no contacto directo que estabelecem com o público. Bandeiras, colantes, *pins*, *posters*, toda a parafernália foi utilizada, acrescida de meios mais tecnológicos como o recurso à fotografia e ao vídeo. Sempre com um objectivo em mente —é no espaço público que as coisas se passam, é aí que se deve estar para intervir.

O WAC sempre se apresentou como um movimento de voluntariado e esta situação torna complicado o seu normal funcionamento. O cansaço, a falta de fundos, leva a que seja difícil manter sempre o mesmo nível de intervenção, passando o grupo, neste momento, por uma fase complicada de afirmação ou de dissolução, iniciada com a vitória de Clinton e dos democratas. Viram esvaziar-se a sua revolta por mudança das cabeças e das políticas, mas a situação mantém-se inalterável, apenas colorida com outros tons, talvez mais aperfeiçoada, mas como afirmou a crítica cinematográfica B. Ruby Rich: *"the enemies of your enemies are not necessarly your friends"*. Daí a necessidade avançada por algumas das artistas intervenientes de continuar o trabalho, embora adaptado às novas realidades.

Tim Rolins & K.O.S. (Kids of Survival) é um projecto que se rege por premissas completamente diferentes dos anteriores. Primeiro porque se assume como um projecto educativo ao nível dos jovens, segundo porque não tem uma política de género exclusivista (só mulheres, por exemplo como na WAC) e por último porque todo o seu trabalho, paradoxalmente, está virado para o *artworld*.

Tim Rolins é um artista/professor que desenvolveu em New York os seus estudos em arte, mas cedo se interessou pelo trabalho de activismo social. Na década de oitenta



Tim Rollins & K.O.S., *Animal farm — P.W. Botha*, 1988

foi um dos fundadores do Group Material, grupo a que esteve ligado até à fundação do Art and Knowledge Workshop.

É interessante analisar o processo de desenvolvimento do trabalho com os jovens. De salientar que estes jovens vêm de uma das zonas mais críticas de New York: o Bronx. As estatísticas relativas a esta região da cidade são desoladoras: pobreza, analfabetismo, *gangs*, violência etc., daí que existam imensos jovens considerados impróprios para frequentarem as escolas oficiais. Foi exactamente com alguns destes, que se iniciou o projecto.

Numa descrição apressada, a metodologia passa sempre pela leitura inicial de um livro e em seguida o desenvolvimento de grafismos e imagens sugeridos a partir da leitura. Emblemático deste processo, o primeiro grande trabalho do grupo: "America I". Neste trabalho a leitura inicial passa por um texto de Kafka, que depois de escalpelizado se torna pintura.

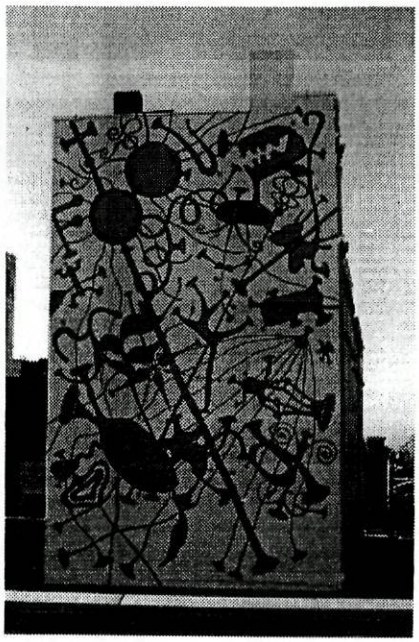
A pintura do grupo nunca é isenta de significações fortes, os próprios jovens autores trazem para o *workshop* as suas preocupações sociais e transparecem-nas no trabalho, que pode ser de amadurecimento relativamente a ideias ou então de novidade absoluta. No caso do conjunto de pinturas realizadas a partir da leitura do livro de George Orwell: "Animal farm", o grupo utilizou figuras que eram de todo estranhas aos jovens antes da sua leitura. Por exemplo a grande pintura com o cão de guarda P. Botha, respon-

sável directo pela política de *apartheid* na África do Sul.

O que nos parece mais interessante na análise do trabalho de um grupo deste tipo —para além da eficácia educativa evidente— é a opção pela pintura como meio privilegiado de trabalho. Segundo palavras do próprio Tim Rolins, é através da História da Arte que os jovens se entusiasmam pelo trabalho, seja pela visita regular a museus, seja pelo acesso a uma biblioteca de arte que foram construindo ao longo de mais de uma década. Encontramo-nos frente a uma estratégia contrária à da maioria dos grupos intervenientes nesta zona que apelidamos de fronteiriça: os outros na tentativa utópica da passagem para fora, estes com passagem garantida para o interior, ou se quisermos ser mais correctos, já claramente instalados. É, uma vez mais, de fronteiras que devemos falar e da sua elasticidade.

Poderemos concluir que foi através do recurso a um *medium* conservador e como tal maioritário, como é o caso da pintura, que a passagem de um grupo de jovens, naturalmente votados à exclusão, para o interior do mercado da arte se faz com sucesso. Confirma-se a intenção deliberada de envio de mensagens a um público especializado que sabe descodificar, invertendo a direcção de intervenção que vínhamos defendendo ao longo deste trabalho: a necessidade de ultrapassar esse pequeno núcleo, instituindo uma visão alargada das possibilidades de intervenção.

O que faz Tim Rolins & K.O.S. é louvável, mas discutível segundo este ponto de vista: apesar de tudo, consegue subverter as regras de legitimação naturalmente assentes



Tim Rollins & K.O.S., *For the people of Bathgate*, 1989

no sistema da arte, ou então, numa visão mais fria, o museu como instituição central ao permitir a sua inclusão está, mais uma vez, a alargar as suas fronteiras territoriais afirmando-se como o centro e a periferia, o dentro e o fora.

> *"Y de hecho, estas acciones de territorialidad alternativa, mas bien refuerzan el Museo. El ready-made, la instalación, son solo legibles como arte, o incluso solo identificables o significantes, porque se inscriben dentro del escenario del Museo/ Galeria, dentro del marco del arte. Las obras "contra el Museo" se las arreglan para dar al Museo el pretexto que necesita par justificar su reclamo de apertura."* (Moraza, 1995)

Será, talvez, consciente desta situação, que a opção, à partida de certo modo oportunista se transforma numa outra que podemos apelidar de pragmática, se quisermos utilizar, como paradigma, a eficácia do cumprimento dos objectivos propostos. E estes são, no caso, a possibilidade de trabalhar fora do sistema educativo oficial, produzir arte com "não artistas" e conseguir continuar independente para a progressão de um esforço colectivo.

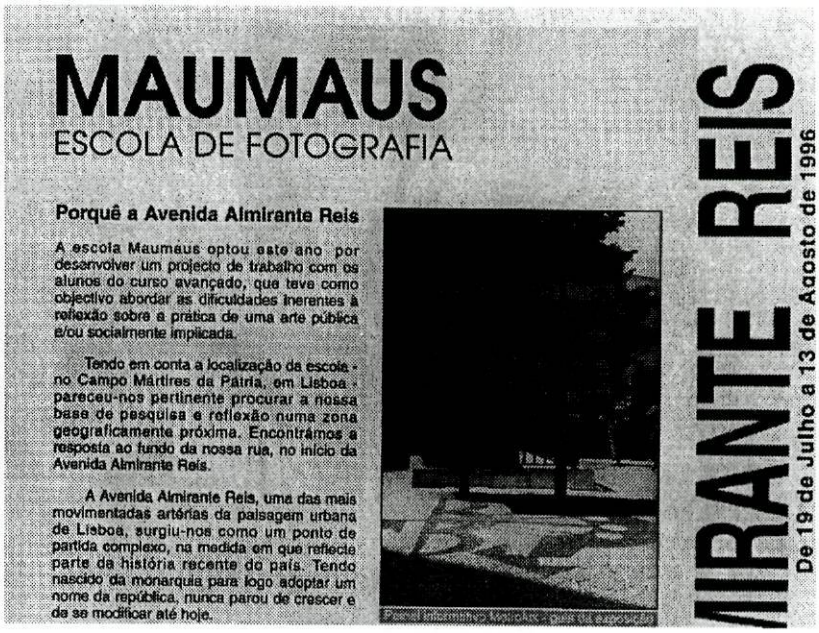
Na continuidade destas análises, e como anteriormente chamámos a atenção, parece-nos ser importante referir o caso isolado de uma outra experiência pedagógica, distante temporalmente e espacialmente, mas que ao manter-se activa nos nossos dias, vem confirmar as potencialidades abertas pelos grupos colaborativos estudados, bem como actualizar as estratégias de acção, num âmbito alargado da intervenção artística e da intervenção pedagógica[37].

Na análise da escola de fotografia Maumaus devemos, em primeiro lugar, fazer uma chamada de atenção para o carácter assumidamente colectivo da assinatura. Os elementos constituintes aparecem como veículos fundamentais para o trabalho, são eles que o preparam e realizam, evitando, contudo, duas armadilhas. Primeiro, não se escondem por detrás de um logo que se estabelece como entidade abstracta, o que potencia a responsabilização de cada um. Por outro lado, ao fazer a opção por uma assinatura colectiva o grupo torna-se transgressivo no ambiente de unicidade que rodeia o *artworld*.

Os trabalhos desenvolvidos pela "escola", até hoje, denotam um respeito pelo

---

[37] Não é este o lugar da análise acerca das escolas de arte e das suas premissas de intervenção, contudo não queremos deixar passar em aberto a consciência que temos da importância da abertura da discussão em torno deste assunto, como componente fundamental para uma actualidade crítica da arte contemporânea.



Maumaus, *Guia do projecto da Av. Almirante Reis*, 1996

objecto de estudo que os afastam progressivamente da via egocêntrica de imposição. Podemos destacar dois projectos que nos parecem paradigmáticos:

1° A intervenção na Av. Almirante Reis, em 1996 - Lisboa

2ª A intervenção em Berlim na Parkbibliotek Pankow, em 1997

Em ambos os projectos, é significativo o processo de trabalho. Passa obrigatoriamente pela investigação, muito próxima das Ciências Sociais, naturalmente executada *in loco*, e que contribui para uma aproximação que se afirma decisiva para o resultado final.

No primeiro projecto toda a área envolvente da sede da escola foi utilizada, tendo sido realizado um amplo debate, com alguns meses de antecipação, com todos os intervenientes activos do projecto. Eles são gente comum da rua, comerciantes locais, entidades responsáveis pelos *mupis* da avenida (placards de acrílico normalmente utilizados nas paragens dos autocarros), a junta de freguesia e muitas outras entidades que participam na vida activa da rua. Depois de um debate iniciado com alguma desconfiança por parte dos (então) exteriores ao projecto, foi-se desenvolvendo um clima de mútua confiança que determinou o êxito da iniciativa[38].

---

[38] "Nos últimos seis meses, os alunos desenvolveram os seus projectos através de um grande envolvimento e análise da área da Av. Almirante Reis contando com a colaboração de diferentes pessoas e entidades, conforme se poderá ver na lista de agradecimentos..." (Guia, Maumaus, 1997)

Parkbiblitek Pankow, Berlim, 1997

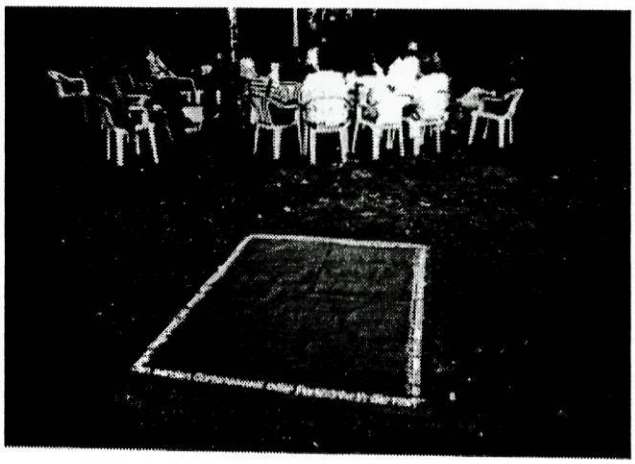
A opção por trabalhos de existência efémera reforça a ideia de recusa de uma política impositiva, dentro de uma lógica que poderemos apelidar quase de ecológica, no sentido que lhe dá Douglas Huebler ao afirmar "*The world is full of more or less interesting objects, I wish to add no more to it*". Todos os trabalhos foram realizados tendo em conta uma responsabilização social do espaço por parte dos artistas, que lhes permitiu, no final da intervenção, deixar a avenida intacta, como se encontrava no tempo imediatamente anterior.

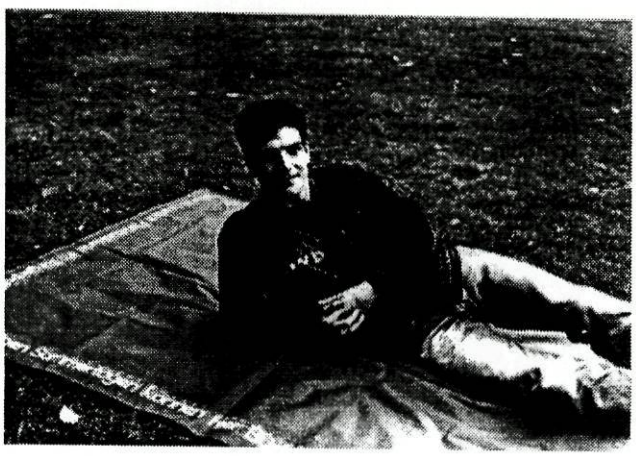
Quanto ao projecto para Berlim, a lógica é idêntica ao anterior, no que respeita ao processo pré-interventivo. A exposição apresenta-se de modo diferente, pois o espaço escolhido é único e está integrado numa zona de lazer (um jardim) ao contrário do projecto lisboeta, vinculadamente urbano. Esta característica veio produzir um trabalho diferente em termos formais.

Optando por intervir na biblioteca, foi também decidido que as intervenções deveriam respeitar a sua qualidade de *site-specific*, devendo obrigatoriamente integrar-se harmoniosamente no funcionamento normal da biblioteca. No seguimento desta linha de pensamento o grupo decidiu oferecer os trabalhos à biblioteca no final da exposição, passando estes a fazer parte do seu património.

Mais uma vez estamos perante um comportamento responsabilizado, que opta pelo diálogo e cooperação com os habituais frequentadores do espaço, tendo em conta factores fundamentais: o espaço não é especializado em actividades artísticas, o público também

não. Existe sobretudo um interesse restrito na análise de uma singularidade que, por muito pequena que possa ser, apresenta-se de forma única. Pequenos gestos que se afirmam como politicamente consequentes na opção pela diferença e longe dos *"consensos baseados en verdades locales (Habermas)"* (Moraza, 1997) contaminadores da realidade e instauradores de regras neoliberais pré-definidas e, unicamente, assentes nos níveis de audiência[39].





Mário Valente, *Intervenção na Parkbiblitek Pankow, Berlim*, 1997

[39] "The point is that the public art today that I'm talking about and that I'm interested in has nothing to do with setting up, here and there around the planet, according to the desiderata of a handful of people, and under the cover of contemporary art in all its forms, except for humor, the 357.000th Manneken Piss." (Buren, 1997)

3ª PARTE O TERRITÓRIO EXPANDIDO — ARTE E TECNOLOGIA COMO PARADIGMA CONTEMPORÂNEO?

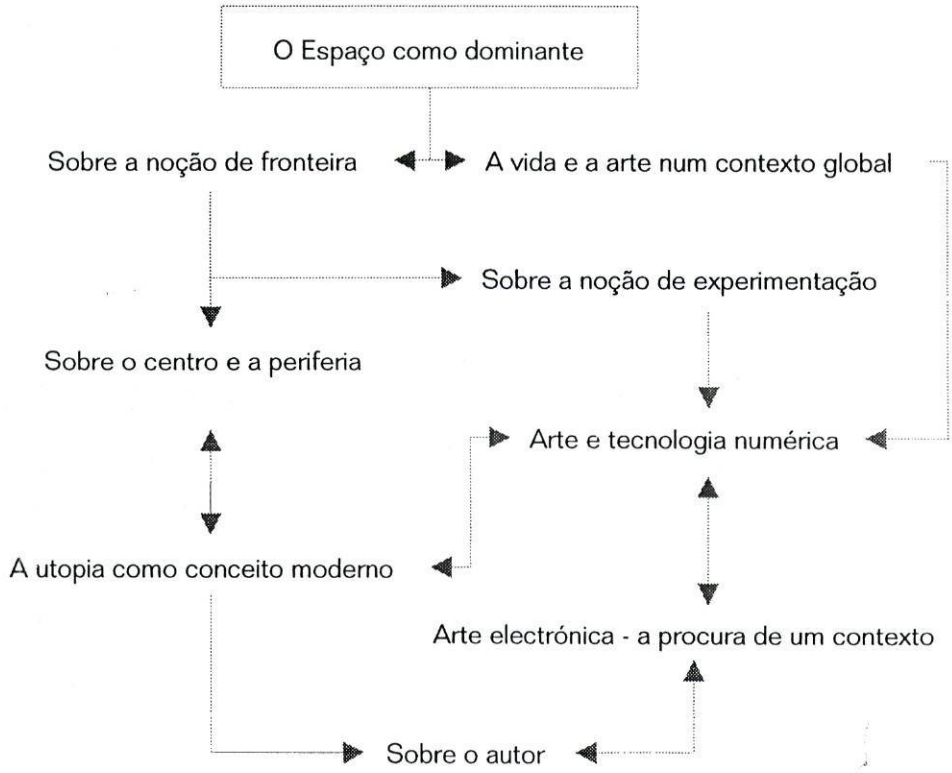
CAPÍTULO 5 O ESPAÇO COMO DOMINANTE CONTEMPORÂNEO

Ao tomarmos como ponto de partida a condição totalizante e a consequente ausência de exterioridade, o estudo do espaço, como noção expansiva, revela-se fundamental para o entendimento do momento actual. Se considerarmos, ainda, a expansão em direcção ao virtual, o entendimento do seu estádio de desenvolvimento, agora bipolar: físico /virtual, aparece como condição determinante.

Neste capítulo propomos uma análise que aborde alguns dos principais desenvolvimentos teóricos referentes a este problema e levados a cabo nas últimas décadas do século XX. Se o espaço se apresenta com aparências diversificadas é, também, de forma plural que as várias análises se lhe referem e respondem. Daí o nosso interesse em as abordar. A sua amplitude consagra uma visão que, por ser exterior às próprias investigações dos autores, potencia um distanciamento crítico que permite a construção de uma ideia de espaço adequada aos propósitos iniciais: a sua relação com a compressão do tempo e, logicamente, a sua evolução para o âmbito do virtual.

Ainda neste capítulo damos particular atenção a uma noção prospectiva. A ideia de rizoma avançada por Deleuze e Guattari corporiza, hoje, uma das formas organizacionais mais importantes do espaço contemporâneo: a rede.

Queremos, também, a partir deste capítulo, introduzir exemplos do fazer artístico que, de algum modo se relacionem com os assuntos em desenvolvimento. Iniciámos, assim, uma análise paralela dos enunciados teóricos, desta feita, realizados de forma prática pelos artistas.


O Espaço como dominante
Sobre a noção de fronteira
A vida e a arte num contexto global
Sobre a noção de experimentação
Sobre o centro e a periferia
Arte e tecnologia numérica
A utopia como conceito moderno
Arte electrónica - a procura de um contexto
Sobre o autor

5.1. O espaço em análise

Parece ser, hoje, claro para todos, que existiram alterações consideráveis nas noções de tempo e espaço, para que possamos continuar a considerá-las como continuidades de outros tempos e espaços. Considerar a compressão do tempo é fundamental na sua relação com o espaço. Torna-se, por isso, necessária uma análise mais aprofundada destas questões, para melhor se poder entender o actual estado em que se encontra a relação que mantemos com estas noções. Em que níveis de hierarquização se entendem, depois de uma declarada inversão protagonizada por ambas. Se antes era o tempo, com todas as suas premissas, inclusive políticas, de crédito absoluto no seu desenrolar como objectivo histórico, hoje, pelo contrário, a época que vivemos é por excelência espacial.

Seja declarada como "gargalhada do espaço" (Nogueira, 1997), depois de todos os historicismos modernos completamente enredados na temporalidade oferecida como objectivo a atingir por grandes narrativas; seja como "lógica cultural" (Jameson, 1991) por absoluta invasão da espacialidade de todas as intervenções da cultura pela cruzada do *capitalismo tardio* (Mandel, 1972). O que parece certo é a importância assumida pelo espaço no desenvolvimento de estratégias, inclusive artísticas, que se tiveram de transformar para poderem adaptar as suas premissas a novas formas de estar.

A definição de F. Jameson de um *technosublime* vem colocar definitivamente o espaço virtual como um dos aspectos que melhor identifica a nossa época. Segundo este autor existe uma deslocação do *outro* da sociedade. A natureza, tal como foi analisada no século XVIII por Kant, já não se configura como o incomensurável da sociedade. A relação espacial ultrapassou a linha fronteiriça que se foi esbatendo até à completa anulação. Jameson refere esta ampliação como eclipse radical:

> *«Hoy sin embargo, cuando la Naturaleza sufre un momento de eclipse radical, quizás sea posible pensar todo esto de un modo muy distinto: a fin de cuentas, la «senda de bosque» de Heidegger ha sido destruida irredimible e irrevocablemente por el capitalismo tardío, por la revolución verde, por el neo-colonialismo y la megalópolis, que cruza con sus superautopistas los viejos campos y las parcelas vacías convertiendo la «casa del ser» de Heidegger en apartamentos...En este sentido, el otro de nuestra sociedad ya no es en absoluto la naturaleza, como lo era en las sociedades précapitalistas, sino otra cosa que ahora debemos identificar.»* (Jameson, 1991)

O incomensurável encontra-se hoje na ausência de capacidades para elaborar uma cartografia do espaço virtual, e como tal na deficiente compreensão que este coloca a todos quantos o querem pensar/utilizar. Mais do que uma apologia embasbacada da tecnologia que a esta situação conduz, o que é necessário entender é a amplitude de todo

este novo espaço, como mecanismo condutor da presença global do capitalismo tardio. A nova incomensurabilidade é percepcionada pela incapacidade de apreender a ilusão de instantaneidade oferecida pelos novos *media* tecnológicos, gerando uma espécie de passividade e superficialidade unicamente habitada temporalmente por um presente de essência esquizofrénica e perpétuo.

As linhas estruturantes deste sistema político integram-se, declaradamente, no novo espaço electrónico, encontram-se dele dependentes. Aos eloquentes espaços (*non sites*, teorizados por Smithson ou mais recentemente por Augé) sem identidades, mas fundamentais para as estratégias de comunicação do capitalismo moderno sucedem agora as terminologias metafóricas de "information superhigways; virtual reality e cyberspace[1]". Todas elas metáforas de uma necessidade absoluta de controlo (*cyber*) e de abertura rápida de vasos comunicantes (*highways*) entre todos os pontos vitais ao desenvolvimento económico neo-liberal (*reality*). Só pelo desenvolvimento tecnológico acelerado se pôde chegar a uma situação de ultrapassagem dos conceitos iniciais de Mcluhan. A aldeia global que este teorizava perdeu toda a sua ingenuidade, para se transformar numa imensa megalópolis virtual onde tudo depende da aceleração temporal como factor decisivo para a compressão espacial, elemento fulcral de toda a política expansiva do capitalismo tardio.

5.1.1. Mchluhan - o espaço como ingenuidade

Para Mcluhan a era electrónica tinha imensas diferenças com o que apelidava de era mecânica (de algum modo a periodização marxista do capitalismo pauta-se pelos mesmos índices). A maior das quais consistiria numa completa inversão de rumo. Por oposição a uma estratégia, de origens teóricas newtonianas—foi Newton quem descobriu que a gravidade não se direcciona unicamente para o centro mas sobretudo para as margens—, que apelidou de explosiva, propõe uma nova postura implosiva, pós raciocínios físicos de Newton e Einstein. A nova proposta está relacionada com as descobertas de física quântica. Esta não se preocupa com as anteriores teorias de radiação centro-margens, antes está interessada em confrontar o fenómeno da fusão e da implosão, muito mais que o fenómeno analítico da explosão.

---

[1] Em resposta a uma questão sobre o ciberespaço contemporâneo, William Gibson respondeu: *"It's where the bank keeps your money"*. A realidade com que nos defrontamos é claramente dominada por interesses das empresas multinacionais, a necessidade de discernimeto posiciona-se como fundamental também neste não espaço. A cartografia cognitiva a que se refere Jameson, sobretudo aqui, revela-se de extrema utilidade.

É com estas premissas teóricas que elabora a famosa tese da aldeia global:

"The population of the world has imploded, as have the models of perception and learning. All men are now involved in one another physically and psichically as happens when they occupy a very small village. And as global villagers, all men must now accommodate their perceptions and judgments to the complex interdependence understood and manipulated by villagers." (Mcluhan, 1962)

A sua visão humanista não se conforma, de forma alguma, com a sociedade em construção e que utiliza exactamente as mesmas premissas. Como afirmará anos mais tarde Debord no seu livro "Comentários à Sociedade do Espectáculo", em que apelida Mcluhan de ser o primeiro apologista da sociedade do espectáculo "que parecia o imbecil mais convencido do século", a sua apologia da aldeia global parece ter esquecido que:

"As aldeias, contrariamente às cidades, foram sempre dominadas pelo conformismo, o isolamento, a vigilância mesquinha, o aborrecimento, os mexericos sempre repetidos sobre as mesmas famílias. E assim se apresenta daqui em diante a vulgaridade do planeta espectacular." (Debord, 1988)

5.1.2. Lyotard - o colapso do sistema diacrónico

Na perspectiva de uma análise alargada a todas as questões levantadas pela transformação espacial, parece-nos importante, também, a teorização realizada por François Lyotard a propósito do que ele designou como o fim das grandes narrativas.

Apesar de não haver uma sistematização clara da relação sobranceira agora atribuída à componente espaço, o que Lyotard nos propõe a propósito de uma ampla explanação sobre o estado do saber nas ciências é uma tentativa de provar a falência das narrativas fundadas na Revolução Francesa.

Para Lyotard a chegada de uma novo tipo de paradigma social, que ele apelidou de pós-moderno (de acordo com as teorias avançadas anteriormente nomeadamente por Ihab Hassan[2]) encontra-se estritamente ligada ao aparecimento de uma sociedade pós-industrial, no sentido em que o conhecimento se teria transformado na principal força de produção, por oposição aos estádios anteriores. A sociedade já não se constituiria como figura

---

[2] Citado por Anderson, onde ao contrário de que se pensa o conceito de pós modernidade foi sendo elaborado ao longo dos últimos cinquenta anos por variados teóricos, sabemos hoje que a primeira vez que foi utilizado remonta já à década de trinta por um crítico literário, Frederico de Onís.

dualista de conflito (luta de classes) nem como um todo orgânico, antes como uma rede de jogos de linguagem, onde a própria linguagem da ciência já não podia reivindicar o seu carácter de superioridade relativamente às narrativas. As narrativas estiveram durante toda a modernidade ligadas ao chamado saber consuetudinário, aquele saber que passa de geração em geração, quase sempre, sob a forma de estórias. Ora o que Lyotard aponta e que se desenha como verdadeiramente importante é que mesmo as linguagens ditas superiores utilizaram e utilizam a forma narrativa para se legitimarem. No limite, todas elas encontravam-se ancoradas ao espírito teórico saído da revolução francesa e actualizado pelo idealismo alemão: a primeira refere a humanidade como agente heróico da sua própria libertação mediante o avanço do conhecimento, enquanto que a segunda acredita no espírito como face de desenvolvimento da verdade. Estabeleceram-se como os grandes mitos da modernidade.

De acordo com Perry Anderson, que analisa a obra de Lyotard, o que definiu a pós modernidade para este autor foram a conjugação de factores que conduziram a um debilitamento e consequente derrube da crença nas grandes narrativas:

> *"Según Lyotard, habían sido destruidas por el desarrollo inmanente de las propias ciencias: por un lado, por una pluralización de los tipos de argumentación, con la proliferación de la paradoja y del paralogismo, anticipada en filosofía por Nietzsche, Wittgengstein y Levinas; por otro, por la tecnificación de la demostración, en la que los costosos aparatos dirigidos por el capital o el estado reducían la «verdad» a «performatividad»."* (Anderson, 1998)

A performatividade a que se refere Lyotard está obviamente ligada ao desenvolvimento das redes telemáticas de informação e estas ao espaço. Como sabemos, estas condições foram e continuam a ser as determinantes para o desenvolvimento da terceira e actual fase do capitalismo, se olhado numa perspectiva de vinculação à periodização avançada por Mandel.

Se o que estava aqui em julgamento era a própria história como agente temporal gerador de narrativas que tinham falido, haveria, contudo, de ser justificada a permanência de uma "nova", única e poderosa narrativa baseada na liberdade e prosperidade como vitória total do mercado. Lyotard argumenta que o capitalismo enquanto sistema, apesar de se encontrar em todo o lado, como que omnipresente, afirma-se como uma necessidade e não como uma finalidade. Justifica-se, então, desta forma a sua não inclusão na falência das grandes narrativas, propostas por este autor.

Ou seja, apesar de nunca aflorar directamente a questão do espaço, como o fazem os seus contemporâneos anglo-saxónicos, o que Lyotard propõe, mesmo que de uma forma sub-reptícia, debaixo da sua tese de falência das narrativas, é a preponderância de

uma realidade espacial por oposição ao mito moderno de crença no futuro. O que se analisa é não o aparecimento de uma nova realidade, mas, antes, as condições teóricas que levaram ao desaparecimento da condição anteriormente existente. Daí a sua importância para a sistematização do estudo relativo ao espaço.

5.1.3. Deleuze - o espaço prospectivo

Outra das análises incontornáveis a fazer, na abordagem do espaço contemporâneo, passa obrigatoriamente pela obra de Deleuze[3].

Toda a estrutura de pensamento elaborada por Deleuze e Guattari, relativamente à questão do espaço, parte de uma premissa que distingue, basicamente, a existência de dois tipos de máquinas sociais: as máquinas estatais e as máquinas nomádicas de guerra.

A abordagem realizada a partir do livro "Mille Plateaux" tenta sistematizar o espaço ocupado, através do recurso metafórico a dois tipos primordiais de espaço: o espaço estriado e o espaço liso. O interesse desta dupla de pensadores pelas questões do espaço integra o seu pensamento num mais amplo conjunto de teóricos que alargam as premissas da Filosofia para se integrarem num campo "estranho" e até há bem pouco tempo reclamado pela Geografia. O próprio Deleuze em entrevista se afirma " de buena gana geógrafo", privilegiando o estudo do espaço e afirmando que se há-de traçar uma cartografia dos "devenires".

As duas máquinas de que falam encontram-se integradas num pensamento que avança continuamente com o recurso a dualismos. Aqui encontra-se um dos temas passíveis de serem polemizáveis no pensamento deleuziano. A reivindicação de dualismos como elementos construtores das teorias avançadas, segundo a posição de alguns autores, fragilizam a sua própria existência como conceitos. Luis Castro Nogueira afirma-se altamente crítico desta postura:

> *"Ciertamente esta tabla deleuzo-guattariana de los elementos opuestos une a su simplicidad y decencia iluministas —hay que reconocer que, en rigor, no han hecho otra cosa que sistematizar clara y distintamente el imaginario de la modernidad— el más arriesgado valor añadido de su nulidad explicativa."*(Nogueira, 1997)

Mas é necessário entender mais profundamente a essência destes dualismos na

---

[3] A abordagem é realizada em torno da obra de Deleuze isoladamente ou em conjunto com Felix Guattan.

estrutura de pensamento de Deleuze. Surgem da aplicação metodológica do esquema linguístico de Hjelmslev, ele também baseado em dualismos,[4] e que pelo seu carácter de exterioridade se adaptam perfeitamente aos raciocínios elaborados em "Mille Plateaux" relativamente à associação dualista entre as duas máquinas. Ora é baseado na exterioridade que é formado o conceito de máquina de guerra nomádica e é precisamente por ser exterior que se opõe à máquina antagónica, num outro dualismo, a oposição do espaço liso ao espaço estriado.

A questão da diversidade entre estes dois espaços é fundamental, pois afirma-se através da metáfora visual. O primeiro visualmente representado pelas paisagens que se conotam romanticamente com os espaços não controlados: o mar, o ar, o deserto e as estepes; o segundo, logicamente por oposição, constitui-se como representação dos espaços do estado e de controle. As cidades e os espaços da agricultura corporizam este último tipo espacial na lógica de Deleuze e Guattari.

Como é afirmado no livro em análise, a questão da captura torna-se fundamental, pois é sempre em busca da assimilação que se desenvolvem os conflitos entre estas duas estruturas:

> *"La tarea esencial del Estado, por consiguiente, es conquistar la máquina nomádica de guerra, capturarla y usarla para sus propios propósitos: la guerra contra otros Estados. La máquina estatal con más éxito es aquella que captura máquinas nomádicas de guerra externas o internas para dirigirlas contra sus enemigos."* (Boadhurst, 1992, citado por Nogueira, 1997)

---

[4] A análise que Fredric Jameson produz deste esquema parece-nos importante, daí a sua inclusão como citação. Apesar de longa, a sua importância para a compreensão do dualismo de Deleuze é incontornável: *"hjelmslev's linguistics is a more suitable model for this process than such widely accepted forms of semiotic or linguistic analysis as saussure's because its two planes include four terms and are related to each other only by exteriority, by a specific or contingent intersection, rather than by some deeper, preestablished harmony. Thus the two planes of content and expression are themselves each organized into oppositions between substance and form: already the old distinction between form and content is defamiliarized and renewed by this violent reassignment of each to different zones within the linguistic phenomenon. Content now has its own logic and inner dynamic, just as expression does: there is a form and substance of content, just as there is a form and substance of expression. The coordination of the two planes yields a model in which the deleuzian flux (the content) can now be punctually articulated in a given code (the expression), yet in such a way that these can be analyzed separately as distinct moments which find their combination historically, as an event rather than a structure. Deleuze indeed insists strongly on a significant distinction between connexion and conjugaison (conjunction): the latter term belongs to the side of the state, and foretells a kind of organic capture in which the autonomy of the two planes is finally lost; "connexion," however, would designate the provisionality of the meeting and the way in which each plane continues to remain exterior to the other, despite the productive interaction between them."* (Jameson, 1997)

Na estrutura de pensamento destes autores toda a teorização é baseada na exterioridade, daí, como vimos, a similitude com o esquema linguístico de Hjelmslev, o interior estatal concentra em si as forças para capturar todas as exterioridades. Na sua opinião esta é a situação em que o capitalismo se converteu após a segunda guerra mundial. A máquina de guerra estatal combina-se agora com a máquina nomádica e transforma-se numa "megamáquina capitalista".

De acordo com esta situação encontramo-nos num patamar histórico em que a dualidade anterior foi substituída por uma unicidade contemporânea, os próprios autores unificam capitalismo e esquizofrenia num princípio singular. O dualismo primordial afirmou-se como ponto de partida para o estabelecimento da tensão necessária. O raciocínio vai-se processar sempre desta forma, passagem de unicidade a dualidade e vice-versa.

A lógica pode ser explicada, na opinião de Fredric Jameson, pelo recurso a uma questão numerológica:

> *"If the mission of the one lies in subordinating illusory pairs, doubles, oppositions of all kinds, then it turns out that we are still in dualism, for the task is conceived as the working through of the opposition —the dualism— between dualism and monism. The one may overcome the two, but it also produces it: it may then counterattack from the other end of the series and seek to undermine the dual by the multiple, or by multiplicity itself —many multiplicities as opposed to the one of the multiple itself."* (Jameson, 1997)

5.1.3.1. O rizoma

A questão conduz-nos directamente ao conceito de rizoma, também ele objecto de uma reflexão dualista por oposição entre o esquema arborescente e ele próprio. A ele votaremos mais à frente. Agora interessa-nos determinar o carácter moral que é necessário atribuir a este esquema dualista. A dualidade é a forma suprema da ideologia. Esta apresenta-se como estrutura dualista capaz de resolver, desta forma básica, qualquer problema proposto. Encontramo-nos no reino da moralidade absoluta, entre um hipotético *bem* e o seu opositor *mal*, ou seja o binário ético.

O que este binário ético significa, em confronto com outro tipo de dualismos, é que a sua simples enunciação coloca sempre a dualidade em territórios onde supostamente eles não deveriam entrar e obviamente procurar o julgamento (moral) onde nenhum é agora apropriado. Confrontamo-nos directamente com este esquema no pensamento desenvolvido no livro "Mille Plateaux", existe sempre a tentação de tomar partido perante a

exposição dos dualismos presentes: nómadas/estado; fascismo/revolução; esquizo/paranóico; espaço liso/espaço estriado. E este tomar partido através do recurso a uma figura dualista nunca é rigoroso; é sempre moral. Quanto mais clara é a formulação da proposição menos inexacta ela se torna e o inverso também é verdade. Perante a dualidade ficam na condição de exterioridade toda a restante multiplicidade de opções que, contudo, nos são à partida recusadas por este raciocínio.

Como afirma, uma vez mais Jameson, para concluir, talvez a melhor forma de lidar com estes dualismos seja:

> *"As reterritorialization by way of the archaic, and as the distant thunder, in the age of the axiomatic and global capitalism, of the return of myth and the call of utopian transfiguration."* (Jameson, 1997)

Directamente confrontado com o presente, todo este pensamento relativo à crença na hipótese de exterioridade, falha redondamente. O capitalismo tardio encarregou-se de expandir toda a sua área de intervenção[5] através da totalidade do território impedindo a exterioridade exigida.

Num texto teórico e radical intitulado "Nomadic Power and Cultural Resistence" o grupo americano Critical Art Ensemble coloca a questão da resistência no interior do próprio espaço. A consciência da absorção da totalidade por parte do "poder", agora virtual, transfigura todas as anteriores utopias de resistência.

Ao colocar a condição de nómada nas premissas contemporâneas do poder, o que se está a promover é a total inversão das noções avançadas por Deleuze e Guattari, se quisermos, o resultado da sua ineficácia, corporizada pela clara ultrapassagem efectuada pelo pólo, chamemo-lhe negativo, da dualidade.

A utilização da noção de nomadismo, embora possua inevitáveis pontos de contacto, é aqui colocada de forma radicalmente diferente, já que o nomadismo proposto organiza-se como estado e não como exterioridade. Na interpretação que faz deste texto Laura Bairrogi afirma:

> *"En un lúcido ensayo C.A.E. establece un paralelismo entre las estructuras de poder que dominan Internet y el antiguo pueblo de los escitas, descrito por Herodoto en Las Guerras Pérsicas. Parece ser que este pueblo nómada no contaba con ciudades o territorios estables, una cuestión que implicaba tanto la imposibilidad de ser*

[5] Os Estados Unidos da América, por exernplo, intervêm, ao longo dos últimos anos e no desenvolvimento do que chamam a nova ordem mundial, em toda a escala planetária com a justificação de defesa dos interesses nacionais. Ou seja a expansão é agora total.

localizado con precisión, como la de ser atacado o conquistado. Sus ofensivas militares caían siempre por sorpresa y su permanente movilidad infundía el temor de un ataque aún cuando estaban ausentes." (Bairrogi, 1998)

Na actualidade tecnológica e virtual, o poder, agora difuso e multinacional, exerce também a sua configuração de nomadismo contemporâneo, dificultando, desta forma e com feições muito pouco românticas, todas as tradicionais estratégias de resistência cultural propostas.

O conceito de nómada interessa-nos para a análise expansiva do espaço contemporâneo por parte do capitalismo tardio e da absorção produzida nesta noção deleuziana, bem como da apropriação, em curso, da noção de rizoma.

Se a noção avançada em "Mille Plateaux" tinha, na altura, uma importância teórica, foi o desenvolvimento da rede de informação global, como território e espaço novo, que veio colocá-la em plano de destaque.

Na linha de pensamento desenvolvida pelos dois teóricos, a noção de rizoma, ela própria, constitui-se como um dos pólos de um dualismo: a opção tem que ser aqui tomada entre estrutura rizomática e arborescente. Em termos descritivos a noção aparece como oposição ao carácter duplo do desenvolvimento hierarquizado em árvore —segundo os autores de cada ramo surgem sempre dois novos e assim sucessivamente—, como imagem metafórica visualiza-se a raiz de uma árvore. Pelo contrário, no rizoma, o que estaria presente seria a oposição antagónica a este carácter de dualidade, isto é, a pluralidade; como imagem metafórica o desenvolvimento não hierarquizado de um tubérculo.

"No es lo Uno que deviene dos, ni tampoco que devendría directamente tres, cuatro o cinco, etc. No es un múltiple que deriva de lo Uno, o al que lo Uno se añadiría (n+1). No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda" (Deleuze; Guattari, 1997)

A importância atribuída a um pensamento prospectivo, como o de Deleuze e Guattari, no que respeita ao avançar de um conceito que se veio a materializar como uma das bases programáticas de superestrutura de informação, merece o desenvolvimento necessário à sua total compreensão e, sempre que necessária, desmontagem.

O rizoma por corporizar um dos pólos do dualismo vai ter que se confrontar directamente com o seu negativo para se autonomizar conceptualmente. Os seus autores demonstram que nos encontramos, uma vez mais, perante o binário ético ao diabolizarem (embora no final exista uma necessidade de reaproveitamento do conceito através de miscigenação) a noção de estrutura arborescente. A sua conotação negativa é representada através de recurso a imagens e noções externas, da psicanálise à linguística, passan-

do pela política; os autores proclamam: "Estamos cansados del árbol" (Deleuze, Guattari, 1997). Torna-se claro que a noção de rizoma é colocada como alternativa a uma outra da qual "estamos cansados". Aqui é que se torna realmente necessária uma lucidez e frieza de análise que tenderão a evitar o descair afectivo para uma leitura emotiva e parcial. Não podemos, perante o dualismo proposto, deixar de ter a necessidade compulsiva de tomar partido, daí a perversidade do método. Daí, também, a absoluta necessidade de desmontagem para que a noção seja assimilada correctamente. Como vimos anteriormente, trata-se de uma noção fulcral para o entendimento do espaço ocupado pelas redes globais de informação.

Os vários elementos constituintes conceptuais da noção de rizoma vão tornar entendível o seu desenvolvimento:

1° e 2°: Os princípios da conexão e heterogeneidade. Qualquer ponto do rizoma pode ser ligado com um outro qualquer. Este é talvez o princípio ordenador de toda a estrutura da rede: o princípio do hipertexto.

3°: Princípio da multiplicidade. Ao recusar a existência de pontos e posições, como é comum ocorrerem numa estrutura, é proposta a existência única de linhas. Princípio fundamental para a concretização da noção de mapa.

4°: Princípio da ruptura assignificante. Novamente a ligação endémica com a noção contemporânea de hipertexto, dizem os autores: "Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas, y según otras." (Deleuze; Guattari, 1997)

5° e 6°: Princípio da cartografia e da calcomania. Princípio que norteia a navegação tal como a conhecemos hoje na rede. Os autores distinguem claramente entre mapa e calco. O primeiro afirma-se por ser aberto, conectável em todas as suas dimensões, e por isso mesmo, susceptível de receber constantes modificações; o segundo, ao contrário, apenas reproduz os pontos mortos, os bloqueios e os pontos de estruturação do rizoma. A distinção propõe condições de existência radicalmente diferentes para os dois princípios (novamente um dualismo) e que se colocam como determinantes para a navegação na internet. Refere a este propósito Silvia Molina num texto justamente intitulado "La interactividad y su mapa – Memorias y rizomas":

> *"El hipertexto sustituye el código lineal por los nodos de interrelación revolucionando así la forma de ver, oír, sentir y reflexionar. Es el concepto de red o malla hipertextual que hoy en día toma forma orgánica en su existencia en la red de redes, en Internet. Pero entremos de una vez por todas en una diferenciación, en una nueva estructura, en una premisa fundamental para situarnos: el mapa no es un calco"* (Molina, 1998)

A nomeação dos princípios do rizoma explicitam a extensão das suas intencionalidades, dando, ao mesmo tempo, a ênfase necessária à sua utilização como elemento estruturante da nova rede de informação.

Talvez o que mais interessa para esta análise seja a declarada posição dos autores em torno da intertextualidade, da hipertextualidade possibilitada. A assunção do início do livro "Mille plateaux" como um *intermezzo*, poderá ter uma lógica leitura linear. "Mille plateaux" é o segundo volume de Capitalismo e Esquizofrenia iniciado anteriormente com "L'Anti-Oedipo". Simplesmente, parece-nos que existe uma necessidade de complexização desta intenção manifestada no segundo volume. Essa intencionalidade é seguramente fruto de uma análise alargada e pluridireccional em direcção às premissas teóricas da hipertextualidade. Devemos entender o capítulo inicial dedicado ao rizoma como alargamento e anexação de outras discussões que se entrecruzam.

Refere Deleuze, de forma claríssima, a este propósito, na introdução a "Dialogues – English Edition" ao descrever a noção de "in-between":

> *"What mattered was not the points – Félix, Claire Parnet, me and many others, who functioned as temporary, transitory and evanescent points of subjectivation – but the collection of bifurcating, divergent and muddled lines which constituted this book as a multiplicity and which passed between points, carrying them along without ever going from the one to the other."* (Deleuze, citado por Stivale, 1994)

A transição natural da intertextualidade intencionada no interior do sistema da escrita e experimentada nestes dois volumes, para o ambiente de hipertextualidade da rede, parece-nos, obviamente, linear. É o próprio Deleuze quem no seu livro "Pourparlers" exemplifica a necessidade de intertextualidade através da figura do mediador. Refere a necessidade de fabricação de mediadores como factor crucial para a existência de uma série. E também a série como fundamental para a existência da expressão. Ou seja, só na pluralidade se produz a comunicação e, para tal, de forma imperceptível ou não, a noção de mediação e mediador torna-se dona de uma absoluta importância.

A figura do mediador proposta por Deleuze, se actualizada para a estrutura da rede de acordo com os princípios rizomáticos que a norteiam, possibilita a existência das chamadas "networks", cadeias ou séries de nódulos que se entrecruzam não linearmente no ciberespaço, espécie de tradução cibernética das "máquinas desejantes" através do espaço-tempo e agora reduzidas a combinações de *pixels* e *bits* numéricos.

Refere Charles Stivalle a propósito das *networks* e da sua potencial ascendência rizomática:

> *" The development of computer networking in « cyberspace » i.e. on-line virtual spaces for research, discussion and interactions, fills the intercesseur/mediator func-*

tion and thereby links cybernetic technology and narrative expression within the assemblage of rizomatics. " (Stivale, 1994)

Chega-se a uma conclusão que nos parece ser transparente. Apesar de toda a frágil construção do espaço em Deleuze, afirma-se como fundamental para o entendimento da nossa contemporaneidade, a faceta inovadora e, talvez a seu tempo, ingénua[6] da noção de rizoma. Através dela podemos hoje confrontar-nos com realidades que não percepcionamos correctamente (o *tecnhosublime* de que fala Jameson), mas que conseguimos estruturar através da possibilidade de a cartografar, mesmo que unicamente, de forma mental. Um mapa que, nas palavras dos autores, deverá ser produzido, construído, orientado para uma experimentação com o real, aberto e conectável em todas as suas dimensões, passando pelas múltiplas entradas e não simplesmente retornando à mesma de sempre.

5.1.4. Foucault - o espaço "fora" de controlo

Na análise que vimos realizando do espaço em alguns autores e dentro de uma lógica de aproximações possíveis, será de todo natural que o encadeamento do pensamento pós-estruturalista de Deleuze e Guattari seja realizado com a análise do espaço feita por Foucault. Para tal, centramos os nossos interesses numa das suas noções fundamentais a este respeito: a ideia de heterotopia. Mesmo tendo a consciência de que a sua obra, pela importância que adquire neste contexto, não deve ser vista de forma redutora,

---

[6] A introdução ao rizoma é uma espécie de *statement* político/moral que reflecte e actualiza todas as preocupações anteriormente manifestadas em L'Anti-Oedipo. A dualidade existente entre o estado de esquizofrenia (o seu estudo é apelidado provocatoriamente de esquizoanálise, em comparação directa com a figura a que se pretende opor: a psicanálise) e paranóia, apresentados como metáforas para posicionamentos políticos claros e distintos, é extendida em Mille Plateaux, nomeadamente na introdução ao rizoma. A mesma necessidade de exterioridade atribuída ao esquizofrénico "The authors take Lacan's ideas about the decentred subject and carry them several steps further than he does. They believe that the schizophrenic makes no separation between personal and social experience; his or her personal expressions are themselves political expressions. For the schizophrenic, word and action are one, saying is doing. The relationship between word and action, wish and action, is direct and immediate. In a way, Deleuze and Guattari advance «a politics of schizophrenia»" (Sarup, 1993), como figura de oposição ao centralizado e controlado sujeito paranóico, é agora transfigurada em exterioridade do rizoma face a uma tradição de pensamento que se socorre e baseia na linguística e na estrutura arborescente. Simplesmente a exterioridade foi sufocada. Hoje já não existe qualquer hipótese de exterioridade, daí a fragilidade de tais noções. Fragilidade que, devemos realçar, não se prende com o seu desenvolvimento conceptual, mas antes com uma não controlada aficácia de posicionamento político num espaço que foi ultrapassado pelo efeito expansivo da sua explosão e apropriação.

contudo por uma estruturação sistematizadora e interessada em não alargar o âmbito para horizontes que ao invés de aprofundar, apenas fragiliza.

Para Foucault o espaço pode-se afirmar como um dos principais traços caracterizadores da nossa época. Contudo, a sua preocupação passa pelo encadeamento histórico/temporal que esta categoria foi ganhando ao longo dos tempos. Preconiza a importância do espaço como uma consequência da sua íntima relação com o tempo, daí a necessidade de escalpelização dos vários espaços assumidos pela civilização ocidental ao longo da sua história, desde a Idade Média até ao espaço contemporâneo. Definindo as alterações como encadeamentos temporais passamos de um espaço privilegiador da localização —o espaço medieval, para um espaço que se refere à noção de extensão —espaço renascentista, até ao espaço contemporâneo que se preocupa com a noção de sítio. Parece ser importante definir mais claramente a noção de sítio para Foucault, devido à evidente proximidade semântica com a noção de localização. Para a primeira noção o que se encontra presente é o definir-se *"por relações de proximidade entre certos pontos e elementos; poderemos descrever formalmente essas relações como séries ou grelhas"* (Foucault, 1986) enquanto que a anterior noção de localização joga essencialmente com o factor de hierarquização dos espaços: "*o espaço em que cada coisa é colocada no seu sítio específico, o espaço da disposição.*" (Foucault, 1986)

Na sua definição de sítios como espaços que se relacionam, privilegia dois tipos principais que se opõem conceptualmente: as utopias e o seu negativo, as heterotopias.

Se os primeiros se apresentam como espaços sem lugar real, pela sua impossibilidade concretizadora, seja em busca de uma perfeição inatingível ou de um "virar ao contrário", o principal traço característico é que são espaços fundamentalmente irreais.

No caso contrário das heterotopias (conceito fundado por Foucault para evidenciar de forma clara o antagonismo com a noção de utopia. O acrescentar do prefixo hetero encarrega-se de dissipar todas as dúvidas semânticas que poderiam potencialmente ser levantadas) são sítios que se encontram na realidade, espécie de contra-sítios que "podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos." (Foucault, 1986)

Foucault desenvolve uma genealogia para a caracterização da noção de heterotopia baseada em princípios definidores :

1° Não há nenhuma cultura no mundo que não deixe de criar as suas heterotopias ;

2° Uma sociedade, à medida que a sua história se desenvolve, pode atribuir a uma heterotopia existente uma função diversa da original ;

3° A heterotopia consegue sobrepor, num só espaço real, vários espaços,

vários sítios que por si só seriam incompatíveis ;

4º Na maior parte dos casos as heterotopias estão ligadas a pequenos momentos, pequenas parcelas de tempo – estão intimamente ligadas àquilo que chamarei, a bem da simetria, heterocronias ;

5º As heterotopias pressupõem um sistema de abertura e encerramento que as torna tanto herméticas como penetráveis ;

6º Têm uma função específica ligada ao espaço que sobra.

Torna-se claro que a noção de heterotopia se adequa necessariamente às noções contemporâneas de espaço virtual e do seu relacionamento com o espaço oposto: o real.

Foucault define a imagem por excelência da heterotopia na figura do barco que deambula pelo mar (referência temporal à noção situacionista de deriva) :

> *"Um navio é um pedaço flutuante de espaço, um lugar sem lugar, que existe por si só, que é fechado sobre si mesmo e que ao mesmo tempo é dado à infinitude do mar...O navio é a heterotopia por excelência. Em civilizações sem barcos, esgotam-se os sonhos e a aventura é substituída pela espionagem, os pitaras pelos polícias "* (Foucault, 1986)

A ideia é atraente, na mesma medida que as ideias atrás analisadas e respeitantes às noções de nomadismo propostas por Deleuze e Guattari. Simplesmente, o mar a que se refere como infinitude há muito que foi totalmente cartografado e dominado, introduzindo a questão da eficácia destas formulações em competição cerrada com a compressão temporal em curso. A velocidade do tempo ganha sempre espaço à produção de ideias. É uma realidade do nosso tempo, com a qual temos, de certo modo, de lidar em termos de estruturação lúcida das proposições em jogo.

A exterioridade de "espaço que sobra" tornou-se aporética em virtude da realidade construída posteriormente, sendo, apesar disso inteiramente útil a sua análise à luz dos desenvolvimentos mais recentes, nomeadamente a defesa da realidade virtual como espaço de liberdade, isto é, sem necessidade de mediação. Refere a este propósito Steven Shaviro citado num texto de Bragança de Miranda (1999) :

> *"The space of piracy, as Foucault charts it, as a paradoxical structure. On one hand, it is intensely private, like the space of dreams: it is separated, closed off, and self-contained. But on the other hand, it is at the same time amazingly open: it enters into direct contact with infinitude, with the outside, with the furthest reaches of the universe. The pirate ship's very excess of closure detaches it from its initial context, and gives it an unlimited freedom to wander and explore."*

Mas é de um engano que se trata, o espaço do mar, de tão navegado e explorado, teve que ser cartografado e aí tornou-se, simbolicamente, espaço dominado, isto é espa-

ço controlado, por analogia directa com a noção semântica de ciberespaço.

O espaço afirma-se, então, como um componente fundamental da análise às novas formas de intervenção desmaterializadas.

5.1.5. Jameson - a cartografia cognitiva

Ao analisar a lógica cultural do período actual do capitalismo Fredric Jameson traça um eloquente objecto de investigação ao propor a vinculação do espaço à política pós-moderna:

> *"Pienso que es, al menos empíricamente sostenible que nuestra vida diaria, nuestra experiencia psíquica y nuestros lenguajes culturales se encuentran dominados hoy por categorías de espacio más que por categorías de tiempo como en el precedente período del high modernism."* (Jameson, 1991)

Segundo a análise realizada por Luis Castro Nogueira as características fundamentais da nossa experiência espacial contemporânea, propostas por Jameson, seriam fundamentalmente:

— uma espécie de adelgaçamento e correspondente perda de profundidade da sensibilidade; um jogo de superfícies, de simulacros sem referente no real;

— um debilitamento da historicidade que Jameson propõe como experiência estética da esquizofrenia;

— a *net* como espaço de instantaneidade e, como tal, para além das nossas capacidades perceptivas, consequente actualização do conceito de sublime kantiano;

— o hiperespaço pós-moderno.

A relação íntima atribuída à vivência espacial contemporânea leva-o a propor uma cartografia (figura conceptual de origem no estudo da geografia) cognitiva, como forma de controlar o posicionamento não alienado.

Em "Lógica Cultural do Capitalismo Tardio", Jameson explora as possibilidades de intervenção e resistência espacial após a expansão total do aparelho multinacional. Ao referir-se à inexistência de exterioridade depois de consumada a globalização de interesses nomeia, entre outras, a operada pela revolução informática; pelo que denomina "revolução verde", isto é, a expansão dos interesses multinacionais da indústria para lugares e territórios anteriormente externos e designados como *o outro* —a natureza e concomitantemente a agricultura. Em texto posterior "The seeds of time" coloca Jameson a questão desta forma:

> *"El nuevo estado transnacional del capital se caracteriza entonces por barrer tales*

enclaves y asimilarlos luego al capitalismo mismo, con su trabajo asalariado y sus condiciones laborales: en este punto, la agricultura —culturalmente distintiva e identificada en la superestructura como lo otro de la naturaleza— se convierte ahora en una industria como cualquier otra, y los campesinos en simples trabajadores, cuyo trabajo se mercantiliza clásicamente como equivalencia de valor" (Jameson, 1994)

Acrescentamos a permanência do neocolonialismo e a proliferação de auto-estradas e meios de comunicação que, em sua opinião, completam a totalidade da anexação por parte do capitalismo no seu estádio actual.

Temos assim uma aliança entre uma postura que privilegia o económico, acima de tudo, e a consequente necessidade de desenvolvimento tecnológico como componente fundamental da sua edificação global. Jameson refere-se a uma urbanidade expandida, uma espécie de explosão do urbano à escala total que asfixiou todas as possibilidades de heterogeneidade anteriores. O desaparecimento de uma componente espacial tão importante como a natureza provoca o colapso de alguns dos paradigmas que nortearam todo o desenvolvimento do espaço urbano, isto é a sua oposição com a ruralidade. O espaço urbano sempre se apresentou como baluarte da liberdade, daí o continuado êxodo dos campos para a cidade. Hoje desapareceu a hipótese de traçar a fronteira entre uma e outra realidade e, talvez, o maior contributo para esta situação tenha sido dado pelo impressionante desenvolvimento tecnológico da informação, que envolveu os *media* como um polvo e os tornou componente necessária. Refere Ignacio Castro sobre esta questão:

"La proliferación de pantallas y conexiones pone la lejanía (simplificada y seleccionada técnicamente, con todo el confort y atractivo imaginables) en cualquier lugar. De ser así, resultaría que la tesis central de Nietzsche sigue sindo válida: aquella que diagnosticaba toda la orgullosa lógica occidental como temor y « venganza » del norte frente a la finitud, la inmensidad mortal de la geografía, cada uno de sus rincones. En este caso, la distancia (una voluntad casi puritana de separación), y no la cercanía, sería aún el eje de la sociedad postmoderna de la Información." (Castro, 1998)

A desmesurada rede que foi entretanto construída como garante real (apesar da sua essência metafórica) da globalidade informativa, permite, também, uma instantaneidade[7]

[7] Ignacio Castro no texto « Altares de tecnologia punta », refere que a constante necessidade de aumento da velocidade do relógio exigido (acima de tudo por imperativos comerciais) à informação veiculada pelas máquinas numéricas se prefigura como um dos pólos de uma batalha "contra el pensamiento y su liberdad creadora". Não nos parece existir aqui uma postura reaccionária frente à ideia de velocidade contemporânea, antes uma posição que mantém um lúcido afastamento crítico (o possível nesta altura), tranformado em cepticis-

que, segundo a reflexão de Jameson, potencia um debilitamento e perda de profundidade de noções básicas anteriores, de que tomaremos como exemplo maior o sentido da história.

Perante estas alterações epistemológicas o que o autor propõe é uma análise espacial de recolocação do sujeito, agora descentrado como consequência óbvia da velocidade que anula anteriores antinomias[8], socorrendo-se das novas análises cartográficas que privilegiam o espaço como componente fundamental da nossa época.

Está antes de mais a colocar-se numa posição que o instala no seio dos pensadores que reflectem sobre o carácter de "novidade" atribuído à contemporaneidade. No seu caso é um posicionamento nada fácil pois estaria "condicionado" por uma herança de cariz marxista que o impediria teoricamente de fazer tal aproximação. Lembremos a total oposição ao conceito de pós-modernidade expressa, por exemplo, por Habermas através do seu famoso texto "Modernidade, um projecto inacabado". Para isso Jameson sentiu a necessidade de não moralizar a questão do termo pós-moderno evitando deste modo a sua inscrição no binário ético que com os seus dois pólos opostos diaboliza ou mitifica. Não poderia existir na sua reflexão uma associação de ideias que levassem ao assimilar de

---

mo por oposição ao deslumbramento. Em altura própria reivindicámos um posicionamento paralelo na análise que realizámos acerca da questão da interactividade. Para uma melhor compreensão da sua posição trancrevemos a frase na sua totalidade: "Aun suponiendo que pensar no sea en buena medida pesar, la batalla por la velocidad de la información (rápidamente transformada, por su propia lógica, en imperio de imagen) es una batalla contra el pensamiento y su libertad creadora. Y esto no tanto en sus contenidos como en su mismas génesis. En la medida en que el pensamiento se ha de demorar, en que es lento y deudor de lo que pesa, necesitando afrontar el vértigo de la sensibilidad que va delante, en tal medida la neurosis de previsión informativa es una operación gigantesca de disolución del espacio de la libertad, de un locus que es primeramente parada".
Ainda relativamente ao problema das chamadas velocidades contemporâneas, parece-nos interessante contextualizar uma intervenção que questiona exactamente este problema na sua amplitude como espaço social e de que forma a arte se pode relacionar com ele. Referimo-nos à intervenção levada a cabo por Fernando José Pereira no âmbito do projecto de arte pública "Além da Água ". Faremos uma análise mais detalhada em lugar autónomo dedicado a obras que questionam os assuntos desenvolvidos teoricamente.

[8] Jameson refere duas antinomias fundamentais para descrever o seu colapso: espaço/tempo e sujeito/objecto. Se a primeira é anulada em função da velocidade que neutraliza a oposição bergsoniana de tempo cronológico e tempo vivido, "El eclipse del tiempo interior (y de su órgano, el sentido intimo del tiempo) quiere decir que estamos leyendo nuestra subjectividad en las cosas externas."(Jameson, 1994), a segunda tem essencialmente a ver com a instauração desta nova temporalidade, agora global, que atinge de forma absolutamente incontornável toda a existência: "Que la nueva temporalidad absoluta tiene todo que ver con lo urbano es algo que han sugerido las referencias que he hecho, sin subrayar las necesidades que existen, en ese caso, de revisar nociones tradicionales de lo urbano como tal, a fin de acomodar su posnaturalidad a las tecnologías de la comunicación y de la producción, e indicar la escala descentrada, casi global, sobre la que se despliega lo que era la ciudad." (Jameson, 1994)

uma "trivialidad esencial" por parte da condição actual, por oposição a uma "alta seriedad utópica" do passado modernista:

"La distinción que aquí propongo conoce una forma canónica en la diferencia hegeliana entre el pensar de la moralidad individual, o moralización (Moralitat), y el muy distinto ámbito de los valores y prácticas sociales colectivos (Sittlichkeit)." (Jameson, 1991)

Na análise crítica que realiza do trabalho de Jameson, Perry Anderson, outro pensador anglo-saxónico, refere a este propósito o seguinte:

"Las categorías morales son códigos binarios de la conducta individual; proyectadas al plano cultural, se convierten en incapacitación intelectual y política." (Anderson, 1998)

É por isso curiosa a sua inserção num ambiente que à partida lhe seria hostil. O próprio Jameson faz referência a este assunto ao situar-se numa espécie de campo de ninguém em virtude dos ataques recebidos em catadupa dos dois lados opostos: direita e esquerda.

A sua proposição de uma estética baseada numa cartografia cognitiva recolhe os ensinamentos iniciais de Kevin Lynch, onde é proposta uma análise da cidade como espaço alienado por incapacidade das pessoas cartografarem mentalmente a sua posição no interior desse espaço. Deste modo o que Jameson propõe como tese passa pela desalienação espacial, isto é, a "reconquista prática de um espaço e de um lugar". Como se fará tal especificação espacial é a tarefa que enceta ao desenvolver uma teoria que vai recolocar alguns dos desenvolvimentos psicanalíticos críticos propostos por Lacan e Althusser. A recolocação dos problemas espaciais traçados pela cartografia, através do seu alargamento ao social, vai permitir estes desenvolvimentos de cariz neo-marxista na interpretação da dualidade já antiga existente entre ciência e ideologia. A ideologia teria como função central o articular de uma experiência existencial e o conhecimento científico.

Segundo a perspectiva lacaniana esta posição apenas se ocupa de duas das três vertentes propostas: o imaginário e o real, respectivamente. O terceiro vértice da teoria de Lacan constituído pelo simbólico estaria então arredado desta posição. O que Jameson acrescenta é a dimensão simbólica trazida e tornada omnipresente pelos *media* e desenvolvimentos tecnológicos informacionais. Não se pode de forma alguma ignorar o seu papel por perigo de omissão de um dos mais determinantes factores de caracterização do espaço contemporâneo.

Refere Jameson no final do seu texto e em jeito de conclusão:

"...el nuevo arte político (si es que es posible) tendrá que ceñirse a la verdad de la postmodernidad, es decir, a su objeto fundamental —el espacio mundial del capital

multinacional— en el mismo momento en que consiga un nuevo modo (hoy por hoy inconcebible) de representar a este último. Quizás así podamos empezar a entender de nuevo nuestra situación como sujetos individuales y colectivos y recuperar nuestra capacidad de acción y de lucha, hoy neutralizada por nuestra confusión espacial e social. Si alguna vez existe una forma política de la postmodernidad, su vocación será inventar y diseñar una cartografía cognitiva global, tanto a escala social como espacial" (Jameson, 1991)

Contudo, como em todas as proposições teóricas, existem críticas a fazer e Jameson não escapa a algumas. Na perspectiva crítica que propõe, Luis Castro Nogueira escalpeliza algumas fragilidades do discurso de Jameson, por, essencialmente, incapacidade de superação de algumas das premissas estruturadoras da modernidade:

Em primeiro lugar, refere a impossibilidade de uma cartografia cognitiva, "ni sequiera desejable" por falta de uma explicação plausível para a substituição (o autor refere evaporação) da geografia enquanto ciência que centra as suas atenções em premissas temporais e diacrónico/dialécticas; depois, a ausência de uma atenção às relações estabelecidas entre sujeito e espaço e entre espaço e tempo transformam a proposição em espacialização apenas formal; por último, a imprescindibilidade de uma análise histórica do espaço enquanto vínculo necessário com as disciplinas e discursos da modernidade, bem como o seu desaparecimento compulsivo no período moderno. Refere Nogueira que a sua recuperação apressada, sem esta análise aprofundada, não se apresenta credível.

Aliás, este autor propõe um modelo analítico que pretende uma validade para a sociedade contemporânea na sua relação com o espaço/tempo. Este modelo é baseado no conceito de curvatura: uma forma de preenchimento significacional do espaço de uma determinada época com as várias dimensões sociais, económicas, políticas e artísticas. A definição desta curvatura e da alteridade que possuímos relativamente a ela é um dos objectivos da construção do modelo de Castro Nogueira.

A enunciação dos várias componentes pode auxiliar à sua compreensão:

1. Uma espécie de marcador de trajectórias virtuais e objectivas possíveis;
2. Uma modalidade singular de percorrer o tempo ligada ao espaço — de o produzir ontologicamente;
3. O remeter para a experiência pessoal e colectiva no seio de uma cultura.

Estes componentes da curvatura, ainda segundo o autor permitem, sempre de modo inseparável, avaliar o seu grau de alteridade. A outra noção essencial deste modelo é o tensor. A condição de tensão imposta à curvatura para que esta se deforme. Como prova, nunca existiu a possibilidade de uma curvatura de grau zero. Refere o autor:

" Todo espacio/tiempo social se constituye y redimensiona exteriormente, como

causa y efecto (entre otras variables) de sus prácticas materiales constructivas, sus juegos discursivos y sus códigos visuales. Interiormente como causa y efecto (entre otras variables) da las prácticas individuales (De Certau); de sus relaciones con las facultades humanas: deseo, memoria, imaginación/razón y, finalmente, de las diferentes estrategias de poder." (Nogueira, 1997)

É exactamente nestes pressupostos que o modelo analítico proposto vai ser construído, (utilizaremos a nomenclatura do autor).

Por um lado, a curvatura externa que se liga directamente a um espaço social que é colocado em tensão pela existência de três coeficientes tensoriais. Refere Castro Nogueira, no entanto, que este agrupamento nunca poderá ser entendido como modelo de pensamento linear, antes como complexas relações de sinergias.

1. *A produção física e material do espaço-tempo social.* Aqui analisa-se as formas de organização territorial;
2. *A produção/reprodução de discursos sobre o espaço/tempo.* Coeficientes tensoriais que complexificam a "*normalidad simbólica*" do espaço em todas as suas dimensões;
3. *A produção/reprodução da visualidade social.* Análise do conjunto de tensores que formam o *visível* de uma época.

Numa outra perspectiva, co-existe a curvatura interna. Refere-se agora o autor ao *habitus* espacio/temporal dos indivíduos. Também aqui são nomeados tensores que potenciam a sua deformação:

1. *A cartografia cognitiva*, já anteriormente analisada em Jameson, e aqui olhada em perspectiva crítica da orientação do sujeito no espaço.
2. *Funções psico-epistemológicas e ontológicas do espaço/tempo.* Aqui são analisadas a interioridade e identidade pessoais concebidas com uma especificidade espacio/temporal de uma determinada época;
3. *Poder e modalidades da experiência subjectiva: habitus espacio-temporal.* Com este tensor problematiza-se a " *Reproducción del interior del Exterior como operación del poder de la curvatura externa sobre la interna y viceversa.*" (Nogueira, 1997)

Encontramo-nos, portanto, frente a um, muito bem construído, edifício teórico de análise das complexas relações existentes entre o tempo e o espaço, que se revela precioso na compreensão da complexidade da nossa contemporaneidade e das alterações entretanto surgidas na relação existente. Sobretudo, relativamente a uma *risa del espacio* como forma de caracterização cultural contemporânea, isto é, a sua ampla expansão.

Voltemos, uma vez mais, a Castro Nogueira:

"La experiencia espacio-temporal de un ser humano se constituye, de este modo, por el cruce complejo y —a menudo— contradictorio entre ambas curvaturas, externa y interna. Todo espacio/tiempo social se halla inextricablemente trenzado, entrelazado, tramado y urdido por toda una serie de coeficientes tensoriales o fuerzas imaginarias, precisamente en la medida en que son reales y materiales. " (Nogueira, 1997)

Apesar das críticas propostas por Castro Nogueira e com as quais partilhamos afinidades, socorremo-nos deste conceito de cartografia cognitiva (de Jameson) para relacionar o problema da aceleração do tempo em busca da instantaneidade com a necessidade de uma alargamento da importância do conceito espacial para níveis de proeminência anteriormente desconhecidos. E opondo-nos a teorias como a de Virilio que propõe uma ideia segundo a qual o espaço teria deixado de ter importância para passar a converter-se em algo irrelevante, bem como, completamente subjugado pela ideia de tempo, que obviamente já não é identificável com o anterior tempo da modernidade mas sim com a cronografia da imediaticidade electrónica.

A instantaneidade, ainda que ilusória, do actual tempo electrónico só se torna relevante quando medida em termos de espaço, isto é, só perante a prova de imediatez produzida pelo e-mail, por exemplo intercontinental, se pode afirmar a sua absoluta velocidade. A relação estabelecida é, desta forma, tanto mais expandida em velocidade cronográfica[9] (não devemos esquecer a componente económica de toda esta questão)

---

[9] A sociedade pós-industrial, em que vivemos, gere a sua existência na base da velocidade. Esta é uma noção relativa e enquadra-se dentro dos factores definidores do conceito de época, aqui entendida como período de tempo pontualizado por acontecimentos que, por similitude, se agrupam, dando lugar a partições temporais que instauram continuidade no correr da história.

A noção de velocidade revela-se fundamental para a compreensão da extensão temporal de uma época. Se a limitação temporal é difusa, podemos, contudo, definir parâmetros que singularizem um determinado momento histórico. Um, fundamental, a considerar, é este da velocidade. Podem-se levantar questões de rigor na datação de uma época, mas não devemos deixar de admitir que, objectivamente, hoje, a nossa relação com a velocidade se apresenta de uma forma completamente diversa de, por exemplo, o princípio do século. A velocidade contemporânea transfigura a realidade temporal comprimindo-a, vivemos à velocidade do chip electrónico, tornando um conceito como o de efémero altamente relativo.

Uma análise não demasiado aprofundada permite verificar que no mundo da electrónica a duração da vida dos componentes se torna cada vez mais efémera. A revista Macworld de Setembro de 1999 anunciava uma linha de computadores em que se atingia a velocidade de 400Mhz... a mesma Macworld de Fevereiro de 2000 já fazia o anúncio dos novas máquinas a 700Mhz... . A relatividade do tempo acentua-se no fenómeno da sua compressão. Refere Mario Perniola, num texto de 1994, a este respeito: "O problema põe-se de modo verdadeiramente inquietante só a partir do momento em que passado e futuro coincidem, como acontece no filme Jurassic Park de Steven Spielberg: uma pré-história artificialmente recriada e um futuro de ficção científica já realizado encontram-se e transitam um para o outro, criando um presente em que coabitam os monstros pré-históricos e as tecnologias mais sofisticadas. O enigma nasce justamente do colapso tanto do passado quanto do futuro,

quanto mais comprimidas virtualmente se encontram as distâncias.

5.2. Exemplos do fazer

A obra apresentada por Thomas Hirschhorn, intitulada "Welt Flugplatz/World Airport", inscreve-se no conjunto de trabalhos que questionam de forma intrinsecamente estética a contemporaneidade.

O conhecimento de algumas das preocupações prévias por parte do autor revela uma inserção do seu trabalho no campo das preocupações com a espacialidade contemporânea. Ao opor diversas dualidades conceptuais como civil/global; guerra/local; macro/menor o que está a propor é uma reflexão pelas preocupações actuais relativamente a fenómenos como a globalização.

Sem querer cair no actual vazio argumentativo desta noção (por excesso de protagonismo mediático?), parece-nos, contudo, que se torna necessário abordar o perímetro de expansão e as ondas de choque por ela provocadas, que se infiltram até no, aparentemente fechado, mundo da arte.

O enunciar destas dualidades conceptuais realçam a importância atribuída por parte deste autor ao político. Apesar disso, é o próprio que nega a sua inclusão em programas de rotulação comercial, afirma Thomas Hirschhorn: *"My choice was to refuse to make political art, I make art politically"*. Ou seja, existe um distanciamento perante posicionamentos dúbios, apesar de lucrativos, que permite uma deliberada escolha de campos muito menos ambíguos. O artista recusa a inserção no seio dos coros que anunciam a transfiguração da catástrofe em produto de consumo. Na Bienal onde esta peça foi exibida, situada a poucas centenas de quilómetros do Kosovo[10], existiam imensos ecos de uma realidade que, se por um lado se encontra presente, pelo outro, ali, já está congelada. Nas

---

num presente ambíguo e problemático ao máximo grau.". As noções originais de efémero e de época dissolvem-se apressadamente. Já nem um dia resta à larva (segundo a lenda grega, a palavra efémero deriva de uma larva que demoraria um ano a desenvolver a sua forma para se tranformar em borboleta. Com a sua forma adulta reproduz-se e morre apenas no espaço de tempo de um dia.) para olhar em direcção ao futuro, depois de se despojar do passado, assim como a noção grega de época: epoché - pausa num movimento - deixa de ter significado, pois o antes e o depois se diluem num presente aparentemente perpétuo.

[10] A Bienal decorreu em tempo coincidente com o final da crise da Jugoslávia. Assim sendo, toda a fase preparatória, incluindo todas as motivações e referentes dos artistas convidados, foram estabelecidos durante o tempo em que decorreu a guerra na província jugoslava.

Thomas Hirschhorn, *Welt Flugplatz/World Airport*, 1999

palavras de Alison M. Gingeras:

> *"In the context of the art world's most glamorous circus, this could be the death trap of the timely — a facile echo to world events unfolding less than several hundred kilometers away. Just another moralizing piece resonating with a Biennale full of* Kosovo chic*?"* (Gingeras, 1999)

A obra é constituída por uma instalação numa enorme sala. Ao centro e povoando cerca de setenta por cento do espaço, uma maqueta de um aeroporto. Não uma imagem de um determinado aeroporto identitária de um qualquer lugar, mas ao contrário, uma imagem arquétipa de uma arquitectura sem identidade e configuradora de interesses que ultrapassam largamente as questões da identificação em função da sua necessária adequação a um formato funcional de integração no todo. A este propósito é importante referir a análise efectuada por Marc Augé a propósito do espaço do aeroporto como "não lugar".

Refere o autor a este propósito:

> *"Se um lugar pode definir-se como identitário, relacional e histórico, um espaço que não possa definir-se nem como identitário, nem como relacional e histórico, definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a sobremodernidade produz não-lugares. Ou seja, espaços que em si mesmos não constituem lugares antropológicos e que, ao contrário da modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: inventariados, classificados e promovidos a «lugares de memória» estes ocupam naquela um lugar circunscrito e específico."* (Augé, 1992)

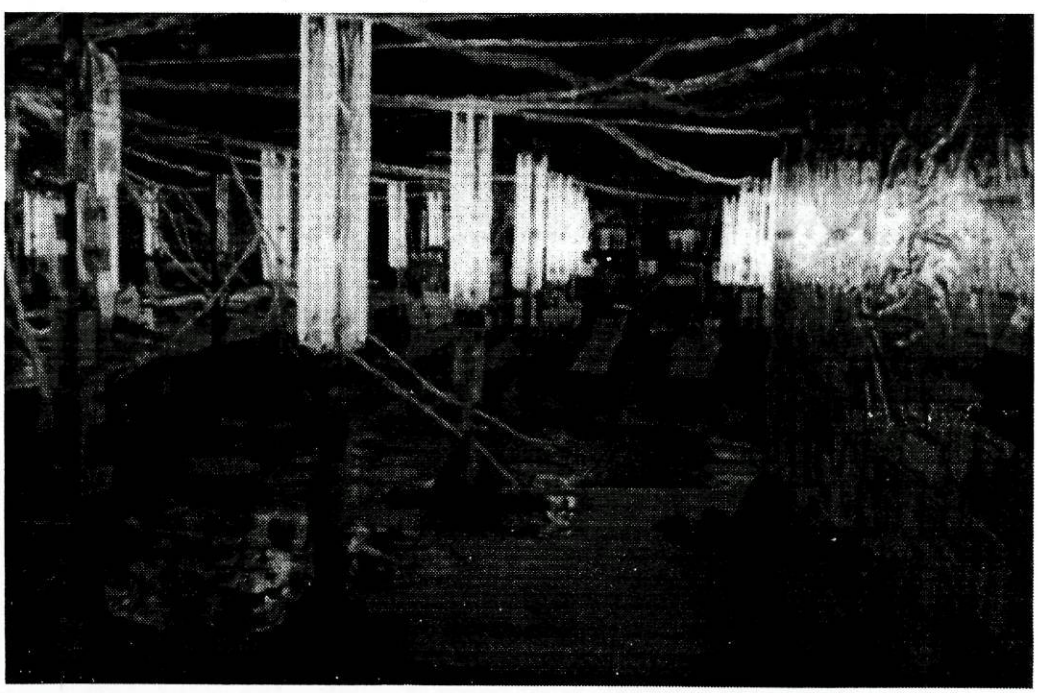
A inscrição de identidades é atribuída por outra forma de identificação. A proliferação de logos e sinaléticas globais transformam o lugar numa plêiade de ícones que através da sua omnipresença global se afirmam como referentes identitários num espaço sem identidade.

Evitando a escorregadela para territórios de análise antropológica que lhe esvaziariam em grande parte o discurso, o artista apodera-se desta tipologia do "não lugar", longe da imagética corrente que povoam as exposições, mas de uma forma completamente burlesca.

Na sua instalação, Thomas Hirschhorn colocou em cada um dos quatro cantos da sala, colunas como figurações contemporâneas de pedestais para ícones tridimensionais da globalidade: um par de sapatilhas "adidas"; uma ampliação tridimensional de talheres utilizados nas refeições dos aviões; uma série de objectos com os quais existe uma identificação, a mesma que Augé refere como paradoxo do "não lugar", aquela que o estrangeiro experimenta quando num local estranho se confronta com a existência das referências globais que populam nos "não lugares".

As referências não são inocentes, elas conduzem o sujeito à filiação passiva nas correntes de pensamento dominantes: o slogan *Just do it* da Nike não é mais que um óbvio convite ao enfatizar do pragmatismo, o slogan da Apple *Think Different* dirige a sua atenção para o domínio da pura criatividade. Tudo se materializa depois de realizada a

Thomas Hirschhorn, *Welt Flugplatz/World Airport*, 1999



Thomas Hirschhorn, *Welt Flugplatz/World Airport*, 1999

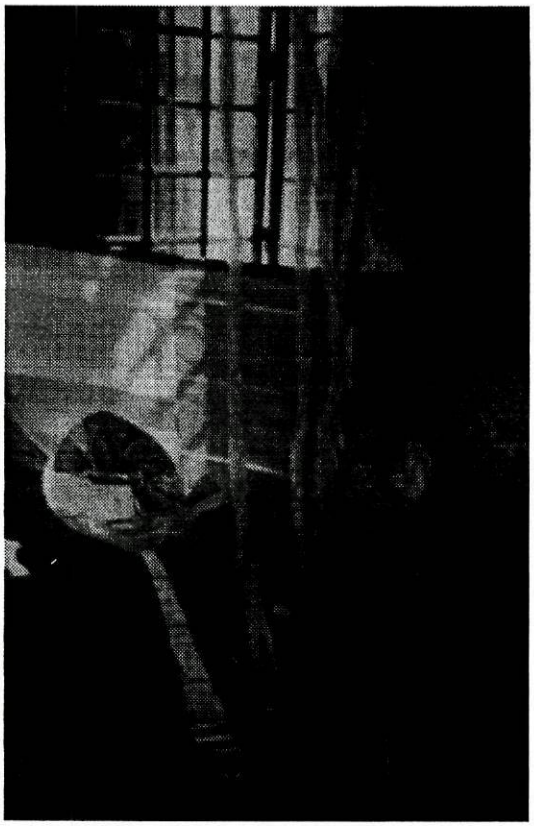
compra...mas não só, Hirschhorn realiza a sua peça como um cenário caótico onde tudo invade tudo, como referência óbvia ao hipersaturado espaço com que compulsivamente temos que conviver. A par das referências comerciais, surgem as referências mediáticas à política do momento, à guerra, banalizadas e esvaziadas de conteúdo, afirmando-se como mais um ícone entre tantos outros. Ou então as referências aos ícones teóricos: Spinoza, Bataille, Deleuze. Na estrutura de Hirschhorn, afinal, todos eles fios condutores dos fluxos do capital.

No centro da sala em cima da maqueta filas de aviões com os logos das respectivas companhias nacionais desfilam numa pista transnacional.

O que parece importante de salientar é a forma como o artista lida com todas as noções políticas e sociais que aqui se encontram. A utilização de uma linguagem que autonomiza a obra dos restantes ícones informativos permite uma leitura que ultrapassa a simples demonstração sociológica, tantas vezes, apanágio de alguma da arte que responde pelo rótulo de arte política.

Toda a parafernália de objectos expostos são construídos ou manipulados pelo artista, utilizando cartão, madeira, plástico, papel, fitas-colas e papel de estanho. Todos os componentes da instalação se encontram interligados por um emaranhado de cabos realizados em papel de estanho, transformando, desta forma, todos em um só, ou de outra forma, todos os componentes fazem parte como canais condutores de fluxos (de capital), espécie de linhas estruturantes de um espaço que é total.

Ao transformar todas as imagens e objectos em frágeis construções, fruto de



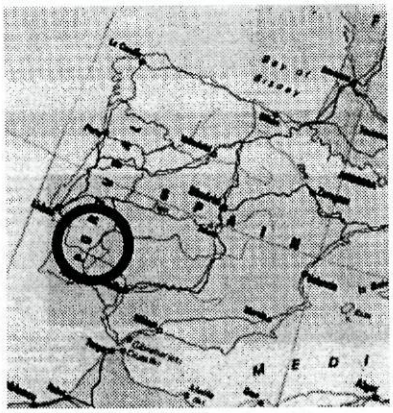
Thomas Hirschhorn, *Welt Flugplatz/World Airport*, 1999

uma manualidade, aqui, exacerbada, Hirschhorn propõe a fragilidade e a fraqueza (no sentido de que são construídas a partir de materiais cujas principais características residem no seu carácter de efemeridade) das suas peças como lugar de lucidez, na envolvência que é a procura de possibilidades de resistência frente à dominação cultural hoje exercida pelo "poder".[11]

Voltemos a Alison Gingeras para concluir esta análise:

"Despite all propper names that populate Hirschhorn's messy mise-en scene, complete dislocation is impossible amid Capital's codes. Without ascribing a specific geographic identity to this airport or slipping into an archetypal representation of one, Hirschhorn draws the viewer into his global burlesque only to pirate its energy: Undecidable location is mixed with all to legible signs: Hirschhorn uses a connective strategy to produce transparency. Breaking away the opacity of the code, Capital's abstract machine is revealed." (Gingeras, 1999)

[11] Colocamos a palavra poder entre aspas para enfatizar o seu carácter abstracto, já não materializável em estruturas tangíveis e nacionais. É a um poder multinacional que nos referimos.



projecto Além da Água, *mapa da região*, 1997

projecto Além da Água, *cartaz*, 1997

O projecto desenvolvido é constituído pela organização de trajectos a desenrolarem-se no Distrito de Beja (Sul de Portugal) unindo os vários trabalhos apresentados pelos outros artistas (nove artistas, um por cada município constitutivo do distrito) no âmbito de um projecto de arte pública a levar a cabo em toda a região.

O questionar de uma realidade regional, nos nossos dias, é extremamente complexo, como refere Benjamim Buchloh: o assumir uma identidade cultural especifica é problemática, devido à força de conceitos universais como o da linguagem publicitária, do *management* e por fim do capitalismo, que se infiltram mais ou menos sub-repticiamente na realidade local, tornando a sua separação difícil, senão impossível.

Foi consciente destas preocupações que o projecto avançou. Para tal foi elaborada uma constituinte operativa/tangível que passava pela impressão de uma publicação com as características de um *road-book*, onde estariam indicados os locais de interesse

para o trajecto, para além de textos e imagens que ilustrassem o trabalho[12].

O referente para estes trajectos teve a ver exclusivamente com o "espaço re-

---

[12] Um texto inicial coloca as questões que queriam ser abordadas: o mais apaixonante na condição do exilado é a possibilidade de ver de fora. O exterior imenso por oposição ao interior infimo. Uma espécie de pele, fronteira razoável, mas que tudo clarifica esfriando ainda mais a razão, separando as águas.

A visão global interfere directamente na condição local, assim, tudo se relaciona segundo uma interacção entre a relação de causa e efeito e uma relação dialética dos acontecimentos, criando um interface comunicacional representado metaforicamente num objecto/livro: "The Blue guide".

Segundo o Blue Guide existem lugares a visitar, seleccionados previamente - óptima ideia exclamarão os mais desprevenidos - colocando de imediato uma questão premente: o que seleccionar e porquê, por oposição a o que excluir.

Esta problemática não deve ser entendida literalmente, isto é, segundo conceitos ligados à geografia humana, apesar de nos interessar o seu uso como metáfora para situações mais interessantes aos nossos olhos, como artistas, visão alargada ao social como possibilidade de intervenção.

Toda a realidade local está contaminada pela dinâmica do global: a perseguição desenfreada da condição de centro leva às maiores transformações estruturais, provocada pela cegueira política e social que a desencadeia, transfigurando realidades realmente individualizadas em "não lugares" necessários à sua condição de centro. Espectáculo decadente, imagem unidimensional de um real não vivido mas intensamente propagandeado e publicitado, mas ofuscado pela presença desmaterializadora e virtual de um qualquer "blue guide".

Tudo se passa ao nível do homem como animal social e de conceitos como lugar/não lugar, acontecimento/não acontecimento e sobretudo da dualidade conceptualmente antagónica e geradora de tensões: apatia/actividade.

O "blue guide" é só um dos elos da cadeia de dominação que tudo absorve, participante activo enquanto guia selector. Contudo podemos denominar e enumerar variadíssimos "blue guides", sejam eles da política, do espectáculo, das nossas vivências mais intimas!

Existe um "blue guide" para a Europa, para o país, para as regiões. Existem para as exposições, para os cinemas, para os teatros, para o acto pessoal de "não decidir" o que visitar, o que "não fazer" nas férias.

Perante todo este clima de apatia existente, a domesticação é claramente mais facilitada, ou seja, depois de nos terem sido retiradas as capacidades de pensar, agir e sentir (Perniola, 1991) encontramo-nos, agora, preparados para seguir disciplinadamente todo e qualquer "blue guide" que nos apresente um punhado de sugestões indicadas por um qualquer "turista acidental" especializado na matéria.

Esta situação de domínio exercido pelos poderes nesta época em que nos encontramos elevou o vivido à condição de representação, logo afastado do real e da verdade e consequentemente ligado à mentira como estratégia.

Várias questões podem colocar-se perante uma discussão deste tipo no campo particularmente sensível da arte. É necessário, contudo, fazer uso da linguagem artística num âmbito mais alargado às várias leituras possíveis: estética, sociológica e política.

A arte poderá deste modo aspirar a ter um papel positivo na realidade que a rodeia e em que está inserida (pelo menos aparentemente). Encetar uma caminhada dirigida às periferias por gesto solidário com a exclusão, por oposição ao centro. Desta forma pode a arte voltar a viver fora da sua condição de paródia de aparência cultural, veículo mercantil para usufruto de um grupo de elites culturais, os intervenientes no chamado *artworld*, comodamente instalados nas suas máculas transparentes e ambicionados amplamente pelos mais variados grupos ávidos de destaque e poder.

O projecto utiliza as armas da comunicação mediatizada deste final de século, buscando uma integração com um público alargado, retira-se dos locais habituais inserindo-se no real. Encetando uma fuga em direcção a

gião" integrado sociologicamente e politicamente numa zona muito específica do país[13], os trajectos propostos foram:

- o trajecto da resistência;
- o trajecto da resignação;
- o trajecto da reflexão.

A inscrição do projecto em termos de problematização do espaço, aparece consideravelmente enriquecida pelos ensinamentos captados de todas as publicações difundidas pelos *media* na tentativa sempre em curso de seduzir. Em primeiro lugar, a apresentação mimetizada problematiza a actualização operativa da noção situacionista do "détournement", pois ao colocar-se em sintonia desprogramadora permite uma inserção muito mais ambivalente. A inserção que é proposta e armadilhada.

Quanto aos trajectos propostos, eles estão intimamente relacionados com a discussão do espaço em curso. Em primeiro lugar pelo carácter operativo da própria peça. A proposta de deambulação por um raio de vários quilómetros, assistido por mapa coloca a cartografia do espaço em destaque, pois é a ela que se devolvem todas as expectativas geradas, ou seja, é em torno da noção de mapa e dos seus possíveis desenvolvimentos que se produzem expectativas de sentido posteriores e que serviram a reflexão atempada da peça proposta.

---

outras formas de intervenção, ambiciona o relacionamento directo com os intervenientes activos do espaço região em que se quer inserir.

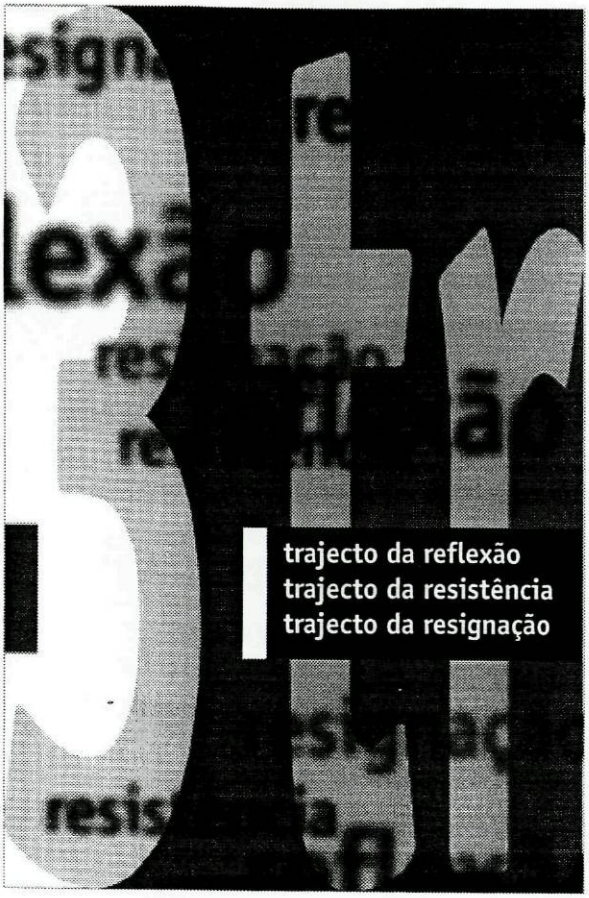
Tentativa de estabelecer, através do recurso a uma linguagem pretensamente não artística, um contacto que se pretende continuado e prolixo, livre de cargas legitimadoras que se constituem, sempre, como ameaça maior à sua completa realização, com a introdução de ruídos geradores de sentido "artístico".

[13] "O estado precário de uma região periférica com um forte índice de emigração e uma população envelhecida como o Alentejo - marcado por lutas desvastadoras pelo controlo político e pela posse da terra, antes e após o 25 de Abril de 1974 - foi transformado, após o equilíbrio instável outrora havido, numa região de desânimo e de desvalor.

Os sistemas ecológicos, comprometidos pelas campanhas do trigo do Estado Novo e nunca restaurados pela inércia da retórica política, deram a esta zona uma beleza estranhamente idílica e tomaram-na presa fácil dos sonhos turístico-imagéticos e das promessas de todos os governantes com programa salvador.

O sul dos dois países vizinhos sempre foi um lugar de vivências próximas; as populações sempre souberam manter com grande cumplicidade e discrição, embora tementes aos seus chefes políticos, as relações necessárias que lhes permitiram suavizar os sofrimentos havidos dos dois lados da fronteira, que nos anos das ditaduras, vinham mais doídos dos lados de Espanha.

Com a abolição da fronteira política e militar, que o rio Guadiana simbolizou, prevaleceram as antigas relações de convivência naturais das duas populações e, aquela costura entre os dois povos, que nunca foi mais de um caudal de águas profundas e inspirador de muitas histórias e sempre foi caminho de vidas, é agora alvo de experimentações mediático-políticas regionais e nacionais dos poderes de ambos os países."(Castanho, 1997)



3tr, *capa do road book*, 1997

No caso particular da análise que nos propomos realizar, a noção de resistência temporal como possibilidade de trabalho exprime a recusa endémica das velocidades contemporâneas como propiciadoras da anulação da reflexão. Esta é introduzida como tentativa de forma irónica e por sua vez lúcida. Vejamos, pela nossa parte não existe um entendimento fundamentalista de âmbito binário, no sentido de diabolizar a nossa não escolha. Existe, antes, uma necessidade de colocar questões que possam ser entendíveis como constituintes do interior de um edifício crítico (por mais abalado que este se encontre) que se move consciente das suas limitações e sobretudo potencia a inclusão de referentes aparentemente estranhos à prática da arte, se entendidos de forma redutora e disciplinar.

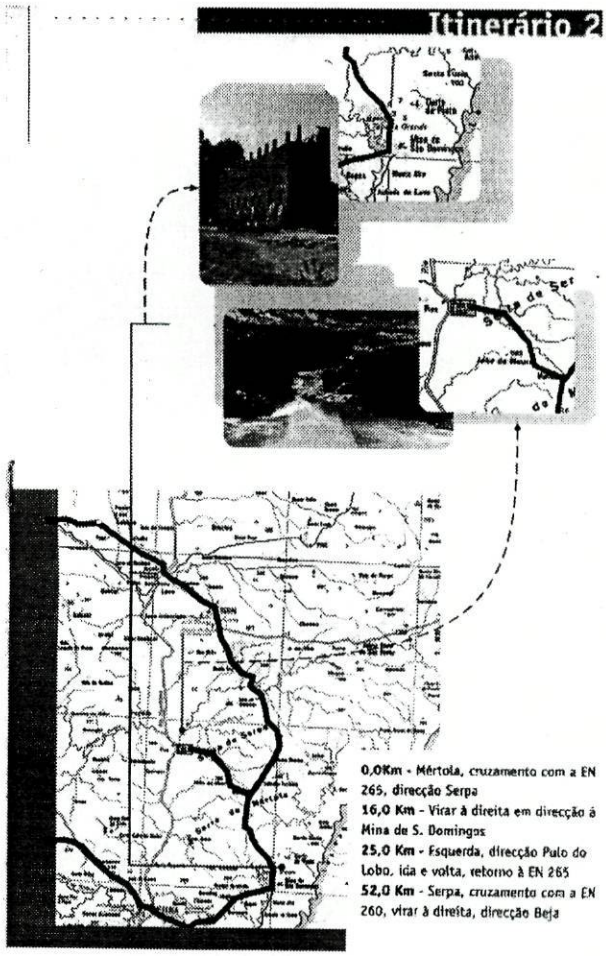
Não nos parece desfasada deste contexto cartográfico a inclusão da noção de paralaxe teorizada por Hal Foster, para além das evidentes similitudes semânticas. Refere o autor na defesa da sua noção:

"The notion of parallax, which involves the apparent displacement of an object caused by the actual movement of its observer. This figure underscores both that our

framings of the past depend on our position in the present and that these positions are defined through such framings. It also shifts the terms of these definitions away from a logic of avant-gardist transgression toward a model of deconstructive (dis)placement, which is far more appropriate to contemporary practices (where the turn from interstitial "text" to institutional "frame" is pronounced). " (Foster, 1996)

O que se encontra em causa é a questão central do distanciamento crítico e da sua (im)possibilidade. A problemática levantada por Castro através da sua referência a uma batalha ente a velocidade e o pensar é, não só, pertinente, como acima de tudo nos parece passível de possibilitar a argumentação em torno deste assunto que se configura nos nossos dias como da mais elevada importância.

Retornando ao projecto em si. O que se propunha como trajecto de resistência era um enquadramento no interior dos parâmetros que presidem à vida das populações. Cabe referir que a região em causa é confrontada em todo o restante território com o que



3tr, *imagem do road book*, 1997

é apelidado de "proverbial lentidão alentejana"[14]. A proposta central seria então a transformação de uma noção depreciativa em "arma política". Encontra-se escrito na peça: "Podemos e devemos transfigurar a proverbial "lentidão alentejana" em arma política. Em manifestação clara de desobediência perante as chamadas velocidades contemporâneas aglutinadoras de todos os sonhos liberais de "progresso". As consequências são evidentes, a nossa sociedade não é tolerante com os desajustados. O processo de desvio à normalização/aceleração produz uma situação de claro desinteresse por parte do poder, e consequentemente uma agudização das condições de vida e das populações. O fenómeno mais evidente e visível é o da desertificação que se produz a dois níveis: um puramente geográfico, isto é, em relação ao território; o outro, mais grave ainda, relativo às pessoas e às identidades." (Pereira, 1997)

Para a consecução do projecto e como componente de outros trajectos propostos, era, então, proposto um passeio que denominámos na altura de "resistência" e que se corporizava no *road-book* oferecido ao público (leitores do jornal semanário da região que o recebiam como separata) da seguinte forma:

> *"O que lhe propomos é nada menos que percorra todo o trajecto numa velocidade lenta, tentando desfrutar o tempo. Esta atitude, além do bem estar inerente, é também uma tomada de posição de solidariedade para com todos aqueles que não se integram no país dos consensos.*
>
> *A recusa da velocidade do tempo oficial é uma forma vivencial de opor uma política do tempo mais próxima da nossa condição, ainda humana, à descarada ingerência produzida pelas formas inanimadas, mas determinantemente possuidoras de poder. Afirmamos a resistência ao olhar «Zapping»."* (Pereira, 1997)

O que se propunha no conjunto dos três trajectos constitutivos da peça (os outros dois recebiam a denominação de trajectos da reflexão e da resignação) era uma viagem por um espaço que de tão esquecido (por variadas razões introduzidas como referentes possíveis para a construção da peça) se apresentava como prefigurador de enormes

---

[14] Obviamente que será necessário perceber uma série de elementos fundamentais para se conseguir escalpelizar uma noção depreciadora como esta. Antes de mais, e como já atrás vimos trata-se de uma região periférica e em consequência desfasada dos tempos velozes que correm nos centros. Em segundo lugar e também como consequência óbvia da primeira, o seu atraso é confrontado diariamente com o êxodo populacional para o litoral urbano. Por último a própria realidade espacial imposta pela tipologia do terreno transforma a existência ali em difícil sobrevivência. O facto de serem dominantes as planícies alongadas e o clima ser de cariz muito próximo do continental —vertente quente— faz com que a vida se desenrole de forma não muito consentânea com as realidades contemporâneas de velocidade e imediatez.

potencialidades para uma estratégia de distanciamento crítico baseada na subjectividade do autor (sujeito não universal, por oposição ao sujeito moderno em derrocada acelerada com o conjunto das corporizações modernistas) e que se integrariam numa mais eficaz forma de fazer artístico que se distancia da estetização em curso. Uma estratégia de resistência passiva que vai buscar a sua essência à noção de contingência de Bartleby[15], como possibilidade de obstinada recusa temporal.

[15] Longe de querer afirmar posicionamentos dogmáticos o que propomos é uma possível - certamente entre muitas outras, talvez até, mais eficazes - atitude de resistência que baseia a sua existência conceptual na premissa de Bartleby: "I've would prefer not to ". Relativamente a esta atitude analisamos mais aprofundadamente no capítulo "media art, ou sobre a cumplicidade".

CAPÍTULO 6 SOBRE A NOÇÃO DE FRONTEIRA

A noção de fronteira é analisada neste capítulo de forma dupla. Colocados como paralelismos, os desenvolvimentos do âmbito do político acompanham, a este nível, as respectivas "expansões" existentes na arte.

Não poderia ser de outra forma, as condicionantes que afirmam o carácter inequívoco da fronteira, embora com aparências distintas, manifestam-se de forma semelhante em ambos os territórios. Se quisermos, todas as rupturas que foram forçando a fronteira a tornar-se elástica ao longo do século XX permitiram, finalmente, através da configuração tecnológica, agora expandida a ambos os espaços, a sua aproximação e quase unificação por sobreposição.

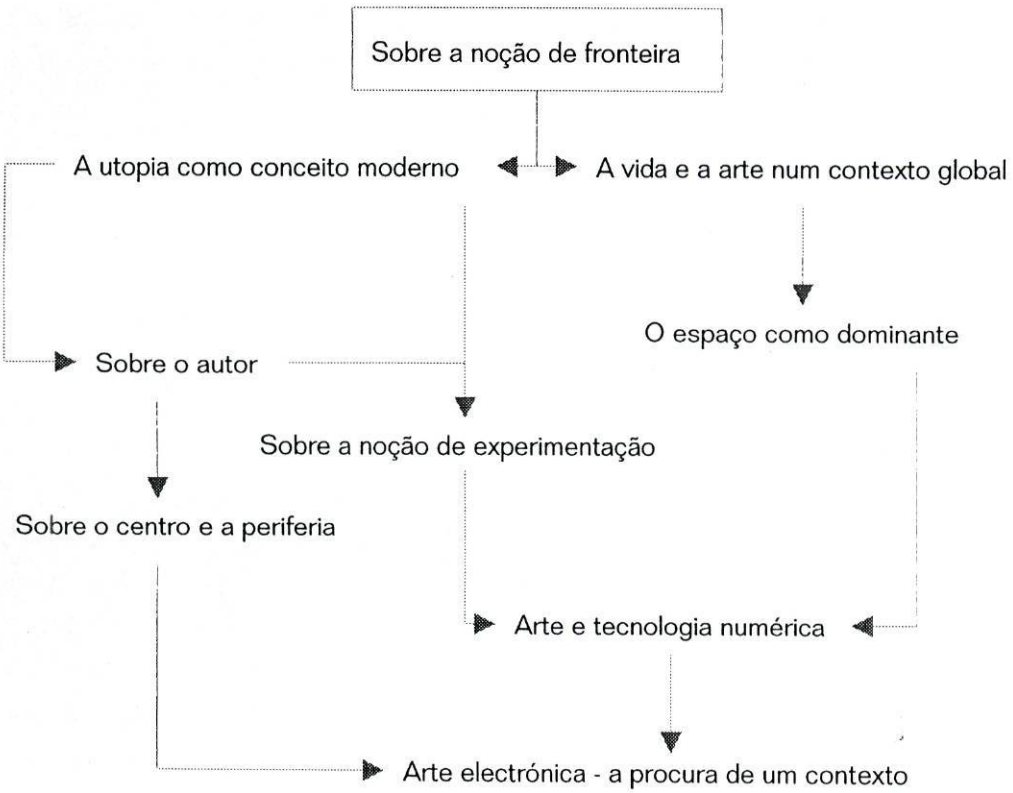
As conformações que foram sendo corporizadas pela fronteira só são entendíveis através do estudo dos seus intervenientes. Então, a metáfora fronteiriça amplifica o seu âmbito de paralelismo. Aos enunciados conceptuais acrescentam-se as exemplificações da actividade artística.

As propostas estruturais de expansibilidade da noção de fronteira são apresentadas segundo uma metodologia de aprofundamento do espaço. Porque, acima de tudo, a fronteira é uma noção espacial.

Primeiro uma explosão rizomática da fronteira —a rede, o global— como análise contextualizadora. Seguidamente, uma proposição de espacialidade evolutiva: antes como limite —o fechamento, o formalismo—, depois como passagem —o expanded field.

A fronteira como linha mediadora, coloca nas suas proximidades todos os enunciados que extravasam os limites: as margens. Margens essas que se afirmam, fortemente, como lugar de confluências, daí a sua importância.

A leitura não linear que vimos propondo assume, no caso de ser iniciada por este capítulo, a forma esquemática que apresentamos na página seguinte.


Sobre a noção de fronteira
A utopia como conceito moderno
A vida e a arte num contexto global
O espaço como dominante
Sobre o autor
Sobre a noção de experimentação
Sobre o centro e a periferia
Arte e tecnologia numérica
Arte electrónica - a procura de um contexto

6.1. A fronteira como limite

O conceito de fronteira alterou-se em definitivo. A explosão rizomática e global alterou a relação de tangibilidade que fornecia os elementos necessários à sua existência. A fronteira constitui-se na nossa contemporaneidade como ente fantasmagórico. A sua existência é paradoxal. O carácter multinacional e multidisciplinar exigido pelo "capitalismo (ou qualquer outro nome que se queira dar ao processo que domina hoje a história mundial)" (Agamben, 1990) determina uma permanência existencial que se processa segundo um nível de mediação mais do que de intransponibilidade. Ao poder multinacional colocam-se duas questões que à primeira vista se confundem com o paradoxo: ao mesmo tempo que anula a distância em favor do desenvolvimento tecnológico favorece o local como noção necessária à sua existência. A sociedade de homogeneidade absoluta apresenta-se como o paradigma da heterogeneidade e é esta assimilação dos dois conceitos que forma a totalidade do espaço contemporâneo constituído sem exterioridade. Daí o carácter fantasmagórico atribuído à fronteira.

Países, regiões, anteriores classificações como primeiro, segundo e terceiro mundo implodiram perante a nova organização homogénea do espaço. As transfigurações económicas introduzidas velozmente pelas novas tecnologias de informação colocaram em declínio acentuado as diferenças anteriormente existentes. Talvez o mais evidente sinal desta modificação subterrânea seja a crescente industrialização tardia do "terceiro mundo", espécie de entrada num modernismo desajustado temporalmente, por necessidade absoluta da desindustrialização pesada, necessitada ao primeiro mundo, para expandir a sua vontade de desenvolvimento tecnológico. Resulta assim que *"la persistencia del mismo a través de la Diferencia absoluta —la misma calle con edificios diferentes, la misma cultura que llega a través de espectaculares nuevas mudas de piel— desacredita el cambio, ya que, en adelante, el único cambio radical que se puede concebir es el que pone fin al cambio mismo."* (Jameson, 1994) se reafirma como hipótese de coarctar todas as possibilidades de alternativa, uma espécie de bloqueio imposto de forma macia, mas que realmente recoloca a questão da fronteira.

Se o tempo *"en efecto, ha sido reducido a la violencia más puntual y al mínimo cambio irrevocable de una muerte abstracta, entonces, podemos quizá afirmar que en postmoderno, el tiempo ha devenido de todos modos espacio."* (Jameson, 1994), o que temos de facto é a inexistência contemporânea dos pólos da dualidade anterior tempo/espaço. Ao invés potencia-se a existência de uma espécie de relacionamento dialéctico entre um e outro com absoluta preponderância da componente espaço.

Existe, contudo a necessidade de entendimento do percurso temporal desenvolvi-

do até hoje. Da necessidade absóluta de fronteira —falamos obviamente em âmbito alargado ao artístico— até à sua não-existência corporizada na noção de mediadora. Só assim se poderá, efectivamente, possuir um conjunto de premissas teóricas que permitam o entendimento clarificado no novo mapa espacial, hoje irremediavelmente expandido ao virtual. Mais do que implosão da noção de fronteira, colocaremos a questão segundo a noção de uma forte explosão que indetermina a sua existência tornando-a, deste modo, difusa.

De qualquer modo, prosseguindo a análise do espaço contemporâneo que nos encontramos a desenvolver, é fundamental a análise detalhada da noção anterior de fronteira e das várias cambiantes por ela assumida.

A fronteira afirma-se ao longo do nosso século como um significado evolutivo. A sua relação com o tempo mimetiza a consciência dialéctica de um projecto inserido em narrativas que transfiguram topologicamente os espaços interiores e exteriores. A alteração qualitativa proposta baseia a sua essência teórica em premissas que se dispõem diacronicamente, isto é, segundo uma calendarização metaforizada pela imagem da seta, sempre apontada em linha recta e com direcção positiva[1].

Toda a atenção dispensada pelo moderno à noção de fronteira foi produzindo significados que lhe conferem uma importância difícil de ignorar. Daí a necessidade da sua análise.

A fronteira é sempre corporizada espacialmente. Elemento indispensável de uma cartografia, requer permanentemente a atenção para os aspectos liminares de uma entidade organizacional interna/externa. Organizadora conceptual de diferenças locais relacionáveis, produz espaços intermédios que a ela conduzem e que se individualizam através de uma inserção metodológica num âmbito de prólogo potenciável, as chamadas margens.

Propomos duas hipóteses de trabalho como pontos de partida: a fronteira como limite; a fronteira como lugar de passagem.

Quando definimos fronteiras, e logo limites, temos que ter em atenção estratégias internas que transformam semanticamente as noções. Situando-se como charneira de dois territórios, a fronteira ou limite pode incutir várias formas de relacionamento com os intervenientes, afirmando-se como impossibilidade — a contextualização da palavra limite aparece como sinónimo de intransponível gerando posicionamentos que apelidaremos de

[1] A topologia descarta importância a relacionamentos euclidianos/cartesianos privilegiando a relação estabelecida qualitativamente. A utilização dos argumentos positivo/negativo pretende substituir em termos de qualidade uma qualquer inoperância quantitativa para significar a noção em causa.

Berlin, *A queda do muro*, 1989

implosivos.

A fronteira localiza o limite. Conceptualmente poderemos exemplificar recorrendo à matemática; assim, se um determinado número se encontra inserido num conjunto e possui todas as características que lhe são necessárias para se identificar com os restantes elementos, de modo a que da sua reunião possamos falar de um todo, dele se afirma pertencer ao conjunto. O somatório das características identificadoras do todo definem o território e os limites do conjunto. Este limite permite fazer a distinção clara entre os elementos integrantes e os não integrantes, tornando-se a peça chave para o entendimento da noção de conjunto. Podemos falar do conjunto de números primos existentes entre 3 e 30. Desta forma estamos a estabelecer normativos que permitem identificar o que está em causa, assim como os seus limites. O número 2, bem como o 31, encontram-se naturalmente excluídos. Sendo este limite visível e claro, outros poderemos definir consoante o grau de conhecimento matemático que possuímos, formando-se, então, outras hipóteses de enumeração de limites, que vamos nomear como difusos.

Ao definir o território, a fronteira evoca atributos semânticos, que se prefiguram como fundamentais para a sua (do território) nomeação. A primeira tarefa a executar será a de enunciar limites.

A fronteira institui-se como lugar finito. Conceptualiza o interior e o exterior, e ao definir estes dois conceitos está a instaurar uma territorialidade que tem limites visíveis. O reclamar de um território como forma de definição de um espaço só existe porque o conceito corresponde a uma fronteira (Derrida, 1996) que lhe é inerente. Torna-se, desta

forma, visível a importância reclamada pela fronteira na definição de noções básicas inerentes a construções de similitudes, que permitam formar o todo integrável no interior de um território. É a partir da identificação mútua por parte dos intervenientes activos, que se chega a conceitos como identidade e cultura. A necessidade de os nomear torna evidente o seu grau de importância numa escala em que se localizem os elementos fundamentais para uma reivindicação de territorialidade.

Quando falamos de cultura ocidental, de que falamos afinal? De um conjunto de pessoas que possuem características idênticas, e que foram balizadas segundo limites definidores destes parâmetros; ou seja, encontramo-nos, novamente, perante um problema matemático de inclusão e exclusão. Incluímos tudo o que têm de comum, para a consequente definição de identidade: história, geografia, costumes, arte, cor de pele, etc.. Apercebemo-nos, entretanto, da ambiguidade inerente a estas noções e das consequências perversas que podem gerar, adquirindo um estatuto de armadura social que permite todas as exclusões.

A noção de pátria surge-nos, também, como paradigma de território, possessivo e intransponível; de um certo ponto de vista, aquele que serve os propósitos do conceito de "estado-nação". Este, não se fundamenta no sujeito livre, mas sim na figura de cidadão, atribuída à nascença e convertendo-o imediatamente em nação, isto é, à subserviência de uma soberania, logo designando limites palpáveis para uma existência controlada.

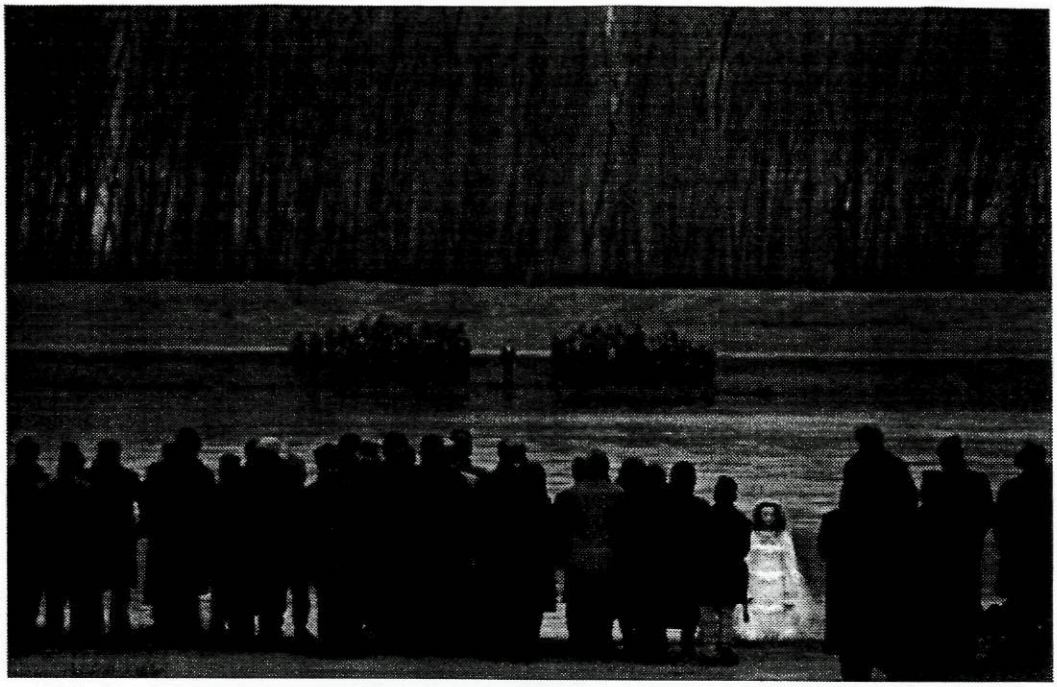
> *"Las nociones de patria, tierra, raza o sangre no son solo patrimonio del nazismo sino que son datos antropológicos de la cultura occidental, que es cultura de territorio, de frontera, de cultura de ley, y la ley se da sólo dentro de la noción de frontera, de territorio, porque fuera de la frontera y del territorio ya no funciona esa ley.* "(Gallimberti, 1996)

Nas imagens do cineasta Theo Angelopoulos, as margens de um rio corporizam a reificação do contacto — em «O passo Suspenso da Cegonha» —; e as redes separadoras e altas, como posto avançado de observação do intransponível, do absolutamente visível e, contudo, risivelmente inviável — em «Um dia e a Eternidade». Cineasta dos espaços, prefigura a fronteira como enunciado de aprisionamento.

Não por acaso, num texto dedicado a Angelopoulos, Frederic Jameson refere-o como o último dos modernistas[2].

---

[2] O tratamento exaustivo das fronteiras afirma-se, apesar disso, como revigorante no seu trabalho. Perante o desmoronamento da importância da fronteira como estratégia do capitalismo multinacional Angelopoulos age de forma a individualizar as singularidades locais, em viagens que ultrapassam o interior nacional, sem se confundirem com a transnacionalidade imposta e superficial do importado e único.

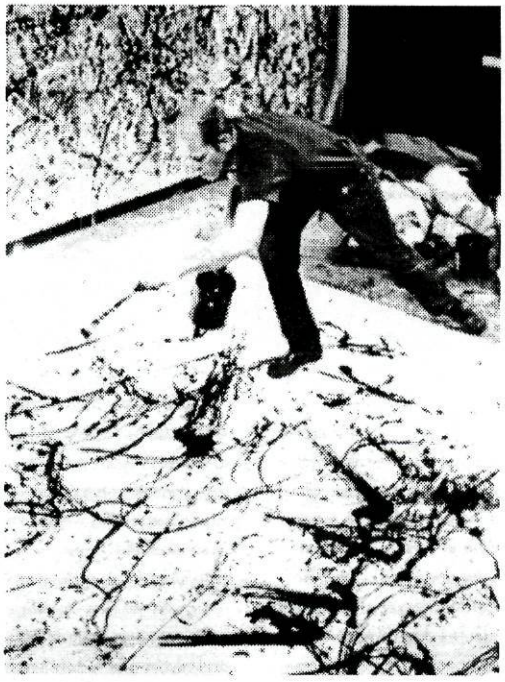


Theo Angelopoulos, *Still from the film "The Suspended Step of the Stork"*, 1992

A fronteira como limite contém em si o modernismo (pelo menos algum do mais importante), da política às artes. Por se localizar nas margens, longe do centro, a fronteira afirma o seu poder de atracção como equivalente conceptual de importância superior. Todas as guerras do nosso século foram devidas a fronteiras. Todas as alterações estéticas foram originadas pelas fronteiras.

Não podemos abandonar a análise da fronteira enquanto enunciado liminar no âmbito da estética, sem referir a importância teórica de Clement Greenberg. Para este crítico norte-americano a reclamação de uma autonomia absoluta para a arte inscreve-se num posicionamento de radicalidade estética contextualizado pelos desenvolvimentos frankfurtianos da indústria cultural. O aparecimento do *kitsch* como produto de massas difundido pela indústria e apresentado como pretensa democratização da esfera da cultura merece o seu mais violento repúdio. Opõe até ao *limite* uma alta cultura "pura" perante uma "baixa cultura" colonizada por desvios populistas de origem *kitsch*.

A não aceitação de contaminação exterior, em favor de uma pureza autónoma total, vai permitir a oposição, de forma clara, relativamente à política; para ele são dois campos legítimos, mas intransponíveis, não relacionáveis, afirmando-se através da independência a recusa da arte de vanguarda em emparceirar-se com a sociedade burguesa. Utilizando os termos de Mark Rotkho, uma arte que vai encontrar na experiência estética a sua inteira legitimação, não dependendo nem da memória nem da história, somente das



Hans Namuth, *Pollock*, 1950

ideias.

Obviamente que a continuidade destes raciocínios levaram ao seu natural fracasso. Por um lado a superação da forma em pureza absoluta como actualização operativa do conceito de sublime kantiano revela-se como pura utopia. (Ambos convocam ordens de grandeza que se aproximam da impossibilidade quantificativa. Em Kant a desmesura do infinitamente grande, em Greenberg a superação da forma). Por outro, o desenrolar temporal provou que a pureza formal pretendida se afirmou, antes, como estética institucionalizada daquilo que se reconhece como *commodity economy*.

6.2. A fronteira como lugar de passagem

A fronteira também encarna em si o conteúdo da passagem: o lugar onde interior e exterior se transfiguram em realidades especulares. As margens recusam o estatuto liminar para se afirmarem como centro de confluências disseminadoras. Ao permitirem a passagem, esbatem o contorno linear fronteiriço, ultrapassando o anterior protagonismo desta na formulação de potencialidades motivadoras das dinâmicas de transposição.

A sua cartografia requer uma pesquisa pormenorizada de todos os intervenientes em campo, socorrendo-se de métodos ajustados que permitam o seu total levantamento. Um procedimento micro conduz necessariamente a uma analítica expandida, isto é, a uma

abordagem aprofundada mas não unidireccional. Será a partir desta pluridireccionalidade que se poderão introduzir novos pontos sensíveis na análise e que contribuirão para uma mudança de direcção e de atitude.

As neo-vanguardas provaram que o território é elástico no sentido da sua constante alteração espacial —a noção de *expanded field* de que fala Rosalind Krauss—, espécie de matéria informe em constante mutação. Na base de todos os desenvolvimentos, a aporia vanguardista de fusão entre arte e vida.

Propomos duas vertentes de intervenção na tentativa de definição da instituição artística como um lugar de questionamento epistemológico: seja pela apologia da destruição levada a cabo pelos dadaístas, seja pela sua transformação segundo práticas materialistas de intervenção revolucionária como a pretendida pelos construtivistas russos. Em qualquer dos casos, um reposicionamento da arte em direcção ao real e às práticas de intervenção social.

Passadas as euforias vanguardistas iniciais, os novos desenvolvimentos marginais debatem-se com a institucionalização da rebeldia anterior. A obra de Jasper Johns de 1960 "Painted Bronze", corporizada por duas latas de cerveja em bronze, mereceu um comentário sarcástico de Wiliam de Kooning. Segundo ele, Leo Castelli conseguia vender tudo como arte, mesmo latas de cerveja. É novamente a herança duchampiana que se encontra em jogo, acrescida da perversidade que é a sua institucionalização.

Esta será uma das questões fundamentais a colocar pela nova vanguarda, originando uma segunda reacção em que se questiona já não o convencional mas o institucional. É nesta linha que devemos integrar os trabalhos realizados a partir da década de sessenta

Jasper Johns, *Painted Bronze*, 1960

Barbara Kruger, *Untitled*, 1981-83

por artistas como Hans Haacke ou Broodthaers.

A inclusão, "herética" diria Greenberg, de elementos externos ao sistema da arte, por exemplo, o recurso aos meios e técnicas da publicidade e do *design* tão bem explícitos em trabalhos como o de Barbara Kruger, ou então a obra inicial de Jenny Holzer com cartazes colocados em locais públicos, explicita a outra vertente.

Esta nova análise territorial permite que a fronteira se constitua, já não como lugar intransponível, mas sim como lugar de passagem, que permita a superação das limitações da estética e o aparecimento de uma vocação eminentemente sociológico-política nas intenções artísticas que se desenvolvem ao longo das três últimas décadas.

6.3. A explosão da fronteira

Afirma-se, contudo, como inglório, o percurso feito pela arte do nosso século em busca de uma possível superação; desde as vanguardas clássicas, sobretudo os construtivismos e dadaísmo, até às neo-vanguardas de inspiração pós conceptual.

A lógica liberal de consumo acelerado, juntamente com a estetização crescente da sociedade, levaram ao erguer de uma nova realidade baseada quase exclusivamente no conceito de moda. No estudo realizado por David Harvey, na tentativa de conceptualizar as transformações operadas em torno do social após a queda das regras de produção fordistas

e keynesianas típicas do capitalismo, propõe-se alterações metodológicas que se irão revelar fundamentais para o entendimento de muitas das intervenções futuras. Em primeiro lugar a moda converte-se em fenómeno de massas por oposição ao anterior regime de elite. Ultrapassa a simples condição de confecção de ornamentos para se imiscuir directamente nos estilos de vida, hábitos de ócio, tendências culturais. Como consequência, o consumo ultrapassa a sua limitação de bens e passa a um consumo de serviços, não só pessoais e de negócios, mas sobretudo de entretenimento. Daí que Harvey conclua pela rápida penetração de um lógica cultural do capitalismo em variados sectores da produção cultural.

Neste final de século torna-se, apesar de tudo, claro que todas as experiências entusiasmantes passadas nos territórios transfronteiriços se continuam a apresentar como as mais estimulantes, trazendo para a arte os ensinamentos de uma realidade que, espelhando as preocupações anteriormente analisadas, potencia, segundo a reflexão de Luis Castro Nogueira, a actualização conceptual de uma brilhante construção semântica de Marx:

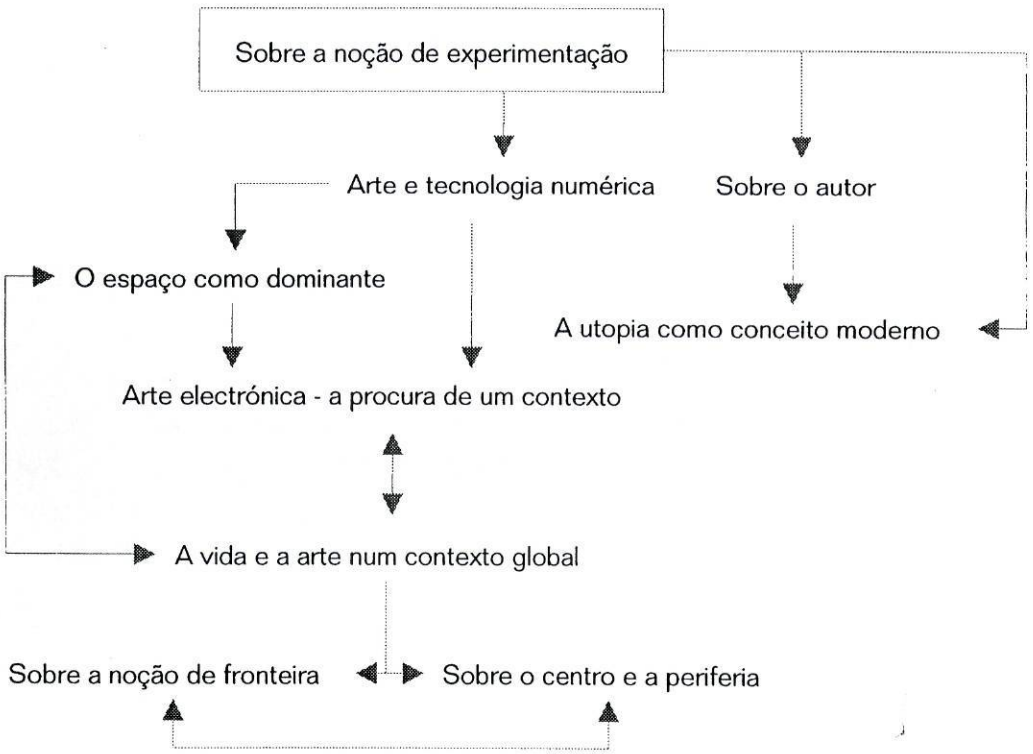
> *"...una consequencia de todo esto sería: "la acentuada volatilidad y el carácter necessariamente efímero da modas, productos, técnicas de producción, procesos laborales, ideas e ideologías, valores y prácticas establecidas. El sentido de la frase de Marx:« todo lo sólido se disuelve en el aire» nunca ha sido tan real como ahora" (Nogueira, 1997)*

CAPÍTULO 7 SOBRE A NOÇÃO DE EXPERIMENTAÇÃO — OS MEIOS E A TECHNÉ

Este capítulo debate-se, fundamentalmente, com uma questão imanente na arte: a noção de experimentação. A inserção da arte no território virtual produz-se, antes de mais, pela vontade de experimentação que a caracteriza. Desde a introdução dos mecanismos da reprodutibilidade técnica que a ligação com a técnica se vem acelerando —em paralelismo com a aceleração dos aparelhos a utilizar. O aparelhamento que esta mantém com a arte se, por um lado, revela uma vontade de acerto temporal, isto é, uma, quase, necessidade de fazer presença perante os desenvolvimentos tecnológicos seus contemporâneos; pelo outro, produz problemas que necessitam de aprofundamento. A noção de novo é um deles. A partir desta se forjam os posicionamentos mais radicais de defesa do digital como uma a-estética que se posiciona para cá de algo que se pretende findo.

Toda a anterior produção artística se configura então, unicamente, como um gigantesco arquivo passível de utilização pelas novas propostas perceptivas. Mas toda a actividade tem que ser mediada e o interface utilizado pelo digital é, obviamente, o computador. Que não escapa, também, ao envelhecimento do qual tanto se demarcam os produtores. A noção de obsoleto afirma a sua passagem da condição de aparelho à condição de utensílio.

Também neste capítulo se faz a análise de uma outra questão que daqui deriva: a linguagem binária. A diversidade camaleónica das suas combinações irá permitir a expansão, praticamente, a todos os níveis de intervenção. Tal como na teoria liberal da livre escolha imposta como visão única, também o algoritmo produz, apenas, simulacros de diferenciação formal, sob uma única linguagem combinatória. Na arte, mas, também, na política.


Sobre a noção de experimentação
Arte e tecnologia numérica
Sobre o autor
O espaço como dominante
A utopia como conceito moderno
Arte electrónica - a procura de um contexto
A vida e a arte num contexto global
Sobre a noção de fronteira
Sobre o centro e a periferia

7.1. Acerto temporal e a noção do novo

Uma das principais características da arte (de alguma, para não generalizar) é o acerto temporal com a realidade técnica que acompanha. O nosso tempo não pode constituir-se como excepção.

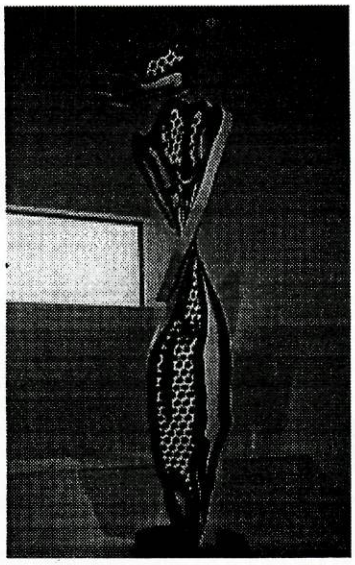
Seria de todo descabido analisar o envolvimento da arte com as novas tecnologias, sem antes escalpelizar os porquês da necessidade constante de actualização tecnológica e conceptual, que leva a experimentação artística a ser acompanhante continuada dos desenvolvimentos técnicos instituídos na sociedade. Mais ainda no caso das novas tecnologias de informação, que instauram formas de fazer distantes dos procedimentos habituais.

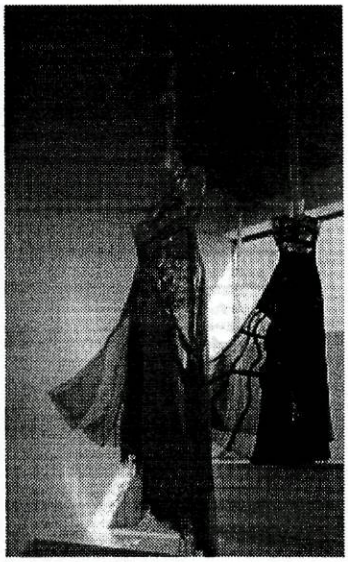
Intrincada na tradição modernista/vanguardista, a noção do novo como valor absoluto de trabalho foi sendo esbatida e até, de algum modo, se transfigurou, de forma perversa, tal como Adorno previa nos seus escritos, em componente fundamental de toda a indústria da moda, expandida nos nossos dias para territórios estranhos até há pouco tempo, como a arte. Com os devidos aproveitamentos alargou o seu pólo de influência e finalmente pode ser encarada segundo uma perspectiva que recusa a ingenuidade adorniana: *"Numa sociedade essencialmente não tradicionalista (como a burguesia) a tradição estética é duvidosa à priori. A autoridade do novo é a do historicamente necessário."* (Adorno, 1977). Ao crer que esta categoria se apoia numa declarada hostilidade anti-tradicionalista da burguesia associada ao poder de um capitalismo em expansão, segundo Peter Burger, a crítica de Adorno torna-se discutível pois ao referir a arte com potencial para se apropriar dos bens de consumo: *"O moderno é arte mediante a imitação do estranho."*(Adorno, 1977), este pode de facto submeter-se à pressão de novidade imposta pela sociedade de consumo e então passar a confundir-se com a moda[1]. Já Baudelaire no seu ensaio "O pintor da vida moderna" decidiu abrir o seu livro com um capítulo sintomaticamente intitulado:

---

[1] Num artigo recente publicado na Artforum, Benjamin Buchloh afirma que a separação de percursos sempre defendida por parte das neo-vanguardas, relativamente ao conceito elaborado por Adorno na definição de uma indústria cultural (conceito que está intimamente ligado neste contexto à defesa do novo que o próprio Adorno faz na sua teoria estética), finalmente foi ultrapassada.

A lógica liberal de consumo acelerado, juntamente com a estetização crescente da nossa sociedade, levaram ao erguer de uma nova realidade baseada quase exclusivamente no conceito de moda. Para provar o seu raciocínio socorre-se de um evento ocorrido no final de 1996: a Bienal de Florença. Aqui estiveram reunidas obras de vários artistas consagrados como vanguarda, em conjunto com instalações produzidas por grandes costureiros do mundo da moda: Roy Lischenstein/Gianni Versacce ou Calvin Klein/Donald Judd entre outros. Fica por demais clara (se dúvidas ainda houvesse) a incapacidade da arte para se apresentar como alternativa à sociedade actual, baseada na essência de uma pequena "burguesia planetária" (Agamben, 1990) que tudo





Gianni Versace/Roy Lischenstein, *installation view — Biennale di Firenze*, 1996

"O belo, a moda e a felicidade". Torna-se evidente, como refere Maria Teresa Cruz no posfácio a este ensaio, que:

> *"Baudelaire dedica à moda a abertura deste texto, com a rúbrica "O belo, a moda e a felicidade". Nela defende a ideia de que a tarefa artística não é mais do que a de "retirar da moda aquilo que ela pode conter de poético no histórico". A moda surge assim como o mecanismo moderno por excelência de valorização do novo e representa, por isso, a estrutura temporal da própria arte moderna."* (Cruz, 1993)

A moda é o novo presentificado, encarna o instante, o *shock* de que falava Benja-

---

standartiza pelo nível mais baixo:
"...nada se assemelha mais à vida da nova humanidade quanto um filme publicitário do qual foi apagado qualquer sinal do produto publicitado. A contradição do pequeno burguês é que ele ainda procura, porém, neste filme o produto pelo qual sofreu uma decepção, insistindo apesar de tudo em se apropriar de uma identidade que, na realidade, se tornou para ele absolutamente imprópria e insignificante." (Agamben, 1990)

Torna-se óbvio que a fusão é absoluta. Quando o Museu Guggenheim é patrocinado pela multinacional Hugo Boss em conjunto com a poderosa Deutch Telecom, a chantagem é demasiado forte e então todos os devarios passados tendem a esbater-se nos cantos da história.
Já não se trata de expandir um território permanentemente em movimento, mas sobretudo da impossibilidade de o localizar. Vejamos, em que território nos encontramos quando clamamos pelas experiências levadas a cabo fora dos lugares instituídos como arte, e vemos, por exemplo, as obras de mobiliário de Donald Judd povoarem as lojas de Calvin Klein, transfiguradas em fetiches consumistas para um público ávido de sinais de "cultura". Evidentemente que nos encontramos de novo em território artístico, pelo menos segundo as novas premissas económicas de apoio às artes...

min numa clara tentativa para teorizar as possibilidades perceptivas da experiência. Ao referir-se ao cinema como *"forma de arte correspondente à vida cada vez mais perigosa que levam os contemporâneos"* está antes de mais a revelar uma intencionalidade direccionada para uma compreensão das novas relações estabelecidas pelo sujeito com um mundo, agora tecnológico, que o rodeia. A necessária consciência de que a experiência está a falhar ao ser condicionada pelo tempo, pelo instante.

Como afirma Giorgio Agamben a outro propósito mas que nos parece bem contextualizado aqui:

> *"Como Gilles Deleuze mostrou, o cinema arruina a falaciosa distinção psicológica entre a imagem como realidade psíquica e o movimento como realidade física. As imagens cinematográficas não são nem «poses eternas» (tal como o são as formas do mundo clássico), nem «formas imóveis» do movimento, mas sim «formas móveis», imagens elas mesmas em movimento, às quais Deleuze chama "imagens movimento."* (Agamben, 1997)

Imagens movimento que se corporizam e reificam à velocidade de vinte e cinco por segundo, delegando a proeminência à imagem seguinte, ao futuro. A relação estabelecida entre moda e moderno —a etimologia da palavra é exactamente a mesma— povoa a cartografia temporal do modernismo, exercendo uma influência mítica. A noção de *Zeitgeist* parece completamente cúmplice da opção temporal da vanguarda, contudo revela uma das suas principais fragilidades que, de certo modo, conduziu ao seu fracasso. Através da questão pertinente continuamente colocada: como lidar com o presente após a sua passagem? Diria Rimbaud, *"Il faut être absolument moderne"*, numa insinuação de que, tal como no cinema e no seu efeito de *shock*, a vida é vivida a cada instante reificando-se de seguida em outro e ainda outro, sempre mais moderno.

Adorno defendia que a sucessão contínua de movimentos ao longo de todo o modernismo correspondia a uma necessidade histórica, uma espécie de resistência que adviria do facto de a arte se acomodar à sociedade de consumo, mas como refere Peter Burger[2]:

> *"Em vista disto, reconhece-se facilmente a relatividade histórica de outro teorema de Adorno: a opinião de que só a arte que serve a vanguarda pode fazer justiça ao movimento histórico de desenvolvimento das técnicas artísticas. Cabe perguntar seri-*

---

[2] Parece-nos ser importante o actualizar desta noção, proposta criticamente por Hal Foster no seu livro: «The Return of the Real». Segundo este autor também a posição assumida por Peter Burger na sua teoria da vanguarda é discutível, sob o ponto de vista da análise das neo-vanguardas. O problema principal levantado por Foster relaciona-se com a noção de Burger de que não existe uma possibilidade de actuação para uma

amente se a ruptura com a tradição levada a cabo pelos movimentos históricos de vanguarda não terá tornado supérfluo o discurso que relaciona o tempo presente com o momento histórico das técnicas artísticas" (Burger, 1983)

Ora, curiosamente, é exactamente com esta argumentação que se apresentam alguns dos mais entusiastas defensores da inserção da arte no domínio das novas tecnologias. Os procedimentos técnicos como elementos caracterizadores do tempo presente apresentam-se segundo a noção de novo, uma vez mais. Afastando do seu *Zeitgeist* todos os restantes desenvolvimentos artísticos refutam com veemência a tese segundo a qual *"os movimentos de vanguarda transformaram a sucessão histórica de processos e estilos numa simultaneidade do radicalmente diverso. O resultado foi que nenhum movimento artístico pode hoje arvorar a pretensão de ocupar, enquanto arte, um lugar historicamente superior ao de outro movimento"* (Burger, 1983), isto é, instauram de novo um relacionamento estreito com o suporte e com a técnica fortemente refutado e combatido pelas vanguardas e neo vanguardas ao longo do século XX.

A crítica inglesa de arte electrónica Josephine Berry, ao colocar a questão da seguinte forma: *"New media artist? Oh how interesting – Silicon or Liquid cristal"*[3] está a

---

denominada neo-vanguarda, devido à contextualização que realiza da brilhante construção de Marx, a propósito do reaparecimento de Napoleão: os grandes eventos da humanidade ocorrem sempre duplamente. Da primeira vez como tragédia, da segunda como farsa. Ora o que está em jogo é a credibilidade de uma existência possível para uma nova vanguarda. O que Foster avança é uma possibilidade de alargamento baseado num conhecimento posterior (vai buscar o conceito de *nachtraglichkeit* – posterioridade – ao universo lacanianao) ao invés de ruptura baseada no novo, segundo as suas palavras:

"The institution of art is grasped as such not with the historical avant-garde but with the neo-avant-garde; the neo-avant-garde at its best addresses this institution with a creative analysis at once specific and deconstructive (not a nihilistic attack at once abstract and anarchistic, as often with historical avant-garde ; and rather then cancel the historical avant-garde, the neo-avant-garde enacts its project for the firs time —a first time that, again, is theoretically endless." (Foster, 1996)

[3] Para uma melhor compreensão, ampliamos um pouco mais a citação: "New media artist? Oh how interesting - Silicon or Liquid Crystal?

"For many decades the art elite have scorned the type of person who, discovering that they are (fortunate enough to be talking to an artist, immediately ask: «oh how interesting - painter or sculptor?».

In the eyes of the cognoscenti such a question is proof of a person's cultural and intellectual inferiority because it shows that:

a) they are living somewhere in the mid 19th century and don't realize that art can be made out of bird droppings if that seems relevant;

b) they assume all artists working in the same medium necessarily have something in common and;

c) it implies an artist has to chose a medium and stick it. But with the emergence of the new media artist, many of the medium related foes of by-gone days have returned."

(Berry, 1998)

actualizar a discussão, de forma irónica, relativa à aparentemente eterna sobrevalorização dos meios. A tecnologia digital está, novamente, a gerar posicionamentos que pensávamos já ultrapassados. O suporte - o *medium* - coloca-se de forma muito intensa neste novo tipo de intervenção, gerando anomalias e equívocos que devem ser analisados de forma fria e aprofundada, para se evitar cair num novo formalismo, desta vez aromatizado pelo odor da temperatura de aparelhos electrificados. Corre-se o risco de uma visão tipificada, e então outro conservadorismo surge, um novo formalismo coisificado e emparedado num intervalo matemático que apenas admite o tecnológico e o novo como solução.

A totalidade externa a esta intervenção - toda a restante arte - é introduzida numa gigantesca base de dados, actualização digital do arquivo, suporte "estático" para remediar em projectos de manipulação digital.

O instante electrónico aproxima-se perigosamente do grau zero de presente[4], já não se mede em segundos, ao contrário do *shock* então preconizado por Benjamin a propósito do cinema, mas em *megahertz*(s), daí a necessidade de estar sempre *in*. A exterioridade do *shock* é transformada então em interioridade.

7.2. Alterações metodológicas e operativas: Aparelhos vs. objectos

A necessária existência de um gigantesco arquivo como base de trabalho para o desenvolvimento dos projectos ligados às novas tecnologias distancia-se da noção de memória que está presente em todos os procedimentos artísticos. Como já vimos anteriormente, toda a realidade tangível é transformada em imagem bidimensional (um dos problemas ainda não resolvidos pela tecnologia - a permanência da terceira dimensão sem ser num estado ilusório). A relação estabelecida entre objectos e suas imagens surge como uma das novas colorações possíveis para a sua existência tangível. O que as tecnologias de informação trouxeram foi uma clara deslocação, por parte do objecto, da sua função simbólica estabelecida na relação com o sujeito. Com a telemática esta função é perdida e a sua desmaterialização substitui o seu carácter perene por uma imagem que se afirma quase sempre como veículo de informação.

---

[4] Refere Eduardo Prado Coelho num artigo publicado no jornal "Público": "O ciclo de vida das tecnologias é cada vez mais precário. De tal modo que uma empresa como a Intel trabalha simultaneamente sobre três gerações de chips: aquela que está a ser agora produzida, aquela que se está a preparar para lançar posteriormente no mercado e por fim aquela que está agora a ser projectada. É isto que faz que o futuro deixe de existir em si, como espaço a preencher, mas surja como uma mera extensão ofegante e aflita, mas sempre eufórica, do presente." (Coelho, 2000)

Estas duas esferas - o simbólico e a imagem - não se confrontam, antes parecem substituir-se pacificamente, ou mesmo tentam completar-se mutuamente. Se o objecto simbólico já não tem a capacidade informativa operada pelo seu substituto informativo (recordemos que a partir da sua transfiguração em algoritmo toda a informação é possibilitada, mesmo a mais oculta, como revelam os estudos desenvolvidos pelo laboratório do Museu do Louvre nas análises que realizam "ao interior" das próprias obras, devassando algumas das propostas auto-recusadas pelos próprios autores), por outro lado a imagem daí resultante não possui nenhum capital de confiança relativamente ao seu estatuto de verdade, por força da sua imaterialidade e substância - o algoritmo- combinação numérica totalmente manipulável.

Refere a este propósito o sociólogo francês Henry Pierre Jeudy:

"Assim sendo, o objecto "autêntico" assegura uma função de prova. Todo o conhecimento do objecto se opera na sua passagem à imaterialidade, na sua metamorfose em constelação de informações, e o objecto permanece, para além dessa investigação científica, o referente concreto que é possível ver, tocar, sentir..."(Jeudy, 1995)

Este arquivo gigantesco que estamos a construir e que, de algum modo, serve como referente "estático" ao desenvolvimento das novas propostas tecnológicas possui, como em todos os casos, fragilidades que necessitam ser analisadas.

O arquivo afirma-se primeiramente como uma mnemópolis, uma cidade da memória, mas o seu constante aperfeiçoamento operativo e o consequente crescimento torna-se então infinito e o conceito objectual de arquivo é, uma vez mais, transfigurado e imaterializado, *"informação imaterial no funcionamento de uma cultura em canais"* (Jeudy, 1995). Torna-se atemporal pois não obedece ao tempo da história, esta perversão do tempo está no entanto intimamente ligada ao alargamento espacial em curso. A informação arquivada não envelhece nem se deteriora ao contrário dos seus congéneres tangíveis que ao envelhecer afirmam a sua ligação umbilical com a história.

Contudo a presença objectual é inequívoca mesmo para as novas tecnologias, nenhuma informação é veiculada sem objecto. É um facto que não podemos minimizar. A transformação de puras combinações numéricas em imagens significacionais, só é possível devido à existência de máquinas mediadoras dessa mesma informação - o ecrã - e estes estão do mesmo modo "condenados" a serem configurados temporalmente - é interessante constatar a rápida sucessão de aparelhos e aparelhamentos utilizados ao longo dos últimos anos, e a velocidade com que envelhecem aos olhos das novas tecnologias. Vejamos o caso paradigmático do objecto supremo da nova sociedade de informação, o computador. Tanto exteriormente como interiormente possui uma existência confrangedora, o seu presente é mínimo. Voltemos a Jeudy para concluir:

"A rapidez de produção de objectos de comunicação leva a esse efeito de obsolescência que coloca o objecto fora do circuito e lhe restitui o seu mistério. Assim se passa com os primeiros televisores ou com as primeiras calculadoras...Toda essa corte de "novos "objectos, já obsoletos, cuja função consistia em substituir o objecto pela imagem, recupera o seu estatuto de objecto graças à perda da sua utilidade." (Jeudy, 1995)

A questão da obsolescência merece uma atenção mais detalhada uma vez que ela está intimamente ligada à problemática da inexorável passagem do tempo e à consequente transformação de aparelho em objecto.

Segundo a análise efectuada por García Bacca, as dimensões do tempo coexistem de formas diferenciadas consoante se encontram preenchidas de significado, ou não.

À relação passado-presente-futuro deve ser acrescentada outra dimensão que é corporizada na sucessão pretérito-presencial-porvir e esta, por sua vez, completada com a sucessão obsoleto-actual-adventuro. A sucessão inicial ou primária é potenciada duas vezes para atingir o estádio necessário à terceira. Tentemos, então compreender a potenciação das noções iniciais. Antes de mais, a desmontagem semântica da palavra presente divide-a em *pres* de presença e a componente final em *ente*, ou seja, um ente pre(s)ente. A presença como noção básica para se corporizar a dimensão temporal do agora. Contudo, como explica o autor, a noção de agora não é capaz de corporizar sozinha uma das dimensões temporais, ela apresenta-se como espécie de mediadora que sobrevive apenas acompanhada: antes de agora; depois de agora; etc. A dimensão do passado é entendível se existir um agora presente. Esta noção, contudo, só é conotável com a de pretérito se for preenchida de algo que fez acto de presença, ou seja de uma singularidade que ao ser atribuída lhe preenche o estar presente transformando-a em acto de presença:

"«Pretérito» es, pues, pasado que hace acto de presencia ante un ser que esté haciendo acto de Presencia – no ante uno que esté simplemente presente" (Bacca, 1988)

Como exemplo claro desta situação, a referência a qualquer acontecimento que possua a singularidade de poder ser nomeado —guerra do Golfo. A simples enunciação do acontecimento, da sua presença num determinado presente individualiza-o preenchendo a sua condição de passado como pretérito.

Como verificamos, a alteração epistemológica proposta entre passado e pretérito vincula-se com a existência necessária do artificial (criado por nós) frente ao natural. Só é verificável a condição temporal de um pretérito se existir aquilo que Bacca define por "plan", isto é, um *design* ou projecto que individualize ou se individualize do natural transfigurando-o ou potenciando-se em artificial, aqui unicamente como potência individualizadora

que se preenche desse atributo devido ao acto de presença por nós atribuído.

Interessa-nos para a nossa argumentação sobretudo a noção de obsoleto. Esta é consequência de um duplo preenchimento efectuado na noção inicial de passado. A relação estabelecida entre passado-presente-futuro com a nossa necessidade planificadora, isto é, de tornar "nosso" tudo o que nos rodeia, divide necessariamente o que é "nosso" do que simplesmente se encontra presente, por oposição com fazer acto de presença. Como atrás vimos, perante esta exterioridade somos co-presentes em relação simétrica, e esta possibilita o conceito de contemporâneo. Já para a sucessão preenchida, corporizada em pretérito-presencial-porvir, a relação estabelecida é distinta apesar de também co-presente.

Para esta nova relação Bacca define a noção de "coetáneos", isto é, relacionáveis em idade (noção temporal absoluta). Se somos coetâneos em determinada altura, possuímos a mesma idade, ou seja, a noção de presencial passa a ser actual. Esta distinção provoca, também, uma alteração por preenchimento significacional na noção de pretérito transformando-a em obsoleto. São actuais todas as coisas que ostentam o que fazemos artificialmente, por fazerem acto de presença ante nós de forma apropriada. Esta noção vem acrescentar significado à noção de obsoleto. A noção de passado fica reforçada por, uma vez mais, existir uma manipulação conceptual, "nossa". Perante objectos que, ainda em plena vivência operativa, se vêem desqualificados pelo aparecimento de outros, não se pode afirmar com rigor que pertencem ao passado. A sua passagem a esta dimensão antes do tempo torna-os obsoletos.

Refere o autor a este propósito de forma claríssima:

"En estado de buen uso —y aun sin estrenar— un traje «pasa de moda» -está obsoleto: ha sido hecho «pasado» en virtud de un plan estético-económico dictatorialmente dictado por unos sastres parisinos o londinenses y servilmente obedecido por... para no pasar uno o una por «ropa vejestorio o ropa vejestoria» —por no estar «a la moda».

En estado de buen uso —y aun sin estrenar— el último modelo de avión, de auto, de computadora... hacen obsoletos a los anteriores; que a lo mejor tendrían por delante muchos años de servicio.

A tales cosas -vestidos, aparatos...- se les ha inventado e impuesto un nuevo tipo de pasado: el de obsoleto. Pueden estar «de cuerpo presente»; estar realmente presentes y, con presencia propia; estar siendo utilizables, disponibles. Mas por haber inventado el hombre actual —un especial tipo de hombre actual— el plan (proyecto-designio-decisión-con éxito) de "hacer que" algo pase a pasado o a pretérito, lo presente y presencial se ha hecho que pasen a pasado y a pretérito «antes de tiempo». Y tal

paso posee faz propia, nueva: la de obsoleto: pasado y pretérito descalificados, duplicadamente (pretérito) o triplicadamente (pasado) tales. » (Bacca, 1988)

Acrescentamos nós, a passagem à condição de obsoleto, por parte do aparelho, possibilita a recuperação do seu estatuto objectual com valor acrescentado da aura do tempo que passa, transformando-se comummente em objecto de culto que adquire, inclusive, valor museológico a vários níveis: como objecto artístico, Jeff Koons, *lowtech.org* ; ou como objecto próprio, museus da tecnologia, em expansão um pouco por todo o lado.

Se no caso de Koons a atenção é totalmente concentrada no valor formal do objecto como representante de uma cultura *pop*, ainda assim, poderemos reclamar o poder significacional de uma completa musealização de objectos tecnológicos de um passado recente. No caso do colectivo britânico *lowtech.org* as questões são colocadas de forma muito mais interventiva.

No ISEA 98 *(The 9th International Symposium on Electronic Art)* realizado em Manchester, este colectivo inglês apresentou uma instalação denominada *Redundant Technology Iniciative*, fragmento de um programa mais vasto que visa um aproveitamento de computadores tornados obsoletos pela passagem do tempo. Segundo o seu manifesto programático é possível realizar obras de arte sem a necessidade compulsiva de estar completamente *up to date* em termos de tecnologia:

"Much art produced using computers is anodyne and contentless. Sponsorship for creative technological projects is widely available, particularly from hardware and software producers. These facts may not be unconnected. Somewhere along the line many artist's productions tend to metamorphose into sales demonstrations of their sponsor's products ." (Walbank, 1998)

lowtech.org, *Redundant Technology Iniciative*, 1998

O que é importante salientar na estratégia deste grupo colaborativo é a possibilidade acrescentada de produzir a partir de tecnologias ultrapassadas[5]. Se o resultado, formalmente atraente, gerado por uma espécie de metrópole tecnológica em que os aparelhos corporizam metaforicamente os edifícios de onde foram expulsos por ineficácia operativa, já é significativo, significacionalmente, devemos acrescentar uma outra potencialidade, que lhe advém do facto de explorar um aparente paradoxo. Os computadores utilizados são tecnologia sofisticada, capazes de gerar milhões de cálculos numéricos simultaneamente, no entanto aqui são utilizados como máquinas inúteis, capazes apenas de gerar entre todas a mesma imagem simplista de um X. É proposta, em termos da recepção, uma inclusão nos campos teóricos de uma estética deceptiva, o espectador é confrontado com uma situação para a qual não está preparado, espera muito mais das máquinas que manipula. O que aparece como resultado metafórico de uma sociedade que apesar de possuir a tecnologia geradora de amplos sonhos, se encontra enredada em criações de sentido único.

Com esta iniciativa propõe-se uma reformulação da noção de arte tecnológica, colocando a questão da tecnologia e do seu acerto temporal com o "presente" como absolutamente relativizável. Nem que seja através da exploração objectual das máquinas geradoras de informação, como produto para o fabrico de obras de arte não desmaterializadas. A sua integração formal no território artístico, distante da utilização intensa que se tem feito das suas capacidades internas, transfigura-as. A recepção é assim realizada já não a partir da informação veiculada - muito pobre e simples - mas do todo formal que é proposto em termos de intencionalidade. Uma vez mais se consegue a transformação pura e simples de uma exterioridade tecnológica (*tecnho/garbage*) em interioridade objectual passível de transformação aurática, devido a alteração produzida pela sua aparente "*falta de utilidade*" (Jeudy, 1995).

Esta deliberada passagem da condição de aparelho, "Para Francis Ponge existe um distinção clara entre aparelho - *uotil* - e utensílio - *utensile*. «O aparelho é um instrumento que serve para as artes mecânicas. O utensílio é toda a espécie de pequeno móvel que serve para a casa, principalmente para a cozinha.» A diferença essencial é que o primeiro

---

[5] A noção de ultrapassagem temporal é, neste caso, altamente relativa. Ela impõe um pensamento comercial intimamente ligado a filosofia do liberalismo, que festeja o presente como passado e o futuro como presente. Tornados obsoletos por força da luta entre fabricantes, as máquinas possuem vidas cada vez mais efémeras (a etimologia da palavra, originária da Grécia, significa o nome de uma larva que tinha a duração de um único dia e está completamente adulterada pela compressão temporal contemporânea) sendo idóneo questionar se para a maioria dos utilizadores, este despresentificar acelerado é compatível com reais necessidades ou se, mais uma vez, estamos frente a uma corrida desenfreadamente consumista.

dispensa o humano e o segundo relaciona-se com este através de uma «perfeita conveniência com o carácter de objecto» "(Miranda, 1999) à condição objectual de utensílio, por caducidade da componente tecnológica, parece-nos fundamental para uma análise dos enunciados propostos.

A inexistência de uma condição simbólica para o aparelho — motivo que tem registado inúmeras teses favoráveis a este desaparecimento, quer por realização absoluta, quer pela sua superação, completamente transfigurado em máquina reprodutora[6] — condiciona a sua representação. A sua caducidade tecnológica reporta o interior para nível inferior ao mesmo tempo que altera a relação de sentido: a ultrapassagem do interior informático pelo exterior formal. Esta potenciação da representação é explorada formalmente pelo *lowtech.org* nas instalações que produz. A passagem à condição objectual permite a sua manipulação serial e a inscrição da máquina, não como elemento único e

---

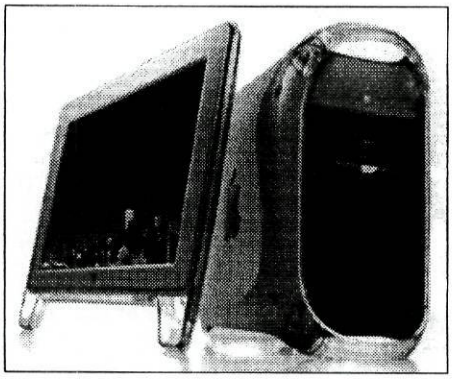
[6] Na análise aprofundada que faz da lógica cultural do capitalismo tardio, F. Jameson, obviamente, não poderia deixar de comentar as alterações produzidas na representação estética da máquina ao longo da periodização que propõe, a partir de uma outra inicialmente formalizada por Ernest Mandel. Para o primeiro, o capitalismo estrutura-se temporalmente em três fases distintas. Para o segundo existe, em paralelo, uma periodização cultural. Segundo esta lógica serão necessários cortes epistemológicos que definirão as épocas de forma distinta. Assim, para Jameson vivemos actualmente no que ele designa como a "era da terceira máquina". A era anterior à nossa produziu vibrantes entusiasmos na maquinaria e sua representação, constituindo-se em alguns casos, como é paradigmático no futurismo, em pura celebração. Em outros casos a maquinaria encontra presença menos efusiante mas ainda assim produtora de fascínio, veja-se o caso de alguns dos mais importantes artistas dadaístas a começar obviamente por Duchamp e Picabia. Este entusiasmo tem uma razão fundamental. A apresentação formal das máquinas é inebriante e poderosa, permitindo e dasafiando a sua representação. Recorda Jameson o poder imagético das grandes turbinas e tubagens industriais ou a imponência das chaminés das fábricas.

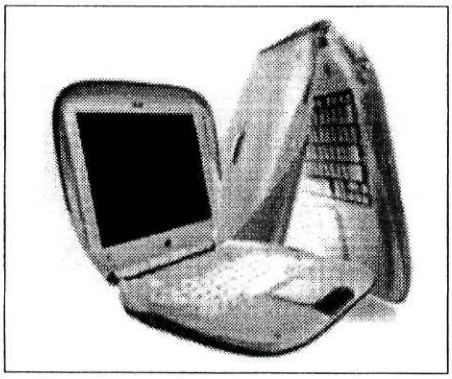
É obvio que as actuais máquinas não possuem este efeito encantatório - possuem outros, como já vimos - tornaram-se máquinas reprodutoras ao invés de produtoras como as anteriores, e como tal são veículos de reprodução de informação. Devido a esta nova função foi esquecido o encanto formal externo, tudo está concentrado no seu interior. Refere Jameson que o seu exterior carece de poder emblemático.

Embora correcta segundo o nosso ponto de vista, a análise de Jameson é traída pela própria época que se encontra a analisar. O tempo é de tal forma violentamente rápido que qualquer análise periodizadora falha por incompleta —o próprio Jameson coloca esta questão relativamente ao historicismo e à generalização que recusa sempre a existência de potenciais excepções— o actual estado de produção de "maquinaria reprodutora" já contém, nas suas premissas, a análise criteriosa da sua representação externa. Os esquemas de sedução anteriormente utilizados, na aparência de formas gigantescas e esmagadoras, são hoje transformados em irresistíveis objectos de *design*, veja-se o caso paradigmático da relação de sucesso existente na nova estratégia comercial da "Apple", e na produção da sua linha "Imac", "Ibook" e "G4".

Finalmente, retomando a Jameson, parece-nos importante reter a sua análise da passagem do fascínio do objecto para o aparelho: "La tecnología de la sociedad contemporánea es hipnótica y fascinante, no tanto en si misma como porque parece ofrecer un esquema de representación privilegiado para comprender la red de poder y control que a nuestra mente y a nuestra imaginación les es aún más difícil aprehender: toda la nueva red global descentralizada de la tercera fase del capital" (Jameson, 1996)

distinto, mas como o indiferenciado e «qualquer» elemento do conjunto. O agrupamento de elementos de um grupo de objectos em peça única possibilita, obviamente, a sua condição simbólica.





Apple, *G4 e Ibook*, 2000

7.3. O Algoritmo como linguagem

Outra reflexão que deve ser efectuada em torno deste tema liga-se directamente à unicidade de linguagem estabelecida pelas "novas tecnologias".

Encontramo-nos perante um aparente paradoxo. Nunca foi tão amplo o espectro de possibilidades de intervenção, em termos de meios ao dispor do artista, mas, também, nunca foi tão reduzida a variedade de linguagens existentes. Ela é única e encontra-se ligada às possibilidades numéricas de combinação algorítmica.

Se existem reais diferenças entre as linguagens, chamemos-lhe analógicas, e a linguagem numérica, elas devem-se, sobretudo, ao carácter particular de potencial de manipulação conseguido pelo digital.

Os sinais analógicos podem ser comparados ao quebrar das ondas numa praia, sempre em constante quebrar mas nunca precisamente da mesma forma —é por isso que, copiar sinais analógicos, por exemplo, equivale, sempre, a uma perda de qualidade perante o original— ao contrário com o sinal digital, numérico[7], tudo se equivale exactamente no mesmo lugar.

[7] Curiosa a utilização literal feita pela língua francesa para designar as operações de passagem da condição analógica à digital : numeriser.

Esta capacidade de combinação sem deteriorização explica a sua ampla polivalência. No mundo digital, no limite mais profundo e baixo, tudo se rege por combinações binárias estabelecidas entre "0" e "1". A sua abrangência em todas as direcções é potenciada exactamente pela aparente simplicidade da linguagem.

Stephen Wolfram, um matemático e físico inglês, prova, contudo, que tal como na natureza, que afirma a sua complexidade através de extensas combinações fractais, também no domínio do digital as combinações possíveis não se encontram emparedadas por qualquer intervalo, podendo ser extensíveis até ao infinito[8].

Desenvolveu uma experiência que baptizou de "cellular automata" em que definiu uma série de regras que determinam como uma célula representada visualmente por um quadrado negro (1) em combinação com um quadrado branco (0) evolui em gerações diferentes no tempo.

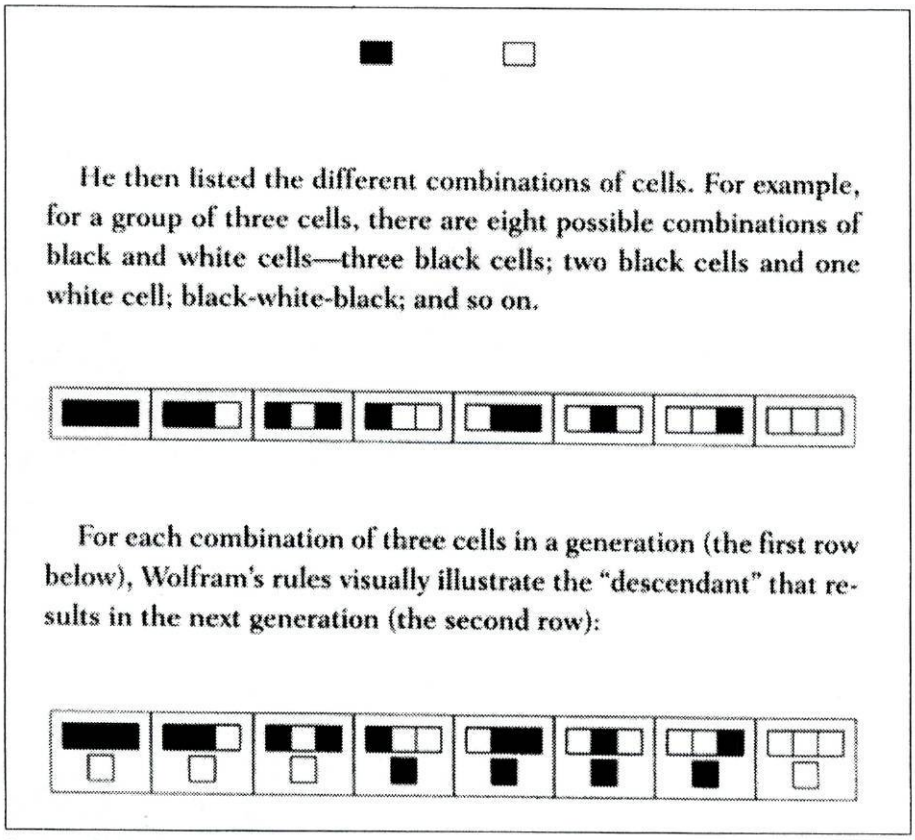
Segundo o relato de Steven Holzman, em primeiro lugar definiu as duas células como quadrados, um negro e outro branco. Em seguida listou as diferentes combinações possíveis com as células. Por exemplo para um grupo de três células, existem oito possíveis combinações de quadrados brancos e negros—três quadrados negros; dois negros e um branco; negro-branco-negro; etc. Em seguida organizou uma próxima geração de células combinadas. Assim, para cada combinação de três células, combina uma outra célula segundo uma lógica estabelecida por acumulação; por exemplo: num conjunto de três células negras, a célula do meio da segunda geração será branca. Da mesma forma, se existirem três células brancas, a nova célula terá que ser novamente branca. Por outro lado, uma célula negra seguida de duas brancas ou uma célula branca procedida de duas negras geram uma nova célula negra.

A partir da imposição desta regras, Wolfram construiu sucessivas gerações, até criarem complexas texturas que eventualmente podem ser combinadas e transformadas em formas.

O que ficou provado é que a qualidade e a quantidade das combinações são a

---

[8] O infinito é, neste caso, apenas teórico, não devido a limitações combinatórias mas sobretudo a limitações de ordem tecnológica, que através do *hardware* existente colocam limites físicos ao desenvolvimento das combinações numéricas. Vários são os exemplos de problemas tangíveis limitativos da expansão numérica, talvez o mais importante passa pela acomodação física das condições necessárias ao desempenho do processador de informação, encarregando-se a realidade externa de produzir limitações tão prosaicas quanto a inexistência de uma solução para o problema do sobreaquecimento da máquina ao efectuar cálculos demasiado complexos. *"...all the examples of the limitations of digital technology are about bits of information: How many bits of information can be processed per second; how many bits of information can be stored; how quickly bits can be accessed from a storage device; how many bits can be moved through a connection to the internet. "(Holzman, 1997)*



Stephen Wolfram, *cellular automata*, 1970

base de toda a forma no âmbito do digital.

As combinações algorítmicas permitem o abordar do problema da complexidade na informação. Problema importante pois é a partir dele que se desenvolvem todas as possibilidades evolutivas respeitantes à linguagem. Se existem dificuldades de definição para a questão da complexidade, a matemática tenta registar, de forma o mais objectiva possível, a sua prova.

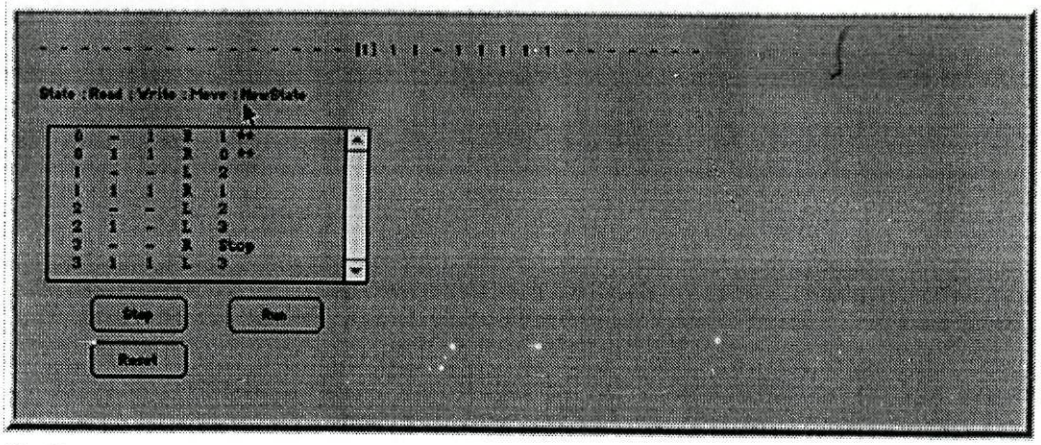
Segundo David Ruelle "um Algoritmo é um modo sistemático de efectuar uma certa tarefa, ou de resolver um certo problema. O problema é de natureza matemática e trata-se de, operando sobre os dados simbólicos finitos, chegar a um certo resultado por um número finito de manipulações explicitadas sem ambiguidades" (Ruelle, 1991). Parece, hoje, claro, que existe uma máquina, o computador, que aparentemente, consegue resolver com eficácia estes problemas combinatórios. Falamos obviamente de uma máquina idealizada, isto é, tendo a consciência de que a máquina é finita, incluindo o programa onde são executadas as combinações, mas que a sua memória é infinita. De outra forma estaríamos a limitar a definição do Algoritmo por deficiências tangíveis externas. O mate-

mático britânico Alan Turing inventou essa máquina a que chamou "máquina de Turing". O objectivo central desta máquina é provar a existência de algoritmos ineficazes e, pelo contrário, algoritmos eficientes. A complexidade algorítmica depende, então, da existência de algoritmos eficientes para tratar determinado problema. Simplesmente, como veremos, não é tarefa simples provar da sua eficácia ou inoperabilidade. O teorema de Godel veio alterar a relação que a matemática tinha com a prova de forma sistemática do carácter de verdadeiro ou falso.

Godel provou que "se se fixam as regras de inferência, e um qualquer número finito de axiomas, haverá asserções exactamente formuladas de que não se pode demonstrar se são verdadeiras ou falsas." (Ruelle, 1991). Ou seja, não se pode nunca provar, aplicando as regras da inferência, que uma asserção é ao mesmo tempo verdadeira e falsa. Aceitando esta propriedade como axioma defrontamo-nos com um carácter novo que nos diz que perante a aceitação desta novas propriedades permanecerão indemonstráveis. Ao teorema de Godel foi dado o nome de teorema da incompletude. Tal com já tínhamos referido anteriormente o que se prova é a inexistência de soluções no interior de um único sistema por ausência de provas irrefutáveis.

Se utilizamos o teorema de Godel é com a consciência das limitações que teremos de impor a uma apropriação que não pretendemos abusiva. Não é possível a sua integração em ambientes simbólicos estranhos senão como metáfora. O especialista Douglas R. Hofstadter fornece um exemplo curioso desta lucidez, mas, também, de uma clareza fundamental ao seu entendimento:

"How can you figure out if you are sane? This is a strange loop indeed. Once you begin to question your own sanity, you can get trapped in a ever-tighter vortex of self-fulfilling prophecies, though the process is by no means inevitable. Everyone knows



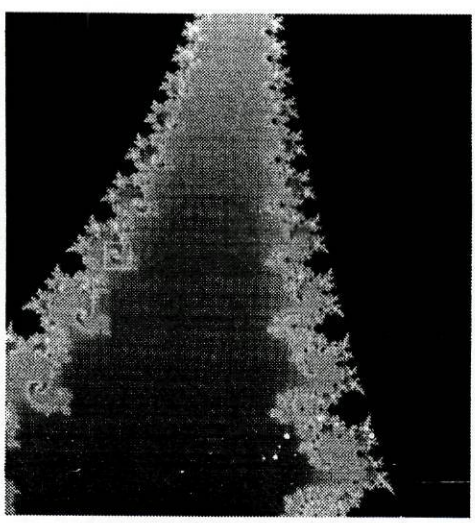
Alan Turing, exemplar on-line da "máquina de Turing", 2000

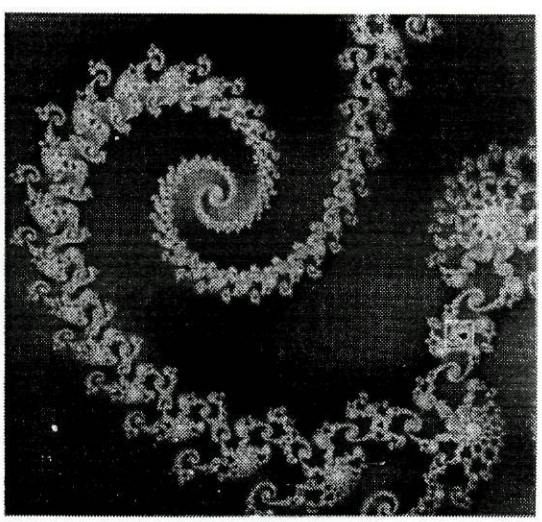
that the insane interpret the world via their own peculiarly consistent logic; how can you tell if your own logic is «peculiar» or not, given that you have only your own logic to judge itself? I don't see any answer. I am just reminded of Godel's second Theorem, which implies that the only versions of formal number theory which assert their own consistency are inconsistent." (Hofstadter, 1979)

Toda a complexidade matemática que transfigura a leitura de uma aparente simplicidade —como provam a existência de estruturas fractais no interior das formas mais simples da natureza— em difícil interpretação, vem dar razão àqueles que provam a inexistência de uma solução única no interior de um sistema simbólico como forma de resolução. Vimos já da sua impossibilidade.

O que nos interessa em detalhe no desenvolvimento de toda esta problemática é, como parece evidente, a possibilidade do retirar de ilações claras para a prática artística utilizadora de sistemas electrónicos de manipulação numérica. Se, por um lado, possuímos a clareza suficiente para abrir as expectativas a novas formas de trabalhar, nunca, por ingenuidade, poderemos olhá-las sem o espírito crítico necessário. Daí que, necessariamente, surjam questões complexas para responder. Neste momento a mais premente coloca-se perante a existência de uma linguagem única expansível a todas as formas de representação.

A diversidade camaleónica das combinações numéricas permite um sem número de aparências para o elemento mínimo (o morfema da linguagem estruturalista), que pode levar ao engano de quem está na posição de receptor. Seja em forma de fotografia, vídeo, cd, internet, etc., todas as resoluções formais estão definidas pela complexidade da com-





Exemplos fractais

binação proposta. Mas no final tudo são aparências da mesma linguagem digital.

Este problema alarga-se a âmbitos do pensamento que nos interessam de sobremaneira. A relação estabelecida pela filosofia na sua reflexão sobre a arte, ao longo de toda a história, pelo menos desde Platão, baseia-se numa dicotomia alternativa entre uma estética do Ser e uma estética da aparência[9]. Para Platão, como está articulado na República, a imaginação e a visão são olhadas como capacidades inferiores, como produto do nível mais baixo da consciência. Segundo ele, somente a razão poderia ter a capacidade de nos contemplar a verdade enquanto que os produtos da imaginação e da visão apenas nos fazem chegar falsas imitações do real. Coloca, desta forma, a visão e imaginação em patamares inferiores aos das matemáticas e sobretudo da filosofia, estes sim os níveis mais altos da consciência. A sua teoria foi ilustrada com a utilização de um exemplo de uma cama. A postulação que propõe é a seguinte: existem três tipos de camas: uma, o conceito essencial de cama, criado por Deus; em segundo lugar, a cama real, criada por um carpinteiro na tentativa de criar uma realidade; e, finalmente, a cama criada pela representação artística, totalmente externa à sua própria realidade. Fica, portanto, a ideia base de que para este pensador a compreensão da existência humana nunca passaria pela imaginação mas antes pela razão. À imaginação e visão reserva o lugar de verdade, apenas quando entendidas primeiramente como imitações e nunca como original. Esta dicotomia teórica foi-se afirmando continuadamente até aos nossos dias, passando obrigatoriamente pelas análises favoráveis a uma estética de aparência platónica —descendência kantiana[10]—, ou, então, pelo contrário, posicionamentos que se opõem a Platão e que afirmam a obra de arte como mecanismo privilegiado de acesso ao Ser ou a uma possibilidade de verdade; até ao aparecimento da chamada "estética dos meios", reivindicada por muitos daqueles que pensam e manuseiam a tecnologia electrónica.

Segundo esta nova corrente de pensamento, quem exercer uma actividade ligada aos meios electrónicos, mais cedo ou mais tarde, terá que se desligar da posição platónica de aparência (Seel, 1993). Esta negação, contudo, levanta dúvidas quanto à sua razoabilidade. Só estando no interior de um esquema de pensamento herdado, ou presente, é que se potencia a destruição/negação como resolução possível. Enquanto elemento

---

[9] Refere a este propósito Martin Seel: "Platão acusou estas artes de se limitarem a reproduzir o aparecente em vez de o registarem na sua verdade." (Seel, 1997)

[10] Refere Jonathan Crary: "Kant argued that all possible perception could occur only in terms of an original synthetic unification principle, a self-cause, that stood over and above any empirical sense experiences such as vision." (Crary, 1999)

exterior este esquema nunca será entendido como condição fundamental[11].

Existe, portanto, uma outra forma de encarar este problema, introduzindo um conceito novo que escape à dicotomia anterior. Este conceito não tem ligação à essência nem à aparência, porque está antes. Ele é o aparecer.

> *"O aparecer da obra de arte não quer dizer aqui o emergir de uma verdade superior, mas sim, antes de mais, unicamente, o modo como a obra de arte se apresenta à faculdade da percepção dos seus observadores. A sua essência não está nem no aparecer de uma essência nem no aparecer de uma aparência. Está sim no aparecer para uma percepção que se relaciona de um modo peculiar com ela como aparecente. O Ser da obra de arte é o seu aparecer."* (Seel, 1993)

A reclamação da nova formulação de uma teoria estética dos meios pelos intervenientes da arte electrónica peca por ausência de verdade ao esconder um facto que é facilmente comprovável. Toda a estética, desde Hegel, foi sempre uma estética dos meios. O pensamento estético moderno relaciona-se de forma privilegiada com os meios *"A arte seria uma manipulação de meios, mas não um uso de meios para atingir um fim exterior a si mesma; a arte seria o que Kant chamava por isso «uma finalidade sem fim». Tal significa que a arte se pensou como precisamente centrada nos meios (desvalorizando os fins)."* (Cruz, 1998)

Toda esta argumentação teórica foi levada à prática e dramaticamente incrementada durante o largo período de intensa experimentação, justamente dos meios, oferecida pelos artistas das vanguardas clássicas. Daí que, quando nos referimos a uma estética dos meios para referir a arte electrónica devemos conter nela apenas uma categoria especial de meios, justamente os electrónicos.

E esta divisão é plausível já que existem realmente diferenças fundamentais entre os meios anteriores, chamemos-lhe clássicos, e os novos digitais. Por um lado, enquanto que os primeiros trabalham com meios que no final irão ser o produto da sua matéria

---

[11] Num ensaio distante das preocupações com a electrónica, antes interessado na análise do conceito de heresia como forma de actuar politico, Santiago Lopez Petit desenvolve uma interessante argumentação onde defende uma ruptura clara com a dicotomia anterior *"La estrategia de objectivos/desocupación del orden es una experimentación imaginativa que, habiendo hecho estallar la dualidad no/si, destrucción/construcción, se apoya en el "mundo de las proposiciones" y recorre los multiplos caminos que las proposiciones abren »*. (Petit, 1996) As proposições são aqui entendidas como portas abertas não no interior do sistema mas que escapam a ele próprio, orientando a sua intencionalidade para objectivos distanciados. Voltando à escrita de Petit para reafirmar uma sua citação: *"Profanar lo sagrado no significa abolirlo. Implica que aún se sigue dependiente de la trascendencia. Transgredir el límite no acaba con él. Implica que el límite todavia sigue actuando en relación a la propia transgressión. Ponerse aparte mediante la indiferencia activa, desocupar el orden, disuelve la trascendencia y el límite. »* (Petit, 1996)

sensível, no caso particular do digital (aí reside o seu carácter de excepcionalidade) o meio não coincide necessariamente com o resultado sensível apresentado como final, porque pode ser manipulado e transfigurado em diferentes formas de aparecer. O primeiro apresenta um carácter de acabado (que não tem a ver com a noção modernista de inacabado) que lhe é fornecido pela sua permanência tangível. O segundo, devido à sua dualidade, nunca deverá ser encarado como passível de acabamento a não ser pelo recurso a estruturas externas de fechamento do digital.[12]

Se a imagem tradicional se encontra fixada de forma inamovível ao objecto-imagem onde se torna visível, com a imagem digital tudo se passa de forma diferente, isto é, não existe qualquer ligação entre o *software* e o *hardware* onde se encontra exibido. Daí a diferença quanto à noção de acabado entre uma e outra. A capacidade de se deixar manipular até ao infinito, pela imagem digital, dá-lhe uma nova qualidade que se distancia da permanência na imagem tradicional, dos meios de formação serem o resultado sensível; com aquela, o que temos como meio é apenas codificação digital, linguagem binária combinada. A mesma configuração de dados digitais permite diferentes apresentações em diferentes mediuns.

O fenómeno da remediação, largamente utilizado na linguagem hipermediatizada da informação, apresenta-se como a consequência imediata desta situação. O arquivo que falámos apresenta-se como um reservatório de alternativas possíveis de ser trabalhadas e alteradas digitalmente segundo as premissas de intervenção intencionadas.

Ainda segundo Martin Seel, as alterações impostas pela tecnologia digital colocariam em colapso, na visão "fundamentalista" de alguns defensores da estética dos meios, as distinções existentes entre ser e aparência, entre verdade e mentira. Mas tais distinções são determinantes para que se possam entender as relações existentes entre real e virtual e, mais importante, a "realidade vivencial" que produza um acesso a ambas.

Refere este autor:

"Há por isso toda a razão para refutar o critério que adoptou a maior parte dos representantes da escola de Rotzer[13]: só deve poder operar com a estética dos novos

---

[12] Aperfeiçoaram-se nos nossos dias os mecanismos de fechamento dos dados digitais, com vista à sua consecução como obra acabada. Entre eles destacamos as possibilidades oferecidas pelo armazenamento em materiais independentes (cd-rom e DVD, principalmente) que podem ser fechados definitivamente só existindo a possibilidade de leitura e nunca de intervenção posterior. Apesar de externa, esta atitude apenas actualiza a experimentação com os meios e o seu correspondente acabamento.

[13] Florian Rotzer editou algumas colectâneas de textos sobre a estética dos meios. O autor refere-se no seu texto a uma publicação em particular: "Digitaler Shein. Aesthetik der neuen Medien" onde se encontram reunidos textos de Peter Weibel, Vilém Flusser, Peter Zec, entre outros.

meios quem recusar resolutamente a diferença entre Ser e aparência, e com ela toda uma série de distinções de teoria do conhecimento e de teoria da arte tradicionais. Alguns testes, é melhor nem sequer os tentar fazer. Uma estética da aparência total é a resposta errada à estética do Ser. " (Seel, 1993)

Ou seja, a linguagem binária ao produzir, de facto, uma estrutura camaleónica de aparecer, como já vimos condição que se distancia da dicotomia Ser/aparência, mostra a validade da necessária existência de um posicionamento exterior que se coloque de forma crítica perante o manancial totalizador da aparência. Condição essencial para uma análise desapaixonada dos resultados produzidos pela linguagem numérica e, sobretudo, abertura de possibilidades lúcidas de intervenção por parte da arte, num contexto de unicidade compulsiva.

7.4. Exemplos do fazer

Jodi é uma colaboração existente entre dois artistas holandeses, Joan Weemskerk e Dirk Paesmans, e afirma-se como paradigmática da situação que nos encontramos a analisar. Todo o seu trabalho se baseia no desenvolvimento de projectos que têm como base, e neste caso como produto final, a linguagem binária oferecida pelo computador. Ao contrário de muitos outros artistas com trabalho nesta área, no caso dos Jodi, o referente e o próprio resultado final encontram-se confinados à própria máquina.

As suas estratégias de intervenção passam pela utilização de vários suportes para veicular o seu trabalho, basicamente o *cd-rom* e a *internet*.

Na rede os projectos apresentados tiram partido da própria linguagem da internet.

Se, por um lado, o acidente está presente em projectos como o "error 404", onde existe um intencional tirar partido da manipulação, deliberadamente errada, da navegação na net, então é necessário acrescentar que o "error 404" é uma das mensagens de erro mais comuns na internet e é apresentado sempre que existem dificuldades de vária ordem na apresentação de uma página. Ou porque o endereço já não existe ou se modificou e foi mal redigido, ou porque está fora de serviço, ou, então, porque outro erro de navegação foi cometido. O que é importante é a possibilidade de tirar partido de anomalias disfuncionais que nasceram como informação e foram transfigurados em projecto artístico: *"JODI's aproach is strongly media-conscious, exploiting unexpected potencials of computers and networks, their components and users who cannot be passive spectators but have to interact in order to experience the work.* " (Catálogo do festival Deaf, 1998)

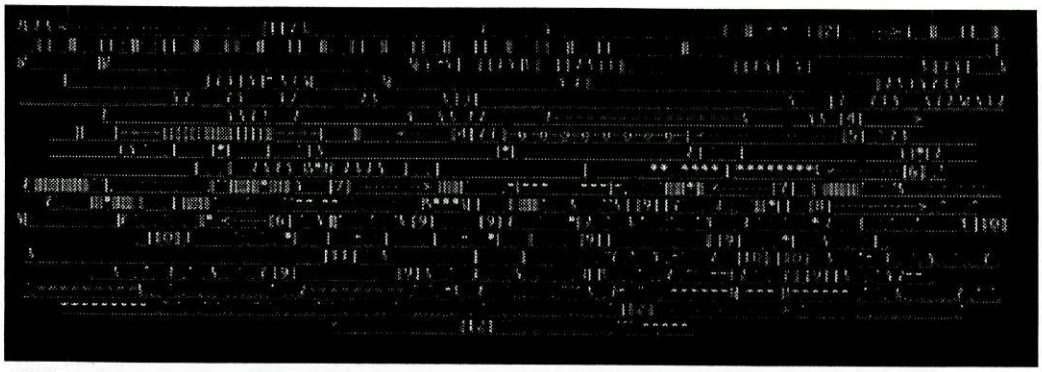
De forma diferente é utilizada a linguagem binária na construção de outros projec-

JODI, *on-line project*, 2000

tos para a rede. Nestes o que é visível é a programação de sequências combinatórias variadas que se apresentam em contínuos desenvolvimentos. O receptor fica frente a centenas de linhas de programação informática que aparentemente não têm qualquer ligação com o que seria esperado quando da visita a uma página. Para além do efeito deceptivo provocado existe aqui, também, uma intencionalidade de desprogramar a própria linguagem. A desprogramação, contudo, não é efectuada em torno da proposta que é apresentada, esta é perfeitamente convincente. Aos olhos de um qualquer especialista em programação, mesmo que mediano, é perceptível que se trata de construções "algorítmicas eficientes" (Ruelle, 1991), o que se passa é uma inversão do sentido natural das coisas na aparência da página. Ao contrário da situação "habitual" o que é mostrado é a, normalmente, estrutura oculta da página, isto é, a sua programação. O que fica oculto é o resultado visual pretendido, apenas acessível àqueles que conseguem chegar a níveis de manuseamento da navegação que lhes permita descobrir a componente onde habitualmente se esconde a programação.

A consciência do *medium* como potencial de trabalho artístico vem provar que também aqui é possível trabalhar de forma interessante com as contingências inerentes à própria linguagem. Nada de novo se entendermos esta como uma evolução de posicionamentos experimentais que já persistem em actividade há longos anos.

A outra faceta deste grupo colaborativo está virada para a produção de cd-rom(s). Neste campo existe uma necessidade experimental de trabalhar a partir dos potenciais de acidente, para criar uma nova forma de experienciar a navegação através de distorções e



JODI, *on-line project*, 2000

interferências. No início o utilizador experimenta inclusive uma certa irritação devido à existência constante de "noise", ruídos provocados deliberadamente que transformam a imagem numa aparência de mal funcionamento do monitor do computador, deteriorando continuamente as imagens e não possuindo o controlo do "mouse". Como escreve o crítico Saul Albert:

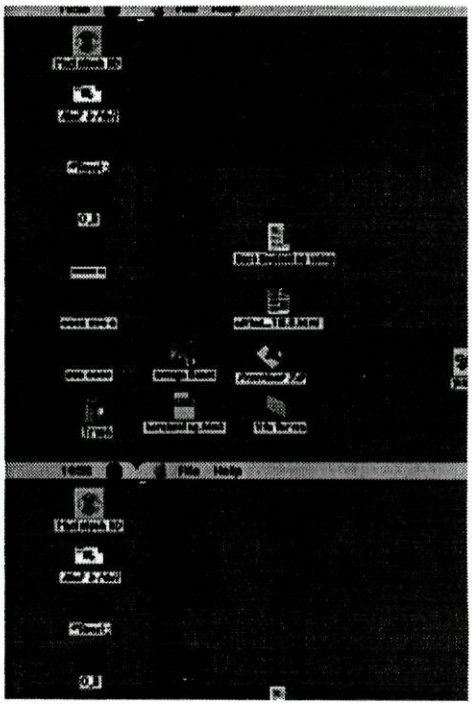
"JODI writes programs designed to create dysfunctional models of computer behavior." (Albert, 1998)

O projecto mais importante em cd-rom produzido até hoje tem o nome de OSS/ ....[14]. Quando introduzido no computador, o utilizador assiste ao "degradar" gradual do seu *desktop*. O que o grupo executa é uma série de codificações que se introduzem a diversos níveis nos protocolos de *hardware* e *software* para, utilizando a mesma linguagem, os alterar. *"Their machinic aesthetics show that on the level of programming and code the accident has always already happened."* (Catálogo do festival Deaf)

As potencialidades de intervenção ficam, desta forma, provadas e ilustradas, contudo, outras interrogações posteriores têm que ser levantadas e a mais importante de todas é, sem dúvida, o carácter de universalidade que está a ser alcançado pela linguagem algorítmica.

---

[14] Parece-nos importante citar uma decrição detalhada do funcionamento do cd-rom proposto por este grupo: *"OSS/... consists of three separate projects which can be selected randomly by clicking on neutral square simbols that appear on the desktop. One project consists of a huge variety of black and white patterns which in some irrational way seem to respond to the movement of the mouse. Sound patterns create further confusion, tough they can also be used for navigating through this library of screen noise. A second project is an inverted drawing program with distinct and completely non intuitive functions of certain keys on the keyboard. The third project takes the actual desktop image of the computer on which the cd-rom is being viewed and sends it into a maelstrom of distortions...Accidentally triggered sounds and songs, generated by the computer, reveal the hidden layers of the machine. Miklós Peternák calls it «a dinamic deliberation of images from the costumary cover page by means of peeling away the surface of the screen»."* (in catálogo do festival DEAF, 1998)



JODI, *OOS/...., 1997*

No fenómeno contemporâneo da sedução — parecem passar por aqui todas as estratégias — a universalidade da linguagem joga um papel muito importante. A pretensa aproximação procurada, através da interactividade, só poderá ser completamente levada a cabo se os receptores agora tornados intervenientes/produtores possuírem as competências necessárias. A linguagem universal dos computadores coloca-se, desta forma, como mediadora necessária e fundamental.

Uma vez mais e reafirmando o que já anteriormente foi explanado, encontramo-nos defronte a uma situação em que a ausência de singularidades pode fazer perigar a real capacidade interventiva do trabalho artístico. Singularidades que, enquanto linguagem, podem ser procuradas, na tentativa de contrariar a inserção absoluta do trabalho artístico na mesma lógica standartizadora do neoliberalismo actual. Estendendo o raciocínio ao social, verificamos a existência de similaridades preocupantes com as estratégias do capitalismo multinacional na defesa do conceito da livre escolha como fundamento básico.[15]

---

[15] Sob a capa da livre escolha, cara ao liberalismo, esconde-se, ou melhor, já não o faz, necessariamente, a lógica do pensamento único. Se por um lado tudo é colocado segundo uma perspectiva de aparência democrática, no respeito pelas simetrias, pelo outro, o que verificamos é um fechamento compulsivo, apesar de macio, respeitante às possibilidades apresentadas. As estratégias de expansão mediática tornadas omnipresentes reduzem um amplo leque de escolhas a uma rígida forma de moda, veiculada incessantemente até ao interior das

Pela primeira vez na história arte e poder económico utilizam a mesma linguagem. Esta unificação formal vem acentuar a necessidade de uma lucidez absoluta na intervenção que a arte potencia no recurso a estas novas formas de actuar. Depois de toda a negatividade vanguardista não podemos deixar que os procedimentos artísticos se deixem enredar pela lógica do único como solução.

Parece-nos, também, evidente que não é plausível um discurso que recuse pura e simplesmente o fazer tecnológico, por ignorância e sobretudo por conservadorismo. Encontram-se abertas novas formas de fazer, porquê então recusá-las?

---

nossas casas e, no limite, até ao nosso próprio interior. Fenómeno novo, a sedução passa, no nosso tempo, pela fetichização de produtos de massas, refere Pierre Bourdieu: *"Por primera vez en la historia, las seducciones del esnobismo se han vinculado a prácticas y productos típicos del consumo de masas como el vaquero, la camiseta e ciertos refrescos."*(Bourdieu, 1998). O que é necessário retirar como ilação é que mais uma vez é de um paradoxo que se trata, o neoliberalismo paresenta-se quase sempre sob esta forma. Por princípio todos temos direito às coisas (massificadas) mas um olhar mais cuidado verifica as diferenças entre umas e outras. Ou seja a diferença não se apresenta como estrutural ou formal, apenas como económica, simbolizada pelo logo ou assinatura. A necessária deslocação do político para o *entertainment* comercial tudo reduz a uma feição económica. A um posicionamento capaz opõe-se agora uma lógica de *"The less you know, the better off you are"*.

A teoria neoliberal nasce de uma formulação teórica ao nível da matemática pura, que era entendida até há pouco tempo como utopia absoluta. Hoje, acompanhada do desenvolvimento global da sociedade da informação, impõe-se como pretensa única saída possível para os destinos da humanidade.

Quando falámos da universalidade da linguagem era a esta situação que nos queríamos referir. Não é uma linguagem autónoma das artes que está em causa, é antes uma mais que ampla "invasão" de todo o fazer pela mesma linguagem.

A livre escolha de que falam tem a ver exclusivamente com a possibilidade agora aberta pela tecnologia de informação aos intervenientes financeiros para controlarem todas as hipóteses em qualquer parte do mundo.

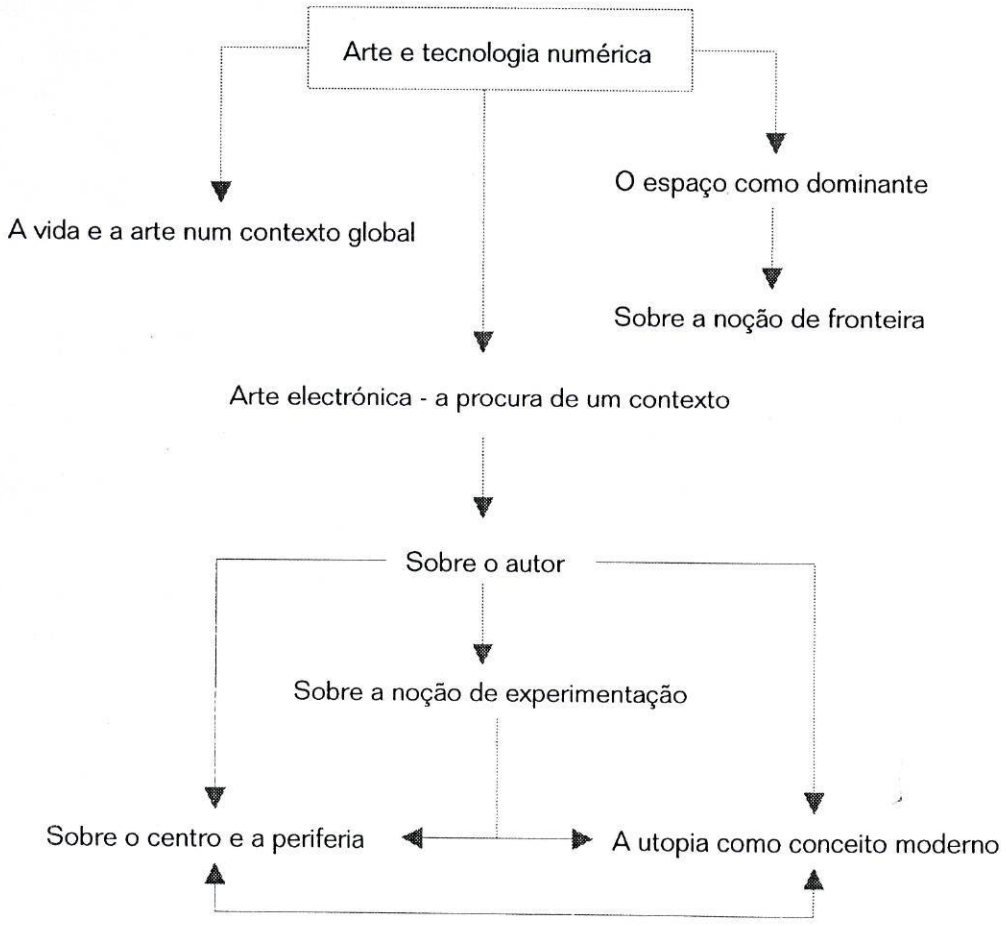
Quando tudo se rege por uma única linguagem, todas as singularidades externas a essa mesma linguagem tendem a desaparecer. Os universos autónomos de produção cultural encontram-se entre os mais afectados, naturalmente. Como exemplo paradigmático a produção industrial de cinema norte-americano conseguiu, só ela, eclipsar em Portugal toda a restante produção mundial, quedando-se estas por uma percentagem insignificante. Como consequência imediata, nunca em Portugal existiram tantas salas de exibição de cinema, mas ao mesmo tempo nunca tão pouca possibilidade de escolha.

CAPÍTULO 8 ARTE E TECNOLOGIA NUMÉRICA — QUESTÕES TEÓRICAS

Neste capítulo propomos a análise das duas questões teóricas mais importantes da produção numérica: a interactividade e a mediação.

A interactividade introduz novas formas de relacionamento entre emissor e receptor que se afirmam problemáticas. A sua existência condiciona, quase sempre, o receptor à referência temporal do presente imediato. Esta imediatez, que é proposta, deflagra uma série de outros desenvolvimentos que desembocam, naturalmente, num aumento da apatia receptiva. Acima de tudo, pela impossibilidade crítica potenciada pela transfiguração de receptor em operador. Esta noção, que colocamos no âmbito das categorias estéticas por continuidade conceptual —só assim pode ser desconstruída—, é merecedora da maior atenção. De outra forma, isto é, como categoria inaugural, tal não seria, aos nossos olhos, possível nem sequer desejável. A fractura que potencia é, neste caso ironicamente virtual: a descontinuidade não se afirma, antes, demonstra, mais uma vez, a capacidade de expansão já, largamente, experimentada.

A segunda questão essencial refere-se à mediação. O processo de aparelhamento existente através do interface é outro dos problemas que merece aprofundamento. Primeiro, porque favorece o aparecimento de muitos equívocos, tais como a ilusão da realidade virtual, pretensamente apresentada como imediatez não mediada; depois, porque a sua estrutura operativa fomenta um dos mais importantes métodos da produção numérica: a remediação. Como na interactividade, a mediação coloca problemas de distanciamento crítico. Propomos, através da análise de exemplos do fazer artístico, mas não só, uma reflexão aprofundada sobre a premência de tais questões, bem como os seus mecanismos de desconstrução.


Arte e tecnologia numérica
A vida e a arte num contexto global
O espaço como dominante
Sobre a noção de fronteira
Arte electrónica - a procura de um contexto
Sobre o autor
Sobre a noção de experimentação
Sobre o centro e a periferia
A utopia como conceito moderno

8.1. Interactividade

A interactividade aparece como uma das naturais e mais problemáticas questões a levantar a propósito do objecto artístico quando integrado no ambiente daquilo que comummente se optou por designar "novas tecnologias".

Antes de mais, e porque nada surge extemporaneamente, devemos referir alguns dos antecedentes importantes para o aparecimento desta nova categoria. Sejam eles de carácter tecnológico, social ou psicológico. Em conjunto criaram as condições para o surgimento da interactividade como factor de charneira entre um passado recente e o presente.

A implementação de uma sociedade mediatizada nos últimos trinta anos foi sendo potenciada pelos sucessivos avanços tecnológicos introduzidos nas máquinas de comunicar. Ao carácter quase primitivo do telefone foram acrescentadas características de incrementação da comunicação, primeiro com a vulgarização do rádio, e depois da televisão. Se os primeiros dois artefactos referidos não são enquadráveis na estratégia de alargamento produzida pela sociedade mediatizada, a televisão afirma-se como um dos pilares mais importantes, senão o mais imponente objecto de comunicação alguma vez tentado até aos nossos dias.

Depois de um início próximo de realidades ligadas ao processo da narrativa (como veremos adiante torna-se determinante realçar a diferença entre narrativa e interactividade) em que o tempo é sempre apresentado no passado, ou seja, um referente que já foi realizado e agora tematizado, a televisão evolui para uma realidade que se apresenta como "impression of reality", um tempo que se quer instantâneo. Uma incursão em directo no tempo que é apresentado.

Produz-se um corte epistemológico com uma tradição de base em narrativas orais e com evolução determinante ao longo do século XX, nomeadamente, com o cinema. A ficção do presente apresentada pela televisão através da sua lógica "live" opõe-se determinantemente a uma lógica apresentada pelos *media* tradicionais. A uma *representação* das histórias do mundo, a televisão opõe uma *apresentação* dessas mesmas histórias. A uma representação de outros locais, a televisão apresenta uma visão partilhada dos locais. A televisão altera radicalmente a relação de causa e efeito, bem como a noção de acção que tínhamos relativamente aos *media* que ficcionam a realidade como passado[1].

---

[1] Relativamente a esta questão citamos o seguinte: *"as a result, we are increasingly immersed inside a world of images - acoustic, iconic, and kinesthetic - capable of interacting with us and even directing our lives in the here-and-now, or rather, since the advent of instant decompression and processing via computer, in virtual*

Ao instituir a apresentação do aqui e agora —ilusão de instantaneidade temporal— como modo de fazer, está a colocar a ênfase numa relação que se pretende individualizada, subjectivada. A passagem das narrativas é agora compartilhada por dois territórios distintos: de forma tangível, oral ou impressa, tradicional e historicamente enraizada no modo civilizacional que nos rodeia, ou então de forma virtual através dos dispositivos electrónicos mediatizados pelos monitores.

Esta nova lógica construtiva da realidade permite a assunção das máquinas como constituintes de "eu(s)" e "tu(s)", para metaforizar o contacto humano face a face. Segundo a perspectiva linguística de Benveniste[2], passa-se para uma relação aparentemente personalizada e baseada na comunicação directa estabelecida entre duas pessoas, isto é, a existência de um "eu" e de "tu/vocês" como componentes essenciais para o estabelecimento da comunicação. Emissor e receptor "enfrentam-se", olhos nos olhos na presença de uma apresentação televisiva. Todas as outras cambiantes (ele/ela/esse/eles...) se tornam absolutamente indistintas, sem importância comunicacional, uma espécie de não pessoas[3] que não interferem na comunicação agora privilegiada. O "eu" pode neste novo processo comunicacional ser protagonizado e preenchido por qualquer "voz", incluindo a máquina.

Mas de que comunicação falamos, então. Não de uma conversa face a face em que o "eu e o "tu" são tangíveis e podem e devem utilizar as várias cambiantes de protagonismo ao longo da comunicação estabelecida. Aqui, a comunicação é mediada por um monitor e a legitimação do emissor, por clara associação a estruturas de poder[4], é

---

space and "real time". Images have been transformed from static representations of the world into spaces in which events happen that involve and engage people to various degrees in physical space." (Morse, 1998)

[2] *"Discourse is every utterance assuming a speaker and a hearer, and in the speaker, the intention of influencing the other in some way. It comprises all the genres in which someone proclaims himself as the speaker and organizes what he says in the category of person."* (Benveniste, 1971)

[3] Por associação directa com o conceito de não lugar teorizado por Smithson e Augé, em que a principal característica identitária é paradoxalmente a sua falta de identidade.

[4] Uma das características fundamentais do capitalismo avançado tem sido o relegar para o total anonimato a massa de receptores que interage apaticamente com o media em causa - a televisão. A activa participação é transfigurada em passividade absoluta, joguetes de um jogo a que não pertencem. Sobre a noção de "ser qualquer" desenvolvida por Giorgio Agamben parece-nos importante revelar os seus principais traços constitutivos, uma vez que uma pura interpretação semântica poderia conduzir a equívocos desnecessários. O ser qualquer é portador de uma potência escondida. Sobre este conceito escreve o tradutor português: *"Giorgio Agamben propõe neste texto que se articule o lugar, os modos e o sentido da experiência do presente numa forma de*

formada de forma quase inconsciente pelo receptor. Frente a uma tangibilidade posiciona-se agora uma imaterialidade virtual e de controle. Segundo os psicólogos Berger e Luckman trata-se daquilo que designam por "paramount reality", a sensação de uma presença num aqui e agora que se "impõe sobre a consciência de uma forma intensa, maciça e urgente". Existe uma aproximação ao conceito de imaginário que tem duas vertentes teorizadoras. Em primeiro lugar o imaginário de Cartoriadis, que este define como imaginário social instituído:

> *"Imaginario que asegura la continuidad de la sociedad, la reproducción y la repetición de las mismas formas, que en lo sucesivo regulan la vida de los hombres y que permanecen hasta que un cambio histórico lento o una nueva creación masiva viene a modificarlas o a reemplazarlas radicalmente por otras."* (Castoriadis, 1996)

Mas também, de um outro ponto de vista, o imaginário de Lacan, no sentido da "desrealização", que é efectuada no eu ao depositar a sua confiança e até identificação no outro[5]. Esta relação com um interlocutor virtual vai trazer alterações consideráveis na sociedade mediatizada e da informação que vivemos.

> *"The claim is not that television and a computer-supported cyber culture are less authentic than "real" discursive exchange between human beings. It is rather that socially constructed reality is already fictional and that virtuality is an aspect of that fictionality that has come to be more and more supported and maintained by machines, especially television and the computer".* (Morse, 1998)

Existe uma diferença fundamental entre a televisão e os novos *media* tecnológicos perante os, chamemos-lhe assim, *media* tradicionais. O primeiro é directamente responsável pela manutenção de um discurso de presença - *live* - que ocasiona um problema

---

comunidade que subsuma uma ética e uma política à altura do nosso tempo: a comunidade que vem...formada por singularidades quaisquer, o ser que lhe corresponde é o ser qualquer Em vez de procurarem uma identidade própria na forma da individualidade, os homens devem fazer do modo como são - o ser assim - uma singularidade sem identidade e perfeitamente comum...Como Bartleby de Melville, que não escreve outra coisa que não seja o seu poder de não escrever e, assim tem a experiência da linguagem enquanto tal, o ser qualquer é também aquele que pode a sua própria impotência". (Guerreiro, 1993)

[5] O imaginário em Lacan constitui a primeira fase de desenvolvimento - "o stage mirror" - uma espécie de registo pré-verbal cuja lógica é essencialmente visual e que se afirma como um primeiro momento de alienação. A consciência da existência do eu e do outro, ou se quisermos de ela própria como outro, dá-se numa criança quando reconhece pela primeira vez o seu reflexo num espelho. Que, contudo, é um reconhecimento falhado, já que a coerência com o sujeito falha. Este auto-reconhecimento através de uma imagem externa define-se então como uma forma de auto-alienação. As restantes duas fases do esquema de Lacan são o simbólico e o real.

grave de emissão/recepção em *loop* constante, alterando a relação temporal existente relativamente à reificação acelerada da noção de referente. Acrescentamos um outro nível à relação entretanto apresentada. A dualidade desequilibrada entre o "eu" maquínico e proeminente e o "tu" afasta-se, decisivamente, da realidade construída entre dois sujeitos de conversação. Aqui o componente "tu" existe como genérico e impessoal. Pode ser endereçado a qualquer segmento social ou de mercado, não é fundamentalmente a possibilidade individual que se encontra em campo, antes, uma noção de colectivo que encontra alguns paralelos históricos ao longo do nosso século.

Sobre esta noção de emissão, encontra lugar o instalar confuso de uma miscigenação entre acontecimento e notícia. O acontecimento encontra a sua desvalorização significacional no momento em que é, apenas, valorizado como produto "em directo", cedendo logo o lugar a outro e a outro. Apesar da vastidão de campo torna-se necessário um desencadeamento de acontecimentos organizado temporalmente. A acção, no sentido semântico *do que se passou* no acontecimento, deixa de existir sendo substituída pela acção de carácter cinematográfico, ou seja, o presente absoluto, o desenrolar contínuo do tempo real.[6] Esta necessidade absoluta de presente ou, se quisermos, de "tempo real" é consequência imediata do aprofundamento tecnológico da sociedade mediática. A relação estabelecida com os acontecimentos através da mediação televisiva altera, desta forma, o conceito de verdade atribuída ao longo do século à imagem surgida através do negativo.

A imagem mediatizada transmitida, hoje, pelos *media*, em tempo real, é apenas constituída por combinações de algoritmos matemáticos totalmente manipuláveis. Será, talvez, a alteração mais radical operada na imagem e sobretudo na sua recepção. O "tu" a que são dirigidas as imagens televisivas reage passivamente: a consciência da possibilidade manipulatória existe em cada um, mas de forma impotente. A acumulação imagética produz significações metafóricas das relações de poder, "*o que aparece é bom, o que é bom aparece*", (Agamben, 1990) que potenciam uma clara alienação linguística por parte dos receptores.

Toda a estratégia de tempo real produzida pela televisão e incentivada pela possibilidade interactiva - o telecomando afirma-se como uma das principais formas de interacção aproximativa entre o "eu" e o "tu" - configura o papel desenvolvido pela televisão como

---

[6] Trata-se daquilo que Jean Baudirllard designa por "greve dos acontecimentos": *"É como se os acontecimentos transmitissem uns aos outros a palavra de ordem de greve. Pouco a pouco, todos desertam o seu tempo, transformando-o numa actualidade vazia, onde só tem lugar o psicodrama visual da informação...O facto de já não ser o acontecimento a produzir a informação, mas sim o contrário, tem consequências incalculáveis."* (Baudrillard, 1995)

um estádio, talvez o decisivo, na aproximação e apropriação a uma realidade em que as relações interpessoais e sobretudo com as máquinas se farão de forma intensa. A virtualidade de uma partilha dos acontecimentos em tempo real apresentada pelos *media*, antecipa a chegada rápida da imersão interactiva que se está agora a desenvolver em termos de sociedade de informação, sobretudo mercantil.[7]

8.1.1. Imediatez

Torna-se então imperioso analisar detalhadamente a problemática relação que a interactividade mantém com a necessidade absoluta de tempo presente e, sobretudo, que consequências auferem daqui na produção e fruição de objectos artísticos.

Como já anteriormente referimos, toda a produção de objectos artísticos, até aos nossos dias, encontra-se em pleno paralelismo com os desenvolvimentos culturais (cultura entende-se aqui como o conjunto de todas as actividades desenvolvidas por uma população, englobando, desta forma a história, a política, a arte) que se encontram ligados entre si por uma continuidade que se afirma narrativa. É através deste contínuo que podemos ouvir as histórias contadas, no fundo a linguagem, toda ela. Como refere Roland Barthes: *"Narrative is present in myth, legend, fable, novella, epic, history, tragedy, drama, comedy, mime, painting, stained glass windows, cinema, comics, new items, conversation."*

A era tecnológica da informação vem colocar agora algumas reservas a esta anterior actualidade, ao privilegiar a noção de interactividade. Ao prometer a interactividade como paradigma de uma nova forma de comunicabilidade está-se a cometer um primeiro erro, as máquinas de informação são apenas ferramentas de trabalho e não podem nunca ser encaradas como produtoras de cultura. Quem a produz são os seus operadores, sempre.

A interactividade promete uma nova possibilidade activa de participação por parte do receptor. Até hoje nunca esta atitude foi central nos trabalhos apresentados[8] pela arte mais atenta e desenvolvida ao longo de todo o século XX. À audiência são concedidos

---

[7] Debord na análise que produziu em 1967 no seu livro sobre a sociedade do espectáculo tinha toda a razão quando afirmava: *"o espectáculo é o capital num tal grau de acumulação que se torna imagem"*

[8] Como refere José Bragança de Miranda: *"O que está em causa é a interioridade ou exterioridade do espectador. No caso de ficar no exterior temos a participação, no caso de ficar no interior, a interactividade."* (Miranda, 1998). Contudo, desde as intervenções dadaístas que se pode colocar alguma ênfase neste factor ou, ainda, o caso paradigmático dos *happenings*, mas a questão mantém-se.

espaços de interpretação e de reacção mas não de interacção. Esta espécie de colisão conceptual entre a narrativa e a interactividade gera posicionamentos apaixonados que se prefiguram como anunciadores de falsas polémicas acerca da relação existente entre arte e tecnologia.

Roy Ascott, um dos defensores intransigentes da arte interactiva, coloca a fasquia num plano elevado, propõe uma conjugação globalizante de esforços que englobam a arte, a arquitectura e outras funções importantes da vida. Uma visão deslumbrante (ou deslumbrada) do presente com um pé num futuro imaginário, refere Ascott num dos seus textos:

> *"As cidades podem ser dinâmicas, zonas de transformação em desenvolvimento, tal como a própria arte interactiva trata sobre a transformação e a mudança. E tal como apenas as cidades podem oferecer complexidades de edifícios recompensadores e ruas para navegar, proporcionando surpresas, deleites, mistério, beleza, assim também a arte interactiva impele a navegar nas suas diversas realidades multimedia sobre os sonhos humanos e o melhor das suas realizações."* (Ascott, 1998)

Parece deveras problemática a sua argumentação, sobretudo porque existe uma clara distanciação relativamente a todos os preceitos das vanguardas artísticas do século XX e que se regiam pela negatividade absoluta das sua proposições estéticas. Aqui o que verificamos é uma tendência universalizante e, como tal, de forte pendor positivo. Será através da reivindicação desta positividade que se efectuará o pretendido corte entre uma arte do passado e uma *arte transformadora* do futuro.

Trata-se de uma proposição nova para a noção de representação. A interactividade propõe aquilo a que Borges chama "*caminhos bifurcados*"[9], ou seja, uma multi-linearidade que extravasa a relação linear e espacio-temporal existente em obras de carácter narrativo. O nível de interactividade proposto depende grandemente da relação de imediatez (o tempo real) existente entre a obra e o receptor ou, de outra forma, quanto mais se posiciona no seu interior, mais o espectador se transfigura operando a passagem de receptor a produtor.

A principal distinção entre a interactividade e as formas de representação narrativas prefigura-se como a representação do tempo. Como vimos anteriormente, a narrativa refere-se sempre a um passado. Contudo é importante identificar os mecanismos concep-

---

[9] Num artigo publicado no New Film Journal, Andy Cameron escreve a propósito de Borges o seguinte: *"In the short story Garden of Forking Paths, Borges imagines a novel in which the path of the story splitts, where all things are conceivable, and all things take place. The author of this story is judged insane and commits suicide, and Borges'narrator is arrested and condemned to death - thus the fate of the narrator and of the author in the interactive era is prefigured."*

tuais que constituem a base da sua construção. A performatividade como evidente processo de fazer, instalado obrigatoriamente no presente, possibilita uma relação temporal que é ambivalente, ou seja, a narrativa construída operativamente no presente "fabrica" o passado, mas com uma intencionalidade colocada sobretudo no futuro. Juan Luis Moraza avança a existência de um paralelismo com a mesma lógica temporal dos monumentos; também estes, se edificam num determinado presente, para reescrever o passado, mas o objectivo máximo será sempre a relação a estabelecer com o futuro, ou de modo mais claro, a relação que o futuro estabelece com as representações fabricadas do passado, como forma de preservação da faculdade de julgar. O referente existe sempre como já ocorrido, seja como realidade contada, escrita, pintada etc.; a relação com o verbo não tem alteração, circunscreve-se a um tempo pós-referencial. Na relação que estabelece com o tempo coexiste a natureza própria da sua forma de representação, a sua ontologia. O estudo das propriedades e modos por que se manifesta a sua identidade própria colocam a interactividade num plano distante do atrás exposto. A obra interactiva reclama a actualidade para o acontecimento por oposição à obra narrativa, ou seja, no primeiro caso *está a acontecer* enquanto que no segundo *já aconteceu*. Uma clara intencionalidade operativa de actuação no presente[10]. Como refere Cameron esta mudança ontológica gera consequências importantes.

A alteração temporal anula o referente transformando-o em acontecimento, a obra que se queria fechada - concluída[11] - é agora transformada em obra aberta, no sentido de que pode ser manipulada devido à sua estrutura multilinear, a narração de acontecimentos passados é substituída pela participação activa em acontecimentos que estão a ter lugar. O receptor abandona a sua posição fruidora para se tornar, ele próprio, um participante activo —espécie de jogador— e assim a obra transforma-se, também ela, em jogo.

---

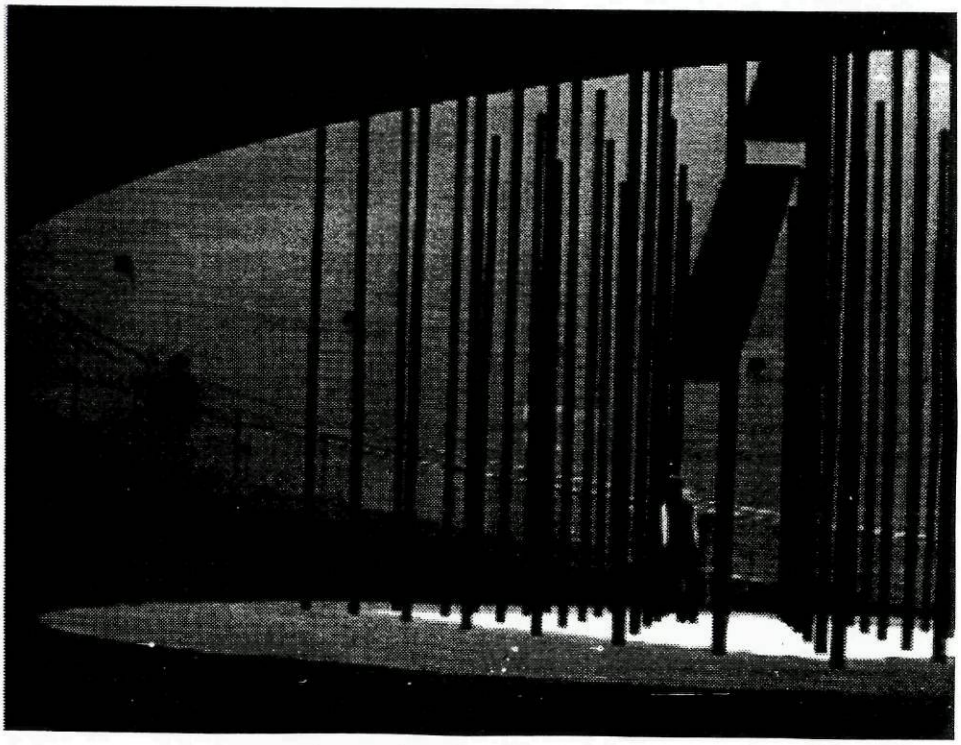
[10] A este propósito parece importante referir a hipótese teórica de uma possível associação entre esta necessidade de presente apresentado pela obra interactiva e a sua cumplicidade com enunciados políticos de perpetuação do presente. No mínimo, esta associação a vínculos do poder parece problemática em termos de análise, contudo, uma reflexão mais atenta aos desenvolvimentos de iniciativas espectaculares deste final de milénio, como as feiras mundiais ou outros eventos de massas, permite de forma muito clara perceber a amplitude das propostas interactivas em jogo. A este propósito convém ter em atenção a teoria desenvolvida por Fredric Jameson a propósito daquilo a que ele designa por "esquizofrenia social" e já analisada no capítulo inicial desta dissertação.

[11] Aqui utiliza-se o termo concluído de forma expandida, a relação que as vanguardas vêm mantendo com o conceito de inacabado permite esta posição. Contudo, e apesar destes enunciados teórico/práticos que se foram desenvolvendo existiu sempre por parte do autor um momento em que dá a obra por concluída. É esse momento que a instaura como obra e que lhe permite viver como tal.

A este propósito parece-nos importante citar um excerto de um texto de Juan Luis Moraza pela sua clareza e inscrição no debate político; revela-se fundamental para a compreensão da complexidade instalada pelo desenvolvimento tecnológico que permite a obra interactiva:

> *"Si el arte, en plena vigencia del mito romántico del genio, era la reserva espiritual del talento creativo, de la libertad y del desarrollo personal, la crisis moderna de la autoría habrá delatado la falta de originalidad de la práctica del arte: el carácter indiscernible de la obra interactiva se mezcla en nuestro espacio social con el comercio de interactividades propio de la sociedad e consumo. Rubert de Ventos sugería en el clásico «Utopías de la sensualidad y métodos del sentido», que la idea de "obra aberta" esta muy vinculada a las técnicas publicitarias y comerciales del «hágaselo Vd. Mismo»."* (Moraza, 1999)

A peça de Christian Moeller "Audio Grove" é uma instalação de som e luz que utiliza 56 tubos de aço, cada um com 5,5m de altura. Cada um dos tubos está ligado a um sistema de sensores. *"Isto permite ao visitante criar sons tocando nos tubos, de forma a que cada combinação produza um resultado harmonioso."* Este trabalho afirma-se como paradigmático da noção de interactividade proposta. A relação de envolvimento do espec-



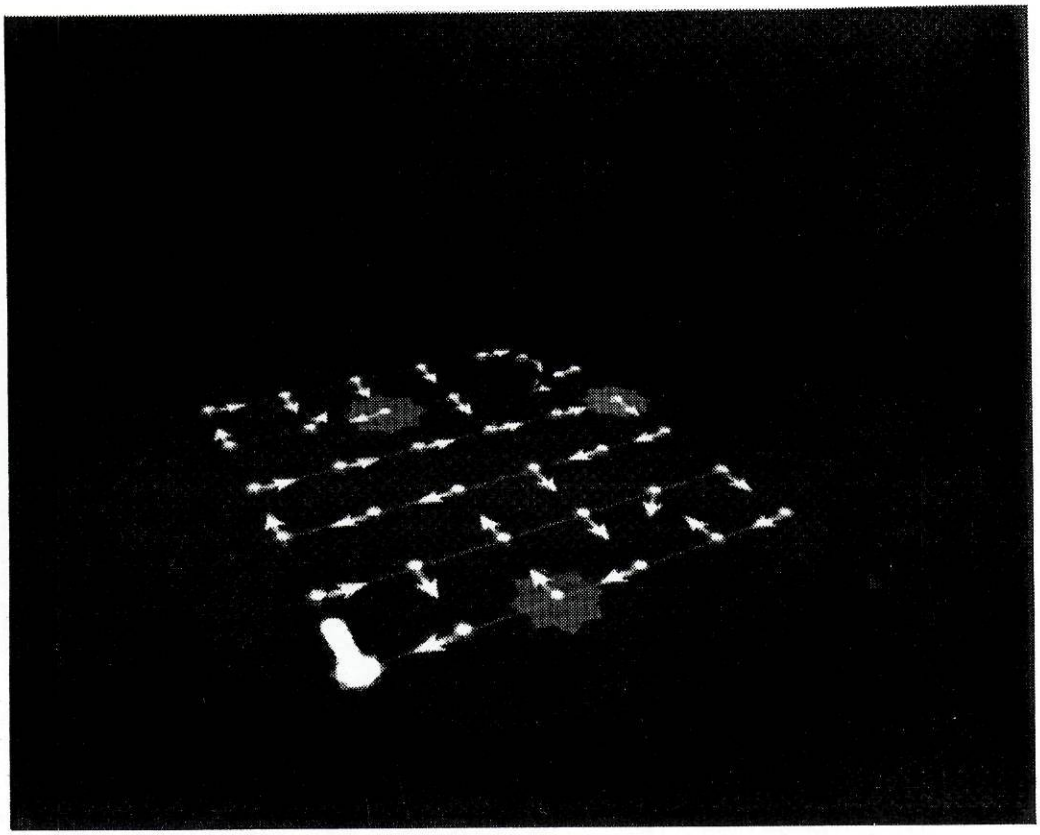
Christian Moeller, *Audio groove*, 1997

tador é alta e potencia a transfiguração deste em operador activo, neste caso particular, a sua transformação opera-se ao nível da envolvência sonora. Ao tocar em cada um dos tubos estes produzem sons e o que se propõe como objectivo é a criação de combinações harmoniosas. De acordo com a definição de música registada no dicionário de Língua Portuguesa: **música** *s.f.* arte de combinar harmoniosamente vários sons; conjunto de sons agradáveis. Encontramo-nos frente a um potencial logro, se por um lado o espectador avança para o interior da peça na sua categoria de receptor, ao manipular os sons está a transformar a peça em questão numa ferramenta sonora para a produção de música. Ora a produção musical obedece a regras e critérios que, tal como em outros campos das artes, são desenvolvidos por especialistas. O que aqui se passa, por clara ineficácia por parte do público para atingir um nível mínimo em termos musicais, é facilmente explicável se aplicarmos a esta peça o seu carácter lúdico: o espectador encontra-se numa espécie de simulador - tal como os utilizados nas feiras - e interage no desenvolvimento temporal presente criando ele próprio o evento.

No mesmo campo outra obra interactiva requer análise, "Composition on the table", de Toshio Iwai, afirma a sua interactividade através de um interface colocado numa mesa com botões[12] possibilitando a sua manipulação em directo. O fazer música é novamente o apelo que se faz, aqui associado à criação de imagens. O aparecimento deste tipo de obras nas exposições vem colocar algumas questões relativamente a uma cumplicidade existente entre a arte e o *entertainment*, cuja reflexão se deve fazer aprofundadamente. Esta peça circula alternadamente entre os museus onde é apresentada como arte e as feiras de entretenimento, como é o caso presente da sua permanência numa zona de jogos interactivos no, então, recém inaugurado Millenium Dome de Londres. Uma espécie de parque temático, Disneyland tecnológica onde o público é chamado a interagir com as máquinas. Como afirma José Bragança de Miranda: "*Abole-se a diferença entre arte e vida, fazendo entrar a vida na arte, e não a arte na vida, como pretendeu o vanguardismo.*

---

[12] É curioso transcrever a descrição que vem no catálogo acerca desta obra: "Esta é uma obra interactiva em que os utilizadores podem compor música e mexer em imagens, manipulando um *puzzle*. 36 botões estão embutidos na mesa branca redonda, formando uma matriz de seis por seis. Um projector LCD colocado no tecto projecta uma imagem gerada por computador, criando imagens de setas em cima dos botões. Através de «Composition on the table», Toshio Iwai pretende encontrar novas relações entre sons, imagens e interfaces físicos. Ao projectar imagens geradas por computador nos interfaces físicos, a distância entre as imagens e o interface é escamoteada, pelo que os utilizadores podem controlar as imagens e sons de forma muito intuitiva. Carregar em botões constitui um interface primitivo, mas é um dos mais utilizados e um dos mais fáceis de utilizar. Os utilizadores sentir-se-ão como se o seu cérebro estivesse directamente ligado à obra, enquanto manipulam sons e imagens. Diversos utilizadores podem usar a obra ao mesmo tempo, partilhando a sua criatividade e criando «cooperativamente» composições musicais."



Toshio Iwau, *Composition on the table*, 1997

Mas o efeito é similar: o império da ilusão estética. "(Miranda, 1998)

Contudo, é necessário deixar claro que toda a obra interactiva obedece a programação tecnológica prévia, como tal, encontra limites definidos pela próprio carácter operativo do programa. Este, define até onde se pode imergir e interagir com a obra, alterando a vinculação a uma aparente liberdade de movimentos com que são apresentadas as relações estabelecidas entre obra e fruidor, ou se quisermos, entre tecnologia e participante. A bifurcação de caminhos de que falava Borges surge então como o principal problema a colocar pelo "autor". Já não se trata de definir conteúdos ou significações e significantes com objectivos estéticos claros, antes, trata-se, de definir as regras de jogo para o participante, sem que este delas tenha consciência. Manifesta-se uma tendência para a acumulação de possibilidades e a avaliação mais que qualitativa é, desta feita, quantitativa. A bifurcação acentua-se e complexifica-se até limites possibilitados pelos jogos lógicos dos algoritmos matemáticos. Uma clara separação entre uma negatividade potenciada pela unicidade narrativa proposta e uma direcção acentuadamente universalizante ao potenciar as inúmeras possibilidades. Trata-se uma vez mais de pura ilusão e, neste sentido, muito mais que problemas de ordem estética, colocam-se em definitivo interrogações de ordem

política.[13]

A relação, tantas vezes discutida no interior do sistema das artes, existente entre arte e técnica, vem uma vez mais afirmar a sua premência. A sobreposição de meios e fins numa estranha aliança com um único objectivo: o carácter de imersão interactiva por parte do espectador. Dinkla refere que "as estratégias miméticas da arte interactiva não visam em primeiro lugar qualidades visuais: é antes o diálogo entre o programa e o utilizador que constitui o material artístico" (Dinkla, 1996), transforma a obra numa espécie de simulador e a lactência tecnológica pertencente à obra de arte, investe-se aqui de um poder absoluto, normalmente, armadilhado em efeitos. Seguindo a nomenclatura de caracterização das obras de arte, que estas contudo parecem recusar, encontramo-nos, de novo, perante uma nova espécie de formalismo, desta vez aromatizado de odores cibernéticos.

Parece então claro que a diferença fundamental entre narrativa e jogo se coloca, a este nível, de forma inevitável e, consequentemente, poder-se-á concluir que quanto mais *estória* existe menos *jogo* e vice-versa.

A mediação introduz uma distanciação que se afirma fundamental para que a exterioridade prevaleça. A um outro nível, e como consequência desta, a narrativa quase que obrigatoriamente se distancia de um entendimento massificado. Não existe a necessidade de interagir com o público e o desenvolvimento de significações e significantes pode transcender o nível de algum público, contudo, através da interpretação —a única forma de interagir à posteriori deixada em aberto por este tipo de intervenção— pode efectuar-se a sua total ou parcial desmontagem. Obviamente, que se colocam problemas que serão escalpelizados em outro local como os do isolamento territorial. Pelo seu lado, a arte interactiva potencia um contacto íntimo com o público, assim se aproximando de posturas políticas de massificação que se encontram apostadas em desenvolver todas as

---

[13] A definição das possibilidades de interagir podem ir desde as muito básicas (1^1+1) até às complexas infinitudes de combinações algorítmicas desenhadas no interior do computador. Se é hoje possível interagir com grandes quantidades de público, como no caso das *soaps* televisivas com bifurcações de finais pré-estabelecidos, aparentemente escolhidos pelo público maioritário (vinculação mediática aos universos politicamente correctos das democracias parlamentares como objectivo último de sucesso garantido, tanto em termos reais —a acumulação de chamadas telefónicas a partilhar entre o divulgador televisivo e a companhia telefónica aderente— mas também a nível virtual por clara associação psicológica, ao nível do subliminar, com o desempenho político dos regimes parlamentares). É ao nível de uma dicotomia possibilitada pela associação universalidade/positividade que a obra se torna brilhantemente sedutora para o seu público. Parece claro que o carácter universal é atribuído pelas possibilidades de escolha alargada permitidas pela peça. Ao rastrear tão amplamente o leque de probabilidades está a afirmar uma vinculação ao princípio da universalidade, ou seja, tentar abordar a totalidade. Como afirma José Bragança de *Miranda "uma arte positiva pode deixar de ser "ornamento"?...Que a arte vise o mundo na sua totalidade é o inquietante."*(Miranda, 1998)

potencialidades, sobretudo lucrativas, dos ambientes de imersão interactiva.

"Like any other form of representation, interactivity is an illusion. It puts itself in the place of something that isn't there. What is the absent referent of interactivity? If interactivity promises the spectator freedom and choice, it is precisely the lack of such freedom and choice that interactivity conceals."(Cameron, 1995)

8.1.2. Níveis de imersão interactiva e passividade

Estaremos na presença de possibilidades de intervenção que procuram interiorizar o espectador na obra, no sentido de que quanto mais interna for a sua condição mais participativa ela se torna. A ausência de mediação contribui largamente para o sucesso desta imersão participativa. Devemos enumerar variados níveis de imersão interactiva para poder perceber até que ponto pode ir a capacidade da obra se deixar implodir por essa outra componente operativa que designaremos por *feedback*.

Segundo Roderick Sims (1997), e citando um teórico da engenharia informática, a interactividade é descrita como implicando sempre uma actividade entre dois organismos, bem como com uma aplicação de *software* informático a correr num computador, envolvendo o participante numa espécie de diálogo. Se este diálogo tiver sucesso então estamos na presença de uma qualidade interactiva:

"Generally, the quality of the interaction in microcomputer courseware is a function of the nature of the learner's response and the computers feedback. If the response is consistent with the learner's information processing needs, then is meaningful." (Jonassen, 1988)[14]

Depreende-se, portanto, que sempre que se quer focar o problema da interactividade, em termos puramente técnicos, devemos colocar a questão do interface humano/computador. Poderá ser diversificada a interface mas, sempre presente, mesmo se de forma aparentemente ausente.

Tornou-se necessária a criação de uma taxonomia para a interacção. Ao longo dos últimos quinze anos foram sendo definidas algumas tabelas que tentam categorizar os

---

[14] Norbert Wiener define *feedback* da seguinte forma: *"É o controlo de um sistema pela reinserção dentro do sistema dos resultados da sua performance...Na sua forma mais simples, o princípio do feedback significa qual o comportamento, e que o sucesso ou fracasso desse resultado modifica o comportamento futuro".*

vários níveis de imersão possibilitados pela interacção homem/máquina. Destacamos a última apresentação por já considerar o somatório de noções anteriores e que, de alguma forma, foram sendo ultrapassadas pela velocidade do desenvolvimento da própria tecnologia, condição fundamental para a consecução de objectivos que, só de forma ajustada, podem obter sucesso.

A taxonomia apresentada por Schwier&Misanchuk propõe-se segundo três dimensões: níveis (reactivo, pro-activo, mútuo), funções (confirmação, passos, navegação, elaboração e pesquisa) e operações (teclado, écran sensível, rato, voz). As dimensões apresentadas sugerem imediatamente uma realidade composta por diferentes graus de complexidade e ainda por inserção em diferentes meios que, naturalmente, vão diversificar os resultados obtidos. Partindo da premissa inicial da necessária existência dualista — homem/máquina— deve-se ter em conta uma grande quantidade de tipologias possíveis que dificultam uma categorização. Assim, podemos aplicar, apenas de forma parcial e não hierarquizada, a taxonomia proposta[15] depreendendo-se que não se revela de todo necessária a sua aplicação como critério de catalogação.

Muito mais interessante é a análise que daqui deriva. A da relação dialógica (Couchot, 1999) estabelecida na interacção entre homem e máquina. Existe sempre um aparelhamento, isto é, uma ligação efectiva à máquina que vai determinar o desenvolvimento de resultados e que, como vimos anteriormente, pode permitir variados graus de imersão. Segundo Couchot este aparelhamento, no caso do autor, vai colocar uma nova questão ao relativizar, pela primeira vez, o papel determinante da subjectividade. O autor confronta-se agora com a presença simultânea de dois sujeitos. Um primeiro aparelhado à máquina, envolvido em processos de desenvolvimento tecnológico, e um outro que, perante esta situação de desfoque para automatismos tecnológicos, propõe apenas a qualidade que sempre lhe foi inerente: a sua subjectividade. Notemos que, nesta perspectiva, a subjectividade já não aparece como a única expressão do eu, da vontade de ser ou de fazer, nem mesmo da consciência ou da afectividade; é definida pela maneira como o autor compõe e negoceia com a face aparelhada do sujeito.

Com o desenvolvimento das máquinas algorítmicas a necessidade de diálogo pa-

---

[15] Seria impossível tentar realizar a enumeração das tipologias possíveis tendo em conta a variedade de soluções existentes, seria cair no erro do nivelamento formal. Socorremo-nos da argumentação de Fredric Jameson acerca da lógica cultural do capitalismo tardio, ao criticar a periodização da história como erro absolutamente grave por anular as diferenças e apresentar uma ilusão de homogeneidade irreal. Ao proceder desta forma Jameson está a propor uma dominante cultural que potencia a presença e existência de heterogeneidades ainda que subordinadas entre si. O mesmo se passa relativamente às tipologias em causa, unicamente podendo assumir o seu carácter heterogéneo.

rece reivindicar o principal papel. Contudo, só com a existência de interfaces é então possível a consecução de objectivos propostos anteriormente. Esta necessidade vai radicalizar a sua importância no ambiente favorecedor deste tipo de intervenções que é a rede. Aqui a operatividade é unicamente possibilitada pelo interface e amplificada de modo aparentemente infinito. A relação estabelecida é agora partilhada com outros intervenientes ausentes e a relação estabelecida passa agora a compreender três componentes activas: homem/máquina/homem. Aquilo que alguns artistas interessados nestas matérias teorizaram como "autor distribuído"[16], ou seja, um deslocamento da autoria para um campo não totalmente controlável, ao invés, partilhável e expandido. Afirma a este propósito Edmond Couchot:

> *"Aparelhando-se com a máquina numérica, o sujeito ressente uma profunda alteração, tanto em si próprio como nas suas relações com os outros. Esta alteração foi sublinhada por muitos observadores; a maior parte viu nesta alteração uma alienação*

---

[16] Este carácter plural para o tradicional papel atribuído à unicidade autoral, tem desenvolvimentos políticos interessantes. O reivindicar de uma postura democrática para a arte por parte de alguma sociologia contemporânea, através do recurso ao que apelidam de simetria de negociação, ao atender *"à criatividade não admitida da recepção e não tomar esta como indício de desvirtualização, mesmo quando se ausenta em silêncio ou se presencia em reactividade"* (Nunes, 2000) gera um posicionamento que se revela altamente demagógico, no sentido de que o que se propõe é, sem dúvida, o anular de toda e qualquer mediação. A interacção proposta mergulha o sujeito no chamado tempo real e a sua contribuição é pautada pela imediatez reactiva associando o espectador à obra e delegando-lhe mesmo certas reponsabilidades autorais. Existe a necessidade de repensar toda esta estrutura mental. Ao apresentar-se de tal forma confunde-se claramente com os mecanismos de *entertainment* em contínuo desenvolvimento por parte do capital multinacional, aquilo que Juan Luis Moraza afirma quando se refere à gestão económica do negócio (etimologicamente a palavra refere-se literalmente à negação do ócio) do ócio. Atente-se na profusão desmesurada das chamadas tecnologias multimedia numa qualquer feira. O que se assiste é a uma vulgarização e massificação de universos preponderantemente desmaterializados, mas reveladores de um elevado grau de adesão por parte do público, que é levado a participações activas, introduzindo o factor da interactividade e permitindo uma transfiguração do espectador anteriormente passivo, pelo agora operador activo.

Gera-se aqui um paradoxo: a participação apresenta-se como um contributo decisivo para a crescente apatia. É que as imagens apresentadas e as situações criadas ao optarem pelo consumo fácil e imediatista —a simetria negocial— ao invés de interagirem activamente, incentivam um, cada vez maior, declínio da vontade, substituída radicalmente por uma resignação atónita perante a multitude de efeitos. Como afirma Couchot: *"Mas no horizonte deste sistema perfila-se também uma outra face da arte, inquietante. Uma arte impaciente e febril, em que qualquer espera, mediação, distância se tornaria algo de intolerável e de inintegrável. Um arte que preferiria a hipervelocidade do reflexo às lentidões da reflexão, a fulgurância do sinal à ondulação do signo. Uma arte que renunciando à espera, à hesitação, à interrogação, à dúvida, à reserva, nos privaria das nossas faculdades de juízo, de crítica — uma vez que criticar seria já fazer uma pausa, sair do tempo real."* (Couchot, 1999)

temível suplementar. Nos artistas[17]*, desejosos de não se privarem de um novo e potente meio de criação, a percepção desta mudança foi mais matizada.*" (Couchot, 1998)

8.1.3. Uma nova categoria estética

A necessidade absoluta de interacção com o interface manifesta-se como responsável por uma série de alterações que colocam a ênfase de toda a obra não em parâmetros de ordem estética, mas antes no carácter "inovador" da interactividade. Ergue-se um novo um problema vinculado à premência e/ou ultrapassagem das categorias herdadas da estética idealista e que foram sendo amplamente criticadas ao longo do século XX mas que se mantêm, de certo modo, em actividade. Uma diferença coloca-se, imediatamente, o carácter de mediação tradicionalmente exigido pelas obras de arte. De qualquer modo já, anteriormente, se tinham consumado algumas alterações relativamente a preceitos estéticos actualizados pelo trabalho de crítica vanguardista, nomeadamente com o aparecimento das intervenções públicas, a partir dos anos sessenta, conhecidas como *happenings* e, mais recentemente, com o aparecimento e expansão do novo conceito de instalação. Em ambos os casos existe uma situação de novidade que se relaciona com o facto de o espectador se encontrar imerso espacialmente. Por estas razões e para que seja mais compreensível a necessidade de reformulação imposta pela arte interactiva frente às outras manifestações artísticas, torna-se necessária a análise, ainda que sintética, do edifício conceptual que sustentou (e de certo modo possibilitou a sua erosão) as categorias estéticas anteriores ao aparecimento da interactividade.

É certo que toda a intervenção da arte ao longo do século XX foi pautada por um ataque incessante às categorias da estética idealista, tais como a autonomia, a aparência e, não menos verdadeira, é a consideração de que outras foram sendo erguidas em sua substituição. Talvez a categoria que mais fortemente possa caracterizar todo o desenvolvimento vanguardista seja a noção de ruptura. Não é pacífica a sua discussão, note-se, por exemplo, a relação "conflituosa" estabelecida por Adorno relativamente a esta postura da vanguarda. Na sua "Teoria Estética" desenvolve raciocínios que tentam provar a falência

---

[17] Edmond Couchot refere-se explicitamente a Roy Ascott que instituíu algumas noções como defesas conceptuais para os problemas avançados, "presença virtualizada", "autor distribuído" para relacionar o corpo com a sua integração pelo interface ou pela sua deslocalização territorial através da rede e de todos os seus nós de interligação.

desta noção. A análise mais consistente desta sua, aparente, contradição é realizada por Peter Burger num ensaio que justamente intitulou "Sobre o antivanguardismo de Adorno". Aqui se discutem as várias posições assumidas e a sua possível desmontagem. Não cai, contudo, em erros de análise ao centrar a crítica no campo do ataque, parece-nos muito equilibrada na tentativa de retirar todos os possíveis ensinamentos deste teórico de Frankfurt. A determinada altura refere Burger a propósito de Adorno: *"En la medida en que Adorno equipara el proyecto vanguardista de la «liquidación del arte», es decir, de la reducción del arte a la praxis vital, con la destrucción de la obra cerrada de arte, está interpretando el ataque a la institución arte como un ataque a una de sus categorías, por la cuestión del status de autonomía del arte se transforma en un problema interno a la estética. Pero esto significa que Adorno se sitúa frente a esa pretensión reduccionista de la vanguardia"* (Burguer, 1983). Ou seja ao opor-se a esta necessidade de superação — ruptura— proposta pelas vanguardas, como pretensão reducionista, Adorno está a abrir a hipótese interpretativa da ruptura como uma categoria que pode ser relativizável e não determinante, como o propunham as vanguardas.

E esta é uma consideração importante, pois coloca a ruptura como uma possibilidade de leitura de continuidade, isto é, a constante necessidade de inovação proposta, como já vimos, e no contexto que nos interessa, os happenings, a instalação, que instauram o espaço como componente da obra, logo a imersão como possibilidade, potenciam os desenvolvimentos que direccionam para a interactividade. Ou seja, a interactividade como uma categoria estética contemporânea que, ao contrário do que alguns afirmam, se produz na continuidade das descontinuidades efectuadas pelas rupturas.

É importante contextualizar esta categoria estética da ruptura pois ela vai demonstrar uma vigência acentuada no nosso tempo. A sua permanência, devidamente enquadrada e actualizada, parece-nos absolutamente indispensável para o desenvolvimento do trabalho artístico contemporâneo, nomeadamente na relação cada vez mais intensa entre a arte e a tecnologia.

A transfiguração da semântica no léxico contemporâneo leva a centrar a ruptura do passado como uma das possibilidades para a noção de desprogramação que agora propomos. A inclusão da interactividade como uma categoria estética pretende, antes de mais, afirmar a vitalidade desta, depois do seu anunciado fim, como refere Burger, uma vez mais:

> *"Desde que las anti-obras de las vanguardias han entrado en los museos no se puede negar la relativa estabilidad de la institución arte. No se puede polemizar con la tradición a partir del gesto que pretende un comienzo nuevo y absoluto. Si se acepta que la estética idealista constituye el mundo normativo de la institución arte, tendrá*

que admitirse que toda discusión con esa institución tendrá que darse como crítica de las categorías de la estética idealista. " (Burger, 1983)

As hipóteses de trabalho que vimos defendendo ao longo desta dissertação apontam para uma inscrição da continuidade da vanguarda como potencial de trabalho para a arte contemporânea. Também a este propósito vinculamos as nossas opiniões a estes preceitos, rejeitando a descontinuidade entre uma arte do passado —estática— e uma outra, pretensamente contemporânea, profundamente dinâmica, isto é, interactiva.

"Una teoría estética apeada del cielo de la metafísica idealista no hipostasiará la obra como el lugar de la revelación del absoluto, pero tan poco la convertirá en un esquema vacío de experiencias individuales de recepción. (Burger, 1983)

O filósofo brasileiro Vilém Flusser debruçou-se, ao longo dos últimos anos, sobre a problemática relação estabelecida entre o autor/produtor da obra e a tecnologia a utilizar. Entre outras questões pertinentes que coloca, avança para o interrogar da competência tecnológica que deve o artista possuir para realizar uma intervenção verdadeiramente sucedida. Deve proceder apenas como utilizador de materiais previamente realizados — *software*— ou, por outro lado, deve intervir segundo premissas próximas do engenheiro, isto é, construindo o seu próprio material ou, e aqui está a verdadeira importância da sua dissertação a este propósito, "*deve operar ele no plano da negatividade, como alguém que se recusa a fazer uma utilização legitimadora da tecnologia*"(Machado, 1998).

Esta questão revela-se fundamental pois existe uma enorme ignorância operativa relativamente à maior parte dos artistas implicados com tecnologia, revelando-se perigosa esta situação por resvalar rapidamente para o plano da burocracia.[18]

---

[18] A este propósito revela-se interessante a leitura da seguinte consideração, onde se questiona a premência da experimentação como factor de ruptura frente à crescente normalização burocrática da arte actual: A curiosidade afirma-se como instrumento fulcral ao desenvolvimento potenciado de uma estratégia de reafirmação dos preceitos da vanguarda. Não é aqui o lugar da dissecação dos enunciados vanguardistas, contudo parece importante definir a experimentação como o factor de demarcação conceptual entre um posicionamento que poderá ser apelidado novamente de vanguarda, e todos os outros que proliferam no nubloso pluralismo actual. É através da experimentação que se produzem novas formas de fazer. Definiremos dois tipos de experimentação: um primeiro baseado na inocência que se afirma como observadora de desenvolvimentos não previamente estabelecidos e um outro baseado na experiência. Perante uma intenção experimental baseada em saberes anteriores, coloca-se imediatamente a questão de como fazer e, com ela, a introdução de funções operativas que passam pelas sensações e pelos conceitos. Estas, basicamente, delimitam o campo de intervenção que será tanto mais alargado quanto maior for o domínio —treino— demonstrado no seu manuseamento. Então, encontramo-nos claramente no domínio da técnica e, como tal, defrontados com a questão essencial dos meios.
O olhar curioso sempre foi o acompanhante privilegiado do desenvolvimento das vanguardas e a relação estebelecida pela experimentação dos meios manifestou-se nos casos mais interessantes de forma dialéctica -

Flusser dirige a sua atenção para a criação de imagens mediadas pelos aparelhos de codificação, ou seja, em último caso, uma análise da criação das imagens digitais.

Parece pacífico entender que no interior do computador toda a relação com a realidade objectiva anterior, desenvolvida com o recurso a aparatos tecnológicos ópticos, se altera profundamente ao ser substituída pela numeração algorítmica. Deste modo a construção das imagens obedece a regras pré-estabelecidas pela arquitectura de *soft* e *hardware* da máquina, que intervêm na própria concepção das imagens pela consciência pragmática da limitação. Ao utilizador "passivo", designemos assim por uma questão de clareza terminológica, destas máquinas chama-lhe Flusser de uma forma insinuantemente provocatória "funcionário"[19]. "*Assim o funcionário escolhe, dentro das categorias disponí-*

---

toda a experimentação é dialéctica. Esta relação extravasa o puro factor do fazer. Ao amplificar e transformar a sua função operativa num enunciado conceptual de consistente intencionalidade, potencia o acerto temporal com a realidade que quer atingir.

Será, de certo modo, a inatingível aporia vanguardista de interacção entre arte e vida o motor dinâmico de todas as rupturas que movem a experimentação dos meios, alimentando e alimentando-se de uma experiência estética que evolui e acompanha os saberes transdisciplinares com que se confronta em torno do real. Ao eleger como objectivo o real, a vanguarda (pelo menos parte dela) soube precaver-se contra o isolamento ensimesmado, produzido pela alteração conceptual da relação experimental. O acerto com o tempo através do contacto com o real permite um constante alargamento territorial que passa paulatinamente da condição de expansão fronteiriça modernista para a explosão rizomática actual, sendo deveras difícil definir programas fronteiriços no sentido conceptual, anteriormente definido como possível de se opor ao carácter oficializante da maior agressividade por parte do poder.

Deste choque com uma realidade envolvente imersa nas mesmas águas, resulta a quase paradoxal unicidade estabelecida nos nossos dias entre arte, moda, publicidade, propaganda, etc. que se afirma como o desabamento mais perverso de todas as utopias vanguardistas: a fusão da arte com a vida e consequentemente a perda da autonomia longamente reclamada pela vanguardas frente à indústria cultural vigente.

Afirma Juan Luis Moraza que talvez a experimentação seja já um sistema de representação da própria burocracia. Seria, acima de tudo, ingenuidade não atender a esta premissa. O espaço único (por analogia com pensamento único) a desenvolver-se nos nossos dias submerge todas as actividades a noções que, se anteriormente não eram extrapoláveis, hoje perderam totalmente essa especificidade. A profusão de imagens "não artísticas" mas de vinculação formal nitidamente artística coloca a experimentação num espaço alargado ao social, e aqui existe uma nítida confluência de interesses entre o poder económico e o conceito.

[19] Na teoria dos sistemas demonstra-se que existem vários níveis de organização de linguagem. A sucessão (1,1,1) revela uma continuidade/repetição mas apenas informativa, encontramo-nos no nível inferior. Se, contudo o conjunto for alterado para (1+1+1) produzem-se já significações mais complexas, das quais a mais importante será, sem dúvida, o somatório ou a totalidade; a repetição do nível inferior é acrescentada significacionalmente por uma sucessão acrescentada. Encontramo-nos num nível superior de linguagem. Mas se o conjunto for unicamente formado por [3], então, a complexidade toma-se muito superior. Vejamos, a juntar à

veis no sistema, aquelas que lhe parecem mais adequadas e com elas constrói a sua cena "(Machado, 1999), mas no interior desta aparente liberdade de escolha está o utilizador a ser fortemente limitado pela própria limitação de possibilidades oferecidas pela máquina, tornando-se necessária uma intervenção especializada no interior da máquina —*hardware*— ou no processo numérico —*software*—, que escapa à grande maioria dos utilizadores. A limitação imposta produz a repetição exaustiva dos mesmos procedimentos e esta conduz a uma indistinção criada pela homogeneidade e/ou previsibilidade, ou seja, a burocratização de que falávamos anteriormente.

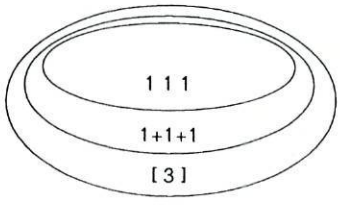
A multiplicação global de soluções normalizadas permitidas pelo *software* comercial (veja-se a exaustão a que chegaram as imagens manipuladas numericamente com os filtros do *photoshop*) conduz à padronização dos resultados.

Na abordagem desta questão, proposta por Flusser, insiste-se em se consumar o afastamento por parte dos intervenientes artísticos destes processos de repetição, reconhecendo, contudo, a incapacidade para manipular as próprias máquinas, por falta dos conhecimentos necessários altamente especializados. Propõe-se, alternativamente, uma possibilidade passível que é a "desprogramação" dos objectivos do programa. Segundo ele, será esta uma das tarefas mais importantes para a arte nesta época de informação: *"insurgir-se contra a automação estúpida, contra essa robotização da consciência e da sensibilidade, e recolocar as questões da liberdade e da criatividade"* (Machado, 1999).

No contacto que se desenvolve actualmente entre arte e tecnologias de informação, como em todas as outra formas de intervenção devemos pautar sempre a nossa intervenção por uma abertura à novidade mas de modo céptico, quer isto dizer, que nesta área complicada não é posição construtiva afastar da discussão estes novos desenvolvimentos e como um avestruz meter a cabeça na terra. Uma postura esclarecida é, contudo, necessária para potenciar resultados que se afastem da pura exaltação tecnológica. Exis-

---

sucessão de algarismos e à sua soma: três, o algarismo possui características muito mais amplas. Afirma-se não só como a soma de três uns, mas como número impar, algarismo primo, etc. Revela um nível de linguagem claramente superior pela capacidades significativas que o impõe como o mais rico e complexo dos três exemplos referidos, incluindo os outros dois conjuntos, em níveis internos inferiores.
Graficamente poderemos exemplificar deste modo, a partir de Garcia Bacca:



tem múltiplas formas de relacionamento com as máquinas e nenhuma é mais acertada do que as anteriores, no desenvolvimento de um projecto estético. Sempre foi assim no manuseamento dos materiais ao longo da história da arte. E sempre foi tentado subverter esses materiais de forma a poder retirar novos resultados. O que agora se propõe está em continuidade com esta "tradição" experimental: desprogramar de modo a subverter as funções da máquina e/ou programa das suas anteriores funções programadas. Por exemplo um dos artistas pioneiros da manipulação tecnológica, Nam June Paik, com a ajuda de imanes fortíssimos conseguiu desviar o fluxo de eléctrons no interior do tubo iconoscópico do monitor de forma a poder alterar a corrente figurativa das imagens.

Diante das máquinas digitais o problema é mais complexo, pois, como afirma Florence de Mèredieu, aqui a transgressão implica um círculo vicioso: a gestão da desordem é ainda uma gestão e mesmo desprogramar significa de qualquer modo programar[20].

---

[20] Será interessante verificar o alargamento desta premissa teórica a uma categoria social: a heresia. Retirar ilações sobre as potencialidades da transgressão apresenta-se deste modo verdadeiramente importante para uma lucidez perante os obstáculos a ultrapassar, se quisermos a "transgredir".

É de escolha que se fala quando se refere a palavra heresia, do grego *hairesis* (escolha). Parece-nos muito interessante o regresso semântico a esta palavra exactamante numa época como a nossa. A falência de todas as possibilidades críticas no sentido ideológico de assunção de poder veio tornar o nosso tempo numa espécie de órfão do passado. As chamadas alternativas críticas dualizadas em estratégias reformistas ainda credoras de um amanhã melhor, ou então em estratégias utópicas que tomam a sua legitimação na apologia constante de uma pureza irrealizável, constroem-se no interior do próprio sistema, passando -pela sua clara falta de eficácia: o falhanço das primeiras e os desequilíbrios desta última - a fazer parte dele, como imagem especular de um poder que delas necessita para sobreviver.

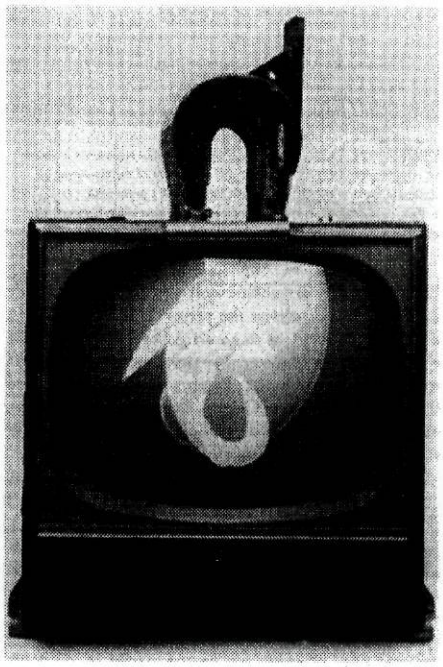
Ao optar primeiramente pela escolha e diferença como forma de actuação está implicitamente a recusar o carácter ambíguo e cúmplice das chamadas "posturas críticas" por uma simples razão: é que, desta feita, não responde com o inverso, ao "sim" não corresponde o "não", ou seja paraliza-se a sobredeterminação do jogo ordem/desordem e multiplicam-se as formas de sentido.

O fascínio pelos heréticos do passado actualiza a postura de diferença. Só a instituição do dogma católico, no século terceiro da nossa era, paralisou as imensas possibilidades e cambiantes de sentido existentes no pensamento antigo. Ao introduzir um pensamento único que gira em torno de um eixo supremo, e que dirige a partir de um centro estabelecido e forte, aniquila todas as sensibilidades que dirigem a sua postura para localizações distantes, quase sempre indiferentes às discussões internas e inerentes ao sistema de pensamento oficial.

A postura do herege não pode ter uma formulação "positiva", pois aí a tentação de auto-apresentar-se ao mercado político como alternativa frente às outras implicaria nesse mesmo instante a sua total desvirtualização.

Ao abolir a dualidade maniqueísta "sim" "não" esta postura permite um recurso constante a múltiplos caminhos, longe desta claridade redutora mas muito mais interessados numa exactidão de análise e que lhe abrem as portas para estratégias de maximização de uma politização da existência. Ou seja, a reclamação de uma visão herética enquadra o real segundo uma visão distante dos centros de poder, no sentido de que alheada das questões internas que o corroem, mas não de alheamento perante a realidade que a circunda.

Com a intenção de abrir o espaço para recorrentes leituras "rizomáticas" (Deleuze era também um herege!) tanto no interior da discussão em torno da arte como do próprio real e do mundo, aqui fica em jeito de conclusão



Nam June Paik, *Magnet TV*, 1965

Esta situação, como veremos adiante em exemplos seleccionados, não inibe, apesar de tudo, a intervenção por parte dos artistas. Nestes casos mais complexos regista-se uma nova tendência que se tem vindo a acentuar e que é corporizada na necessidade de um processo colaborativo. As competências não se misturam e os resultados são evidentemente mais interessantes.[21] "*Cabe à arte fazer desencadear todas essas consequências, nos seus aspectos grandes e pequenos, positivos e negativos, tornando explícito aquilo que nas mãos dos "funcionários" da produção ficaria apenas enrustido, desapercebido ou mascarado*". (Machado, 1999)

De acordo com as premissas anteriores, iremos, então, analisar algumas obras que pretendem afirmar nos seus objectivos uma postura de diferença face às condições tecnológicas pré-existentes, estabelecendo uma espécie de qualidade desviante que as

---

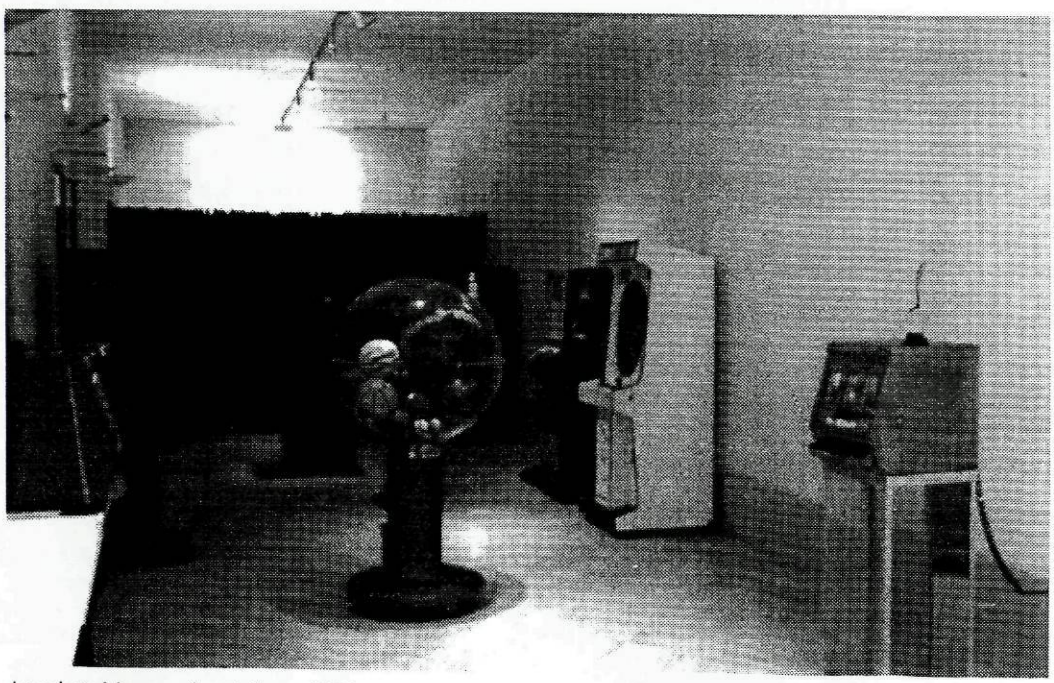
uma citação de Santiago Lopez Petit:
"Profanar o sagrado não significa aboli-lo. Implica que ainda se está dependente da transcendência. Trangredir o limite não acaba com ele. Implica que o limite continua actuante relativamente à própria transgressão. Por-se à parte mediante uma indiferença activa, desocupa a ordem, dissolve a transcendência e o limite"

[21] Esta postura colaborativa corrói alguns dos valores convencionais da arte relativamente à figura do autor. Aqui desmistifica-se claramente a postura romântica do génio individual, que ocupava o topo da hierarquia do fazer relativamente aos outros intervenientes - assistentes - a paridade de conhecimentos encarrega-se de nivelar horizontalmente anteriores hierarquias para posturas de cariz acentuadamente mais democratizadas.

individualiza relativamente às anteriormente analisadas posturas de "funcionários". Determinadas por relacionamentos diversos com a questão tecnológica, afirmam-se como somatório qualitativo de soluções, evitando o atropelamento descritivo de uma única realidade.

8.1.4. Exemplos do fazer

Juan Luis Moraza propõe na sua peça "Anestéticas. Algologos" uma relação com o espectador que contém duas camadas sobrepostas. Em primeiro lugar existe um contacto imediato com simples máquinas de jogo - das normalmente instaladas em cafés e outros locais de diversão e convívio - que se introduzem ao espectador de forma subliminarmente sedutora, isto é, joga-se aqui com a familiaridade formal/lúdica como primeira acção, espécie de início de construção de uma teia que enreda o espectador, possibilitando a sua imersão em níveis mais aprofundados de contacto com a própria máquina. Deliberadamente quebrada a cadeia de isolamento em que se enredam a maior parte das peças construídas no mundo da arte —primeira vitória por parte do autor— está preparado o jogo. A interactividade proposta pela insinuação formal das máquinas afirma-se como realidade de acentuada força centrífuga, ao desencadear no espectador uma série de procedimentos



Juan Luis Moraza, *Anesteticas*, 1998

Juan Luis Moraza, *Estiludio y Ludosofía*, 1998

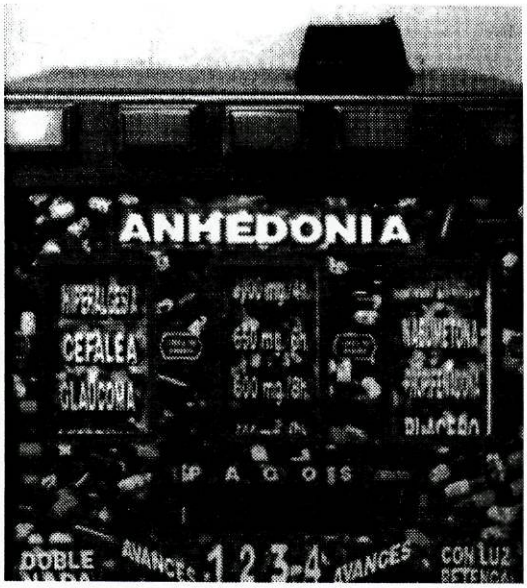
mentais demasiado presentes para os poder evitar. Desta forma, procede-se ao contacto entre homem/espectador e máquina através de um interface seleccionado. Segundo as palavras do autor *"cada obra elige su espectador, aspira a sintetizar una mirada, a ser imagen de síntesis de imágenes, a provocar un proceso receptivo en el que la empatía, la simpatía, la identificación, la transferencia, el gozo, identifican al espectador como agente."* (Moraza, 1999)

A partir daqui todas as premissas iniciais são baralhadas novamente, a um primeiro contacto de igual para igual segue-se uma clara distanciação por parte da máquina. A sedução formal do lúdico é armadilhada e dá agora lugar a complexas combinações de conceitos que, de certo modo, se afirmam como resultado pretendido, resultado deceptivo. É importante o salientar desta categoria do estético: a sua deceptividade, se quisermos, a ascendência temporalmente acertada da negatividade vanguardista.

A armadilha em que o espectador foi enredado configura-se como resultado de uma complexidade construtiva que desprograma a verdadeira essência lúdica da máquina, constituindo-se como um novo tipo de *ready-made* assistido[22].

---

[22] É o próprio Duchamp (1967) que se refere ao *ready-made* da seguinte forma *"é preciso chegar a qualquer coisa de uma indiferença tal, que não se tenha nenhuma emoção estética. A escolha do ready made é sempre baseada na indiferença visual, e ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto"*; no caso desta máquinas não existe pura e simplesmente bom ou mau gosto, existe a indiferença causada pela enorme familiariedade que elas provocam. Na realidade encontram-se em todo o tipo de locais, gostos à parte, encontram-se ali, apenas. Mas como refere Thirry de Duve *"The ready-mades are not indifferent at all, and the urinal, for example, is not at all just any thing"*. (Duve, 1997) Duchamp refere como conclusão para a sua ecolha *"...de facto uma completa anestesia"*. De Duve uma vez *mais "Anesthesia, visual indifference, better, the freedom of indifference specify the maxim of the choice of a ready-made"* (Duve, 1997). O próprio nome escolhido para a peça refere-se subliminarmente à anestesia de que fala Duchamp.



Juan Luis Moraza, *Anhedonia*, 1998

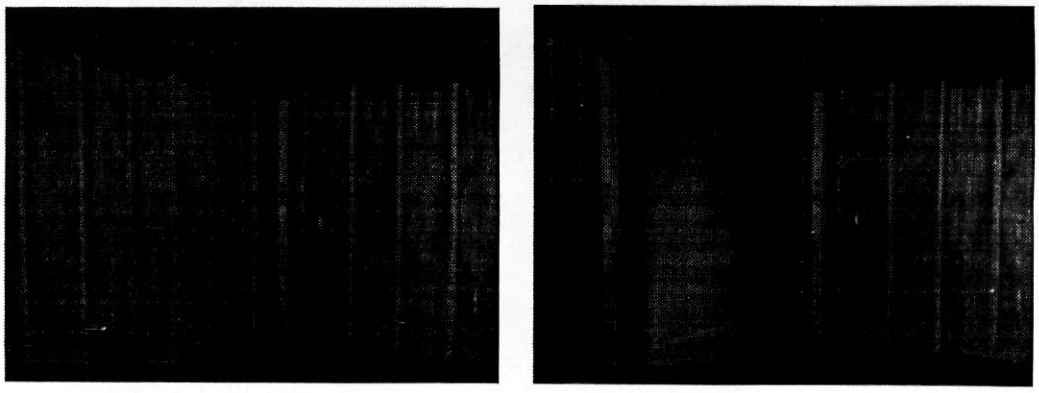
Parece existir algo de descendência situacionista em toda esta construção teórica. Senão vejamos alguns dos argumentos defendidos por estes para o conceito de "détournement". O *desvio* é o acto de subtrair um objecto, imagem ou texto do seu contexto natural, e seguidamente justapor este fragmento com um outro de modo a estabelecer um relacionamento análogo, recusando toda e qualquer autonomia pretensamente reclamada pelos objectos originais.

> *"The practice of détournement was exquisitely anti-ideological, and the goal was to furnish criticism and subversion with a new route of access to those practices of the historical avant-garde, from collage to the ready-made, that the economics of the artworld had reified into autonomous objects and fetishes of value. And the situationists were also ready to claim that détournement was gifted with qualities that could both distinguish it from all possibility for cooptation on the part of the dominant mechanisms of social organization; its safety lay in its negativity with respect to the exchange values condensed within works, objects, and images, and in its ability to do away with authenticity as the final seal of value."* (Maragliano, 1989).

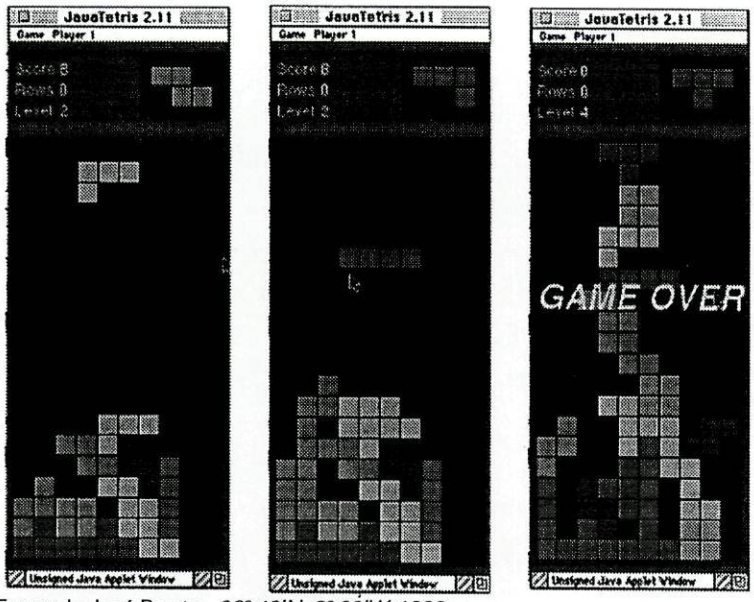
Retiremos toda a encenação belicista contextualizada temporalmente. Toda a construção teórica de Moraza se encaminha para uma deceptividade escondida - pela frente encontra-se a aparente ludicidade da máquina - pois apesar da potenciada premissa activa por parte do espectador em frente ao interface tecnológico, gera-se uma paradoxo prefigurado na transformação da actividade em passividade. *"En esta exposición, la interactividad es antes tema que presupuesto, referencia sobre la que se vislumbra el fantasma de una pasividad compartida.* (Moraza, 1999)

A peça de Fernando José Pereira "36°43'N; 2°30'W" realizada no âmbito da exposição Cyber98 foca a mesma necessidade de distanciação e possibilidade de modificação programática. Aqui, a situação é criada através do recurso a duas projecções que se encontram unidas por uma mesma aresta, mas em posições perpendiculares, formando um espaço que se aproxima mais do fechamento que da abertura total. Nos dois écrans são projectados dois vídeos de um portão a abrir-se e a fechar. Manipulados numericamente estes vídeos estão invertidos um em relação ao outro, isto é, ambos fecham para o mesmo lado, neste caso, a aresta central e coincidente. Em frente a cada uma das rectroprojecções existe uma secretária com um computador que fornece a possibilidade de jogar com um jogo "tetris".

O que perece importante referir é que, aqui, não existe uma declarada intencionalidade operativa de desprogramação, ao contrário da peça anterior, existe sim uma carga deceptiva que funciona de modo similar. Vejamos, a expectativa frente a um dispositivo encenado rigorosamente, como o caso destas duas rectroprojecções perpendiculares — a sala foi completamente pintada de negro e as projecções faziam-se em telas que ocupavam toda a altura, do chão ao tecto— é alta e gera-se uma decepção no espectador quando este apenas assiste ao repetir incessante e ruidoso de um portão a fechar-se. Claro que existe uma intencionalidade política por detrás desta encenação. A opção por enunciados formais carregados de negatividade frente a uma aparente opção cenográfica de carácter universalizante potencia a acção desestabilizadora da peça. Mas não só, perante uma necessidade quase compulsiva de *zapping* constante de imagens; de velocidades aceleradas na captação e desenvolvimento perceptivo dessas mesmas imagens; perante pesquisas científicas/comerciais de desenvolvimento de tecnologias cada vez mais sofisticadas na captação de imagens, o que se apresenta é, para além do mais, desajustado. E este desajuste é o que nos interessa fundamentalmente, pois é gerador de todas as



Fernando José Pereira, *36° 43'N; 2° 30'W*, 1998



Fernando José Pereira, *36° 43'N; 2° 30'W*, 1998

possibilidades desprogramadoras necessárias.

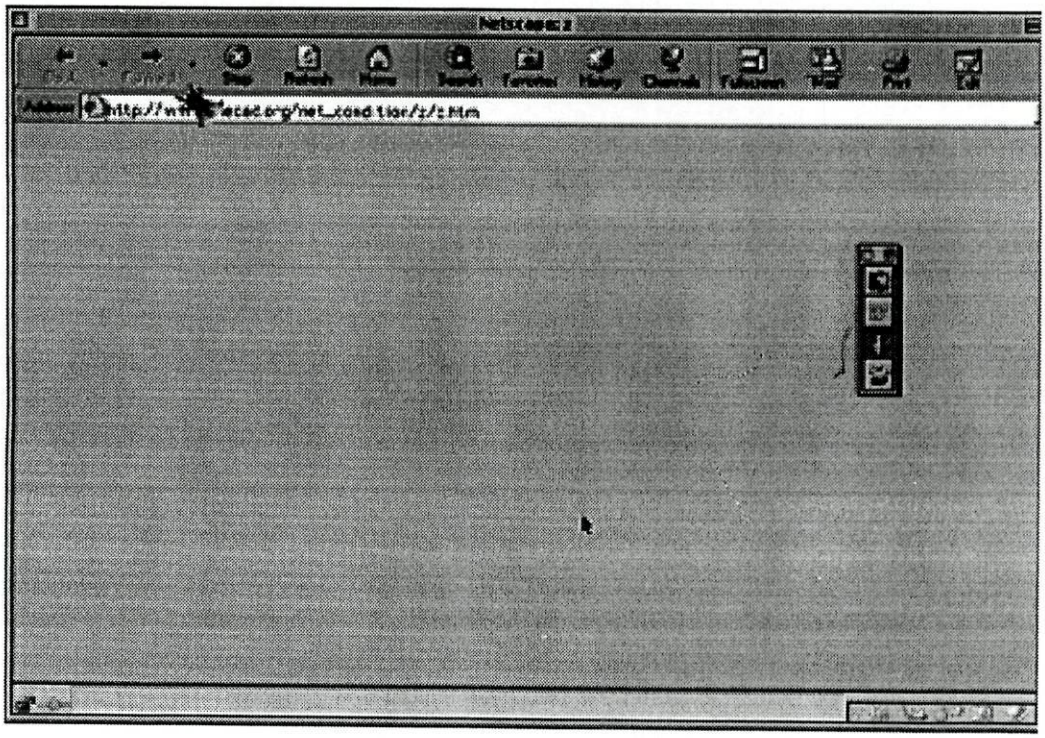
No caso dos computadores a similitude com a situação anterior é evidente (não poderia ser de outra forma), perante uma possibilidade interactiva potenciada pela máquina, o que o espectador tem pela frente é um jogo "arqueologicamente" datado e sem nenhuma das actuais potencialidades tridimensionais utilizadas sedutoramente para ambientar o operador com a realidade virtual apresentada. Ora, nesta instalação, o jogo manifesta-se, também, de forma deceptiva ao não corresponder às altas expectativas colocadas na relação interfaciada entre máquina e visitante. Apesar de ser possibilitada, existe uma *desprogramação* conceptual da noção de interactividade. Perante esta peça, outras expectativas de sentido se introduzem e talvez outras categorias estéticas que, aparentemente, se encontrariam arredadas de uma solução interactiva de imersão se manifestem na interpretação temporalmente necessária para uma análise correcta[23].

---

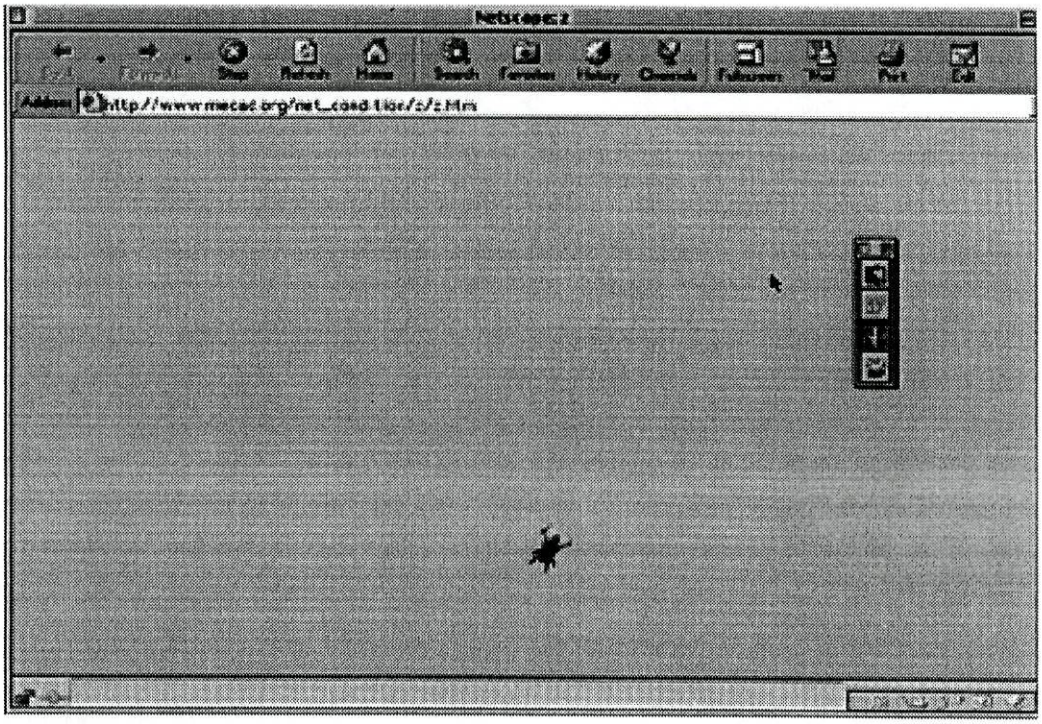
[23] Na altura referiu a crítica de arte do jornal "Público" a propósito da peça: *"...alerta —e é provavelmente o único que o faz— para a sedução que estes novos suportes exercem sobre o público, e para o distanciamento que é necessário guardar - não se interesse o visitante pela estranheza de como vê, mas reflicta sobre o que vê e porque o vê assim. É também o primeiro a invocar a feira, onde justamente o aspecto lúdico que qualquer instalação interactiva inevitavelmente possui é destacado para atrair a atenção do visitante"* (L.S.O., 1998)

A obra de Antoni Ábad intitulada "z" é a outra vertente que nos interessa explorar, está colocada na internet, instalada no site do MECAD - Centro de Disseny na cidade de Barcelona. Como descrição muito breve salientamos os seguintes aspectos, existe um monitor de computador onde um *software* especializado —o *browser*— permite o seu desenvolvimento. O que se vê é uma imagem de uma vulgar mosca que se encontra estacionada num determinado local do fundo branco do computador. Como habitualmente, não existindo mais nada em todo o espaço disponível no monitor, o receptor vai tentar clicar em cima da única possibilidade deixada em aberto, ou seja, a própria imagem da mosca. Só que aqui as coisas complicam-se, quando o cursor se aproxima da imagem, digamos até à distância de 1 cm em qualquer direcção, a mosca literalmente foge - escuta-se inclusive o ruído do zumbido das asas - impossibilitando a tão procurada interactividade com a imagem. Por vezes a imagem da mosca sobrepõe-se às barras reservadas aos menus.

Antes de avançarmos na análise detalhada desta obra parece-nos importante referir que o facto de se encontrar no ciberespaço estabelece peculiaridades que a distanciam das obras anteriores. A relação que estabelece com os receptores é desmaterializada, e quase sempre no exterior do "normal" espaço expositivo, logo as expectativas de sentido vinculadas a estes espaços encontram-se ausentes.



Antoni Abad, *Z*, 1999



Antoni Abad, *Z*, 1999

No contexto de rede em que está inserida revela-se fundamental a compreensão do fenómeno da programação da interactividade. É aqui que encontramos uma particularidade importante nesta obra de Abad, a interactividade permitida é realizada com o objectivo da sua negação, quando o utilizador se quer introduzir na peça com vista à sua manipulação, ela nega-se —a mosca foge— estabelecendo uma metáfora da relação entre a obra e o espectador, desta forma impedido de se transfigurar em operador activo. Quando a imagem começa a invadir componentes do *software* que "normalmente " deviam encontrar-se numa relação de exterioridade operativa —as barras dos menus— percebemos que o objectivo final extravasa as simples potencialidades do *software* comercial. Referia Flusser a este propósito que esta é uma das situações possíveis de escapar à normalização formal estabelecida pelos programas de *software* distribuídos comercialmente. A execução de um *software* próprio e individualizado, como neste caso, permite uma manipulação muito mais ampla e fora dos constrangimentos, quantas vezes economicistas, do desenvolvimento comercial.

Materializa-se uma significação de incomunicabilidade que contextualiza o paradoxo, a interactividade como potenciadora da *pasividad compartida*, (Moraza, 1999). Não se falará, certamente, neste caso particular, de uma desprogramação do *software*, mas o que nos interessa é que a peça é programada de forma a subverter os níveis de interactividade

que sugere, possibilitando uma desprogramação conceptual ao ser enredada na falsa interactividade a que se propõe. Como nível de significação superior aparece, também, claramente vinculada a uma postura de distanciamento crítico perante a tão proclamada comunicabilidade universal proporcionada pela rede. Existe uma fuga deliberada e inclusive materializada formalmente.

Parece então possível afirmar que quanto mais o desvio se distancia da norma mais a sua carga de negatividade aumenta frente à universalidade normativa. A distanciação sempre possibilita a crítica e desta forma a introdução de conteúdos que diferenciam a arte da torrente de imagens e jogos que nos invade diariamente.

Apesar de arriscado parece-nos, contudo, que se devem repensar algumas das anteriores posições relativamente à questão da distância crítica. E se Benjamin condenava a distância pela impossibilidade aurática referida à arte, Debord descrevia lucidamente a anulação espectacular de qualquer distanciação crítica, afirmando quase premonitoriamente, a conectividade forçada a que todos estamos sujeitos nos nossos dias. A este propósito refere Hal Foster no seu ensaio "The Return of The Real":

> *"Of course, when the screens of smart bombs went dark, my body did not explode. On the contrary, it was bolstered: in a classic fascistic subjecthood, which occurs at the level of the mass too, for such events are massively mediated, and they produce a psychic collectivity — a psychic nation, as it were, that is also defined against cultural otherness both within and without."*(Foster, 1996)

Apesar de tudo, continua a ser necessário discernimento para se poder julgar - etimologicamente criticar quer dizer julgar ou decidir - e esta é uma actividade que a arte tem que ter em conta. Relativamente à questão tecnológica torna-se objectivamente imprescindível este distanciamento crítico, mais não seja, para se poder ter a consciência de que, apesar da conectividade existente entre a sociedade da informação e os intervenientes activos, apesar de impossibilidade de desconectividade, existe ainda a potencialidade de a julgar.

Perante a convicção generalizada da impossibilidade de exterioridade para a crítica, deve-se procurar um lugar interno —uma cartografia cognitiva— que possibilite a sua existência, ainda que limitada, o "parallactic framing" de que fala Foster, isto é, uma estruturação baseada na distância possível[24]. Esta possibilidade crítica afirma-se fundamental

---

[24] Segundo o dicionário de Língua Portuguesa: **paralaxe** *s.f.* , diferença entre as direcções em que um astro é visto quando observado de dois pontos da terra, diferença que é tanto mais acentuada quanto mais próximos esses pontos ficarem; o maior ângulo sob o qual um observador situado no centro de uma estrela veria o semieixo maior da órbita da Terra;

para que a negatividade própria do desvio não se afaste ou aproxime em demasia e se transforme em negação niilista. Esta, por continuidade temporal, afirma-se afinal como afirmação, e converte-se numa espécie de imagem especular da realidade que quer criticar.

8.2. Mediação

O aparelhamento contínuo e ascendente em que nos encontramos face à proeminência tecnológica, hoje presente no espaço que nos rodeia, carece de estudo específico. Através da ligação constante estabelecida entre o sujeito (humano) e o aparelho (máquina) possibilitada pelos variados interfaces existentes, o que sobressai é a omnipresença de uma tentativa de imediatez globalizante. Global no sentido em que se afirma de forma universalizante e consequentemente positiva.

A crescente influência teórica de uma necessidade absoluta de imediatez no gesto artístico traz para a discussão a questão premente ao longo de toda a história da arte, da mediação. O que se entende por imediatez face à introdução de mecanismos tecnológicos, que se apresentam como portadores de capacidades, antes de mais, cronométricas? Toda a questão passa pela compressão temporal do espaço, até ao limite da velocidade da luz, e logo à ilusão de imediaticidade. A acompanhar esta "nova"[25] ilusão apresenta-se também como determinante um necessário apagamento do *medium* em causa, de que o exemplo mais radical será sem dúvida o caso da realidade virtual.

Aqui toda a capacidade interactiva da peça é colocada na transparência absoluta da inexistência (aparente) de um interface que possibilita uma experiência sem qualquer interferência mediadora. Uma vez mais, a proeminência do realismo mantém-se como absolutamente incontornável. Este é, tanto mais transparente e verosímil, quanto mais realista for o esquema montado para a ilusão. Poderemos, inclusive, falar de estratégias de remediação relativamente ao cinema e à utilização da chamada câmara subjectiva. A colocação na primeira pessoa do operador activo na realidade virtual torna todo o olhar subjectivado. Infelizmente para os entusiastas mais vibrantes, esta tecnologia ainda se encontra num estádio de desenvolvimento que não permite uma imersão do espectador num cenário realista. Refere Margaret Morse sobre uma sua experiência de imersão em

---

[25] Colocámos a palavra nova entre comas pois ao longo de toda a história da arte, com a excepção do pequeno período modernista, sempre existiu a tentativa, umas vezes mais conseguida que outras de tentar esta imediatez e transparência do meio, seja com o auxílio das técnicas da perspectiva, seja com o auxílio do *tromp d'eill* da pintura a óleo, até à nossa contemporaneidade com a fotografia e o cinema.

realidade virtual[26], que não é de, forma alguma, a qualidade das imagens que mais atrai mas, sobretudo, a possibilidade interactiva de manipulação virtual, não só dos objectos, mas também do espaço.

8.2.1. Realidade virtual e imediatez não mediada

A realidade virtual e todo o esquema tecnológico que a acompanha torna-se, desta forma, na mais avançada das possibilidades contemporâneas de imediatez e imersão interactiva. Embora complexa, a sua utilização por parte dos artistas, começa a fazer-se sentir, daí que seja pertinente uma análise mais detalhada de todo o processo.

Em primeiro lugar deve desmistificar-se a sua pretensão de imaterialidade proporcionadora da imediatez e, sobretudo, a pretensa ausência de mediação. Toda a experiência de imersão interactiva é acompanhada de interfaces poderosos, que se afirmam como instâncias mediadoras do gesto —um dos elementos fundamentais da imersão é a "luva", espécie de extensão tecnológica da mão, e logo do gesto[27]— que corporiza a reificação das imagens apresentadas, transportadas para a subjectividade de uma dualidade gesto/olhar. Esta nova representação aliena todas as dificuldades de apresentação realista. Mas se é representação é claramente mediação. A inclusão parcelar do corpo sugere uma nova forma de sentir, apenas os sentidos são autorizados a entrar, a "carne" fica para trás. Mas é através de uma carga sensível ligada intrinsecamente ao corpo —o tacto—

---

[26] A peça em questão tem o título de "Virtual Seattle" e a impressão que lhe advém da imersão é retratada da seguinte forma: "The neon-colored artificial world coarsely rendered in real-time in which I had the illusion of being immersed was not a convincing imitation of the physical Seattle, or for that matter, any other landscape wich could possibly have drawn me in...Despite its futuristic connotations, a «world» like «Virtual Seattle» belongs to the most traditional kind of virtual environment and may even be considered the last gasp of Renaissance pace." (Morse, 1998)

[27] Giorgio Agamben define a importância da gestualidade como absolutamente indispensável do pensamento político. Apresenta a mediatização generalizada da nossa sociedade como iniciada com a invenção das imagens cinematográficas, "no cinema, uma sociedade que perdeu os seus gestos procura reapropriar-se do que perdeu, e reconhece ao mesmo tempo a perda". Como também afirma, o gesto não se encontra subordinado à produção, como "um meio em vista de um fim" nem, por outro lado, se confunde com o agir entendido agora como "um fim sem meios". O gesto seria na análise que Maria teresa Cruz faz deste texto "esfera dos puros meios" a própria esfera da política, a esfera da "gestualidade absoluta integral dos homens". Assim, "tendo por elemento o gesto", a mediação cinematográfica (acrescentamos nós, também, toda a criação de novas "imagens dialéticas" de que falava Benjamin e agora de novo introduzidas nos novos meios electrónicos) "pertence essencialmente à ordem ética e política" e não simplesmente à ordem estética.

que grande parte da experiência se corporiza formando em conjunto com a visão o bloco externo que possibilita a exploração do espaço virtual.

> *"In virtual reality you don't need a body; you can be a floating point of view. You can be the mad hatter or you can be the teapot; you can move back and forth to the rhythm of a song. You can be a tiny droplet in the rain or in the river; you can be what you thought you to be all along."* (Bricken, citado por Miranda, 1998)

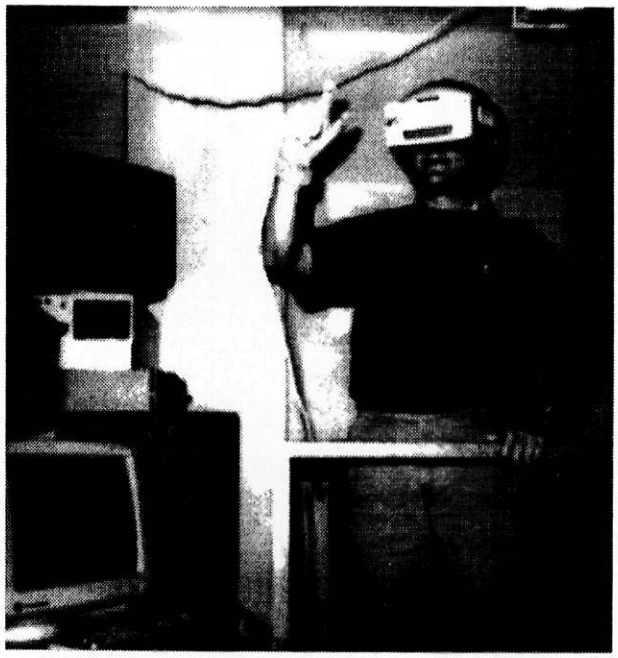
Esta "instantaneidade" fornecida pela imersão performativa vem alimentar a ilusão de ausência de mediação, simplesmente, como já foi afirmado anteriormente, toda a imersão se produz através de uma fissura efectuada no corpo, corpo esse que está altamente conectado a programas e tecnologias predefinidas em esquemas algorítmicos, como afirma William Gibson, "there's no there there". O espaço virtual compõe-se exclusivamente de algoritmos matemáticos introduzidos perceptivamente no nosso cérebro via sentidos. Nas palavras de Nicholas Negroponte do MIT a descrição da peça fundamental da criação digital: o bit, *"A bit has no color, size, or weight, and it can travel at the speed of light. It is the smallest atomic element in the DNA of information. It is a state of being: on or off, true or false, up or down, in or out, black or white. For practical purposes we consider a bit to be either a 1 or a 0"*. (Negroponte, citado por Holtzman, 1997)

A existência biunívoca de dois espaços que se apresentam como complementares vem introduzir alguma confusão perceptiva na experiência. Esta passou a ser possibilitada por meios exclusivamente tecnológicos. A experiência potenciada em termos virtuais e realizada no ciberespaço coloca, de novo, a questão fundamental do espaço como interveniente directo e sobranceiro de toda a experiência contemporânea. E se é certo que, partindo do conceito de heterotopia[28] avançado por Foucault se consegue uma aparente similitude com o "mar" onde navegam os barcos abandonados à infinitude do espaço, a realidade fornece-nos as premissas de controle onde a navegação é realizada. Afirma José Bragança de Miranda:

> *"É certo que se trata de um espaço não euclidiano, nem mítico, mas, do ponto de vista técnico, esse espaço está inteiramente controlado, e tem uma consistência precisa. Ocorre aqui um pouco o que sucedeu com o "mar". Depois de conhecido e cartografado tornou-se num espaço inteiramente dominado, perdendo aquilo que tinha de perigoso e de suscitador da aventura. A partir de certo momento navega-se mais*

---

[28] A análise mais detalhada deste importante texto de Foucault impõe-se como contributo essencial para a compreensão dessa outra componente do espaço electrónico que é o espaço da rede. Aqui potencia-se a sua análise em paralelo com o desenvolvimento do conceito deleuziano de rizoma numa tentativa de cartografar o território virtual do ciberespaço.



Dispositivo tecnológico necessário para a imersão em ambiente de realidade virtual

sobre o mapa que cobria o mar, que sobre este. "(Miranda, 1999)

A intencionalidade máxima da realidade virtual será, então, a de apagar, até ao limite, a necessidade mediadora de interfaces. Mas essa ambição, por ineficácia tecnológica, ainda só é experimentável em termos ficcionais, como no caso do filme de David Cronenberg "ExIsTenZ". Um dispositivo semi-orgânico é ligado ao interior do corpo —a ligação efectua-se directamente ao sistema nervoso central através de inclusão de uma tomada tipo "jeck" na espinal medula— e através deste, toda a experiência é autonomizável, carecendo de interfaces físicos como o capacete para a visão e a luva para o comando táctil. A simulação passa a ser completa a partir do momento em que os personagens do filme se transfiguram em personagens do jogo, possibilitada a imersão pela quase ausência tecnológica - o dispositivo é mínimo e de aparência orgânica - o *medium* deixa de ter existência física e a existência de linhas fronteiriças esbate-se quase por completo.

A aparência realística construída no interior perceptivo de cada um, referimo-nos novamente ao filme, não tem ainda paralelo nas capacidades tecnológicas desenvolvidas, manifestando-se um mundo paralelo de metáforas, quase sempre empobrecidas imagisticamente por óbvia inadequação a uma contínua tarefa de arquivação documental originalmente bidimensional e a consequente passagem para uma realidade que se quer ilusoriamente tridimensional.

A arte possui características ainda pouco exploradas a este nível e talvez o mais interessante seria a possibilidade de re-situação antropológica da contemporaneidade,

David Cronemberg, *existenz*, 2000

opondo, uma vez mais, conteúdos que distingam os campos da uniformidade espectacular da indústria do *entertainment*.

O desenvolvimento das práticas imersivas está totalmente voltado para o negócio do lúdico —espelho dos tempos— e, uma vez mais, dadas as desproporcionadas condições oferecidas entre a indústria e os artistas parece descabida a concorrência num mesmo plano. As possibilidades interactivas de imersão oferecidas pelas novas tecnologias aparentam-se directamente com a ideologia da "livre escolha" advogada pelo neoliberalismo. Ao serem oferecidas aparentes e inúmeras possibilidades de escolha perante o objecto em causa, radicalizada a opção no caso particular da realidade virtual em que é a própria noção de câmara subjectiva importada do cinema que se impõe, o que se potencia em absoluto é uma noção de poder que resvala rapidamente para a ilusão, ou

David Cronemberg, *existenz*, 2000

seja, todas as escolhas, como aliás na realidade do quotidiano real, se encontram à partida condicionadas, quer seja por jogos políticos mais ou menos obscuros, quer por programações pré-definidas maquinalmente.

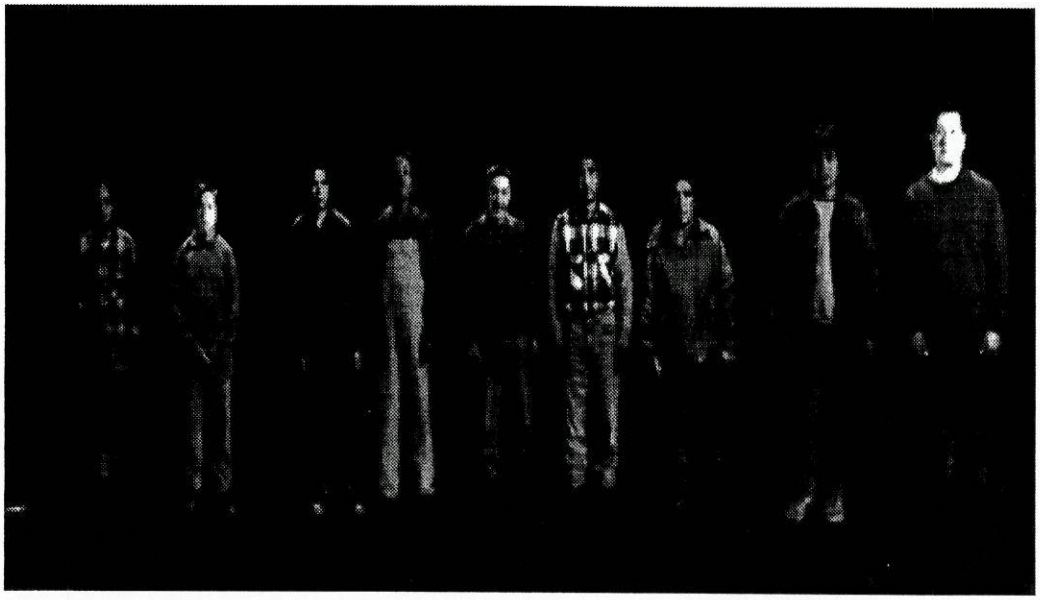
Os dois espaços aproximam-se e tocam-se, mesmo que virtualmente, acima de tudo, por toda a existência do espaço virtual ser totalmente condicionada pelo espaço real. Daí a necessária subjugação ao real e à tentativa realística da sua simulação matemática. Nunca, contudo, para além das possibilidades físicas já conhecidas, pois são apenas metáforas destas o que esperamos encontrar na imersão interactiva. Desta feita, parece claro que qualquer possibilidade de intervenção, política ou artística, tem que ser efectuada na charneira deste espaço biunívoco mas único, que se expande à velocidade da luz e que destrói rapidamente todas as noções de espaço clássico com que estávamos habituados a tratar. A resistência não terá que ser exclusivamente tecnológica, bem ao contrário. Mas também, por razões óbvias, não pode deixar de fora esta nova e importante componente de desenvolvimento do espaço[29].

8.2.2. Mediação, distância e remediação

Encontramo-nos defronte a uma dupla lógica pertencente ao conceito de remediação. A necessidade de imediatez, anteriormente exposta, só é possibilitada devido à existência de uma hipermedialidade, ou seja, um conjunto alargado de *mediums* que contribuem globalmente para o resultado de imersão. Mas esta hiper-utilização dos meios, se entendermos a imediatez como produto final, deverá ser o mais dissimulada possível, uma tentativa de anulação da mediação, ou mais correctamente, anulação ilusória dos meios. Em termos ideais será, então, uma tentativa de apagamento dos meios através da sua multiplicação. Uma vez mais, entramos no reino da pura ilusão estética. Perante o apagamento medial coloca-se a questão da dissimulação da verdade como projecto a concretizar, e que implicações terá este depois de um século de afirmação em ordem contrária. A afirmação da opacidade e, acima de tudo, o reconhecimento do *medium* como veículo de intencionalidade significativa e não só significante.

---

[29] Como tentam demonstrar num texto altamente politizado os elementos do grupo "Critical Art Ensemble", a resistência não pode excluir nunca mais os meios electrónicos. E se a desobediência civil que nos é herdada de Thoreau tem tido os seus activistas e frutos ao longo de toda a modernidade, talvez seja agora a altura de incluir a desobediência civil electrónica como meio de resistência mais eficaz a outros, também eles novos, poderes.



Gary Hill, *viewer*, 1996

Uma situação de imersão, a um outro nível, é proposta na peça que Gary Hill apresentou na Documenta de 1992. Uma dupla projecção de vídeo em situação de paralelismo configura um longo corredor escurecido e estreito. Este é "habitado" em ambos os lados por figuras humanas em tamanho real, que se encontram acocoradas; e à passagem do espectador aproximam-se deste. Trata-se de uma obra de características interactivas e de imersão num espaço (não o da realidade virtual, mas um espaço virtualmente real, no sentido em que tudo se encontra envolto em negro absoluto à excepção das figuras projectadas) que se relaciona ambiguamente com o espectador. Por um lado, existe um apagamento do *medium* devido à escuridão exterior que é prolongada para o interior da projecção e que proporciona o efeito de interactividade proposto. Os sensores colocados no chão encontram-se, naturalmente, dissimulados pela escuridão. Pelo outro lado, nada nos é imposto como ilusão, sabemos o tempo todo que se trata de uma projecção e de figuras projectadas, bem como sabemos que toda a estrutura organizativa da peça está pré-definida pelos passos que determinam o pisar dos sensores, apercebemo-nos de toda a situação. Aqui encontra-se o fundo de verdade a que esta peça aspira. E revela-se fundamental para a discussão sobre a arte, arte dos meios, que nos é proposta. Perante a justificada desconfiança da manipulação imagética, a construção de uma peça em que a ambivalência revela um fundo de verdade parece-nos muito interessante como modelo de discussão, acima de tudo, por apresentar soluções operativas que conferem algum alento a todos aqueles que não virando as costas aos desenvolvimentos tecnológicos, se confirmam como cépticos. Afinal a única posição recomendável.

Só um cepticismo, não fundamentalista, poderá potenciar posicionamentos de abertura perante a tecnologia e a imediatez proposta, que revelem soluções capazes de ultrapassar pela dianteira os pretensos obstáculos colocados. Uma enumeração não exaustiva revela a existência de alguns pontos fracos na utilização e manipulação tecnológica no campo da arte. Talvez o mais interessante —pela sua importância— seja o da imediatez proposta, com a consequente queda temporal interpretativa que configura, no limite, a ausência de capacidade de julgamento crítico. Se, por um lado, para os tecno entusiastas, finalmente, encontramos uma situação que permite a libertação de todo o carácter mediador atribuído ao passado e à sua arte, por outro, é também verdade que grande parte da arte produzida nas últimas décadas se tem preocupado largamente com a questão de mediação.

Uma mediação, vincadamente não tecnológica, instala-se ao longo de todo o percurso das pós-vanguardas. Corporiza-se com a desmaterialização acelerada da arte conceptual, com a ascensão performativa, ou então, num declarado enfraquecimento da própria obra, como nos revela Nan Goldin quando afirma: *"For me taking a picture is a way of touching somebody"* (Goldin, citada por Vidal, 1997). O recurso teórico a sentidos como o tacto remetem a questão mediadora para outros lugares de discussão não teórica e de conteúdos programáticos operativos, que separam as intencionalidades autorais das inevitabilidades receptivas.

Afirmamos então a mediação como um pólo de discussão central no campo alargado da arte e radicalizada com a proeminência tecnológica desenvolvida nos últimos anos que, de certo modo, se encontra, uma vez mais, a alterar conceitos e posicionamentos anteriormente observados e aparentemente imutáveis.

A aceleração digital encontra-se de novo a colocar a ênfase no processo de fazer, afirmando a experiência como factor de capital importância, aqui herdando grande parte

Nan Goldin, *Clemens and Reine on the trampoline, Paris*, 1999.

das premissas teóricas da pesquisa modernista, isto é, colocando a auto-justificação como modo de resolução[30]. Semelhanças evidentes surgem com os percursos defendidos por alguns dos teóricos da pureza formal moderna, nomeada e principalmente Clement Greenberg: *"Modern painting and sculpture can become more completely nothing but what they do; like funcional architecture and the machine, they look what they do"* (Greenberg, 1986). A investigação digital também oferece o mesmo ponto de vista. Simplesmente, e ao contrário da pesquisa modernista, toda a lógica tecnológica digital se afasta da austeridade formal simplificadora da arte de vanguarda moderna, optando, ao invés, por uma afirmação do exagero, como princípio operativo. E aqui surge a grande alteração, é que a arte tecnológica vive sob o conceito da remediação, ou seja, do reformar e acumular constante dos diversos media transformados em hipermedia por acentuação acelerada. Na nossa época toda a investigação tecnológica, aparentemente, surge como integradora de outros media rechaçando o carácter de pureza anteriormente reivindicado. No filme "Strange Days" o personagem principal ao experimentar a ficha que lhe dá acesso ao espaço virtual afirma: *"is not like TV only better"*; ora, ao afirmar esta alteração está, concomitantemente, a potenciar o *medium* que pretende inicialmente negar.

No espaço de criação tecnológica digital, a proposta radical de ausência autoral modernista é de certo modo concretizada. A profusão de remediações necessárias ao desenvolvimento de um projecto faz com que o resultado final, mais que uma imersão no dogma romântico da criação, se transfigure em selecção. Nada de novo, como se depreende (pensemos na introdução da colagem, por exemplo), mas inovador, pois ao contrário da perspectiva anterior, aqui é de exclusividade selectiva que se trata, como afirma Lev Manovich: na cultura digital a criação foi substituída pela selecção.[31] A aporia pós-moderna

---

[30] Quando se afasta de representação, optando por caminhos que confundem o significante/*medium* com o objecto da própria arte, é o *"negar a presença dos elementos plásticos enquanto suportes de outra coisa qualquer, reivindicando que o tema e a razão da sua existência, enquanto obra é por assim dizer, a pura presença plástica"* (Vidal, 1997). Esta é a ideia que subjaz aos objectivos de alguma da arte abstacta ao longo do século XX.

[31] Será interessante analisar o caso em expansão do "Djing" na música de dança. Em consonância com o exposto atrás ressalva-se a opção fragmentária assumida pelos músicos que introduzem a samplagem como método de trabalho em acerto conceptual com o tempo que vivemos. A introdução de metodologias que colocam em risco a autoria e que, sobretudo, retiram dividendos das possibilidades oferecidas tecnologicamente, interessam de sobremaneira à contemporaneidade nas artes visuais; daí que todas estas experiências estejam hoje a ser seguidas de perto e com a máxima atenção pelos artistas.
A tecnologia digital vem colocar definitivamente em aberto uma das questões centrais da produção artística desde sempre: o mito da originalidade. Ora, através da samplagem conseguem os músicos produzir trabalho esteticamente reconhecido, não estando contudo ligados a uma qualquer espécie de mediação teológica tantas

de uma sociedade reprodutora por oposição à sociedade de produção anterior é totalmente realizada no âmbito do ciberespaço.

Quando falamos de remediação e de selecção, temos a noção de que toda a actividade contemporânea se compõe de uma interdisciplinaridade, ainda que conceptual, mas que, apesar de tudo, manifesta-se como presença constante. Mesmo nos regressos sazonais da pureza da manualidade pictórica, a remediação encontra hoje um lugar cimeiro nos referentes em jogo, bem como na amálgama de significantes produzidos. No número 210 da revista especializada "Flash Art" referente aos meses de Janeiro e Fevereiro de 2000, faz-se um dossier sobre um novo regresso à pintura (sic) em curso nos últimos meses, um pouco por todo o lado. Só que este regresso está claramente contaminado

---

vezes referida como componente fundamental da produção artística. Referimo-nos a posturas que reclamam a originalidade como princípio activo para o desenvolvimento do seu trabalho. Cabe perguntar o que se entende por originalidade, quando assistimos a fenómenos curiosamente desviantes como seja o facto de: "Como conservar el aura del original en una obra que para ser considerada como tal debe proliferar a una escala microindustrial?...La repitición fatal es muchas veces imprescindible para la integración dentro del cuerpo de élite de los artistas internacionales." (Moraza, 1999).

"Primeiro arranjo uma série de *loops* de bateria, corto-lhes pedaços. Arranjo uma tarola, estico-a e tiro apenas o pedaço do meio. Por cima disso ponho-lhe bocados da caixa de ritmos 808, percussão da 727, outros pedaços da 909. Depois faço um *riff* na fita e construo qualquer coisa para o acompanhar. Enquanto isso está a resultar, tiro de lá o *riff* original e trabalho no que acabei de fazer e depois tiro esse até ficar de novo com o primeiro e último dos *riffs*. Trata-se de ver o que encaixa e o que não encaixa." (A Guy Called Gerald, citado por Abreu, 1999)

A compreensão de uma estética de fragmentação como o «drum n'bass», nos seus expoentes experimentais mais interessantes, reveste-se de enorme importância para a produção de objectos artísticos que, sem preconceitos de qualquer índole, possam retirar dividendos das potencialidades tecnológicas oferecidas a uma formulação tangível. A radicalização da decomposição sonora (já iniciada, mas limitada por dificuldades técnicas, pelas vanguardas seriais ao longo do nosso século) levada a cabo, permite, em primeiro lugar, uma manipulação dos materiais utilizados como fontes, fazendo-os implodir em fragmentos descodificáveis e tornando possível a sua remontagem como operação estética, já não *produtora* mas *reprodutora*, no sentido em que, acima de tudo, do que se trata é de *selecção* mais do que *criação*. Esta alteração epistemológica permite toda uma série de combinações possíveis que podem ser aprofundadas de acordo com a vontade fragmentária de cada interveniente. Por outro lado, opõe-se decisivamente a uma sociedade que se normaliza a si própria aniquilando paulatinamente todas as possibilidades de diferença —fragmento. No campo do político nada é o que parece ser. A fragmentação se, por um lado, se afirma como um dos maiores desafios colocados aos teóricos da globalização neo-liberal, radicando rapidamente em fundamentalismos e nacionalismos de variadas ordens, pelo outro, potenciada pelo *ciber* poder multinacional, irradia-se largamente na formação de pequenos países dentro de anteriores já pequenos países. Tome-se como exemplo de reflexão o caso recente da Jugoslávia.

Como em qualquer outra área, uma postura céptica pode revelar-se importante para o desenrolar do processo de trabalho. Exemplos recentes levam a pensar que a hibridização de linguagens possibilitada pelo cruzamento sensorial pode resvalar rapidamente para uma inoquidade formatada no gosto maioritário. No cinema, nas artes plásticas e na música revela-se fundamental uma metodologia que transforme apêndices *fashion* em componentes efectivos.

pelas marcas do tempo[32] tecnológico que é o nosso, refere no seu início o editor:

> *"What does it mean to paint today? The discussion is still open, while a new, global movement is crawling and growing in every country from New York to London, from India to Finland, from Korea to Albania, Nigeria and Bielorussia: it's a new army of painters, marching from every city and village and equipped with the new weapons of internet, TV, advertising, fashion, architecture, design, and music. There is power in numbers and this new army is forcing and amplifying the possibilities of painting"*(Flash Art Special, 2000)

Algumas questões prementes se levantam a este propósito, a remediação tornada necessária, através do recurso aos mais variados *medias*, afirma-se, aqui, de forma aparentemente paradoxal, isto é, o acto de re-mediar não é contínuo temporalmente. Os *media* que se encontram em processo de remediação são mais recentes que o *media* utilizado, daí a pertinência de uma inversão na lógica da remediação e a sua amplificação para noções mais abrangentes no que respeita à interpenetração mútua dos diversos *media*.

Esta situação coloca-se de forma muito clara no cinema. A necessidade, cada vez mais presente, de incorporação dos chamados efeitos especiais no decorrer da acção do filme vem trazer esta questão à superfície. Para que o efeito especial, fabricado digitalmente funcione, deve existir um apagamento do *media* digital que o produziu e uma integração no realismo do filme, manifestando-se um processo de remediação em sentido oposto ao tempo cronométrico da história. Veja-se os exemplos recentes da série Jurassic Park, para se entender a simultaneidade do apagamento do media utilizado.

Uma outra forma de remediação que pode, contudo, colocar-se a propósito de mais este regresso à pintura tem a ver com o que Harold Bloom designou de "anxiety of influence". Aqui existe uma reapropriação de motivos conceptuais e operativos anteriores que tornam este tipo particular de remediação numa espécie de meta-remediação, pois é o mesmo *media* que se vê continuamente reformulado, lembrando-nos que *"refashioning one's predecessors is key to understanding representation in early media. It becomes less surprising that remediation should also be the key to digital media."* (Bolter, 1999)

Será importante referir que toda a actividade anteriormente referida não pode escapar a preceitos políticos evidentes. Toda a parafernália de referentes e materiais

---

[32] Quando do último "regresso à pintura" no início da década de oitenta, as componentes dividiam-se por dois pólos distintos, um europeu, situado na Alemanha e o outro americano. Espelho dos tempos bipolares que se viviam então. Hoje, neste novo "regresso", a expansão multicultural é mais que evidente nas escolhas feitas pelo editor de "Flash Art". Espelho dos tempos globalizantes e politicamente correctos com que se defronta a nossa contemporaneidade.

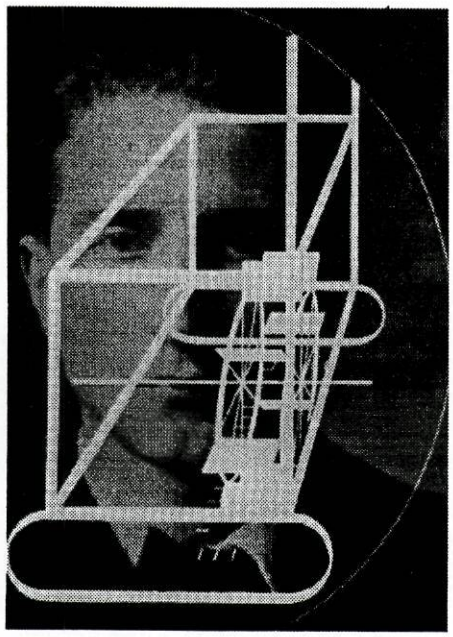
recicláveis[33] para a construção de novas imagens torna problemática a sua transformação na manualidade absoluta da pintura. Existem hoje inclusive processos técnicos de transformar em "obra de arte" —pintura sobre tela— toda e qualquer imagem pré-existente. Uma vez mais o processo repete-se, uma postura crítica —a possível— utiliza este métodos como praxis construtiva de um mais amplo espectro conceptual para poder desconstruir a ambiguidade contemporânea da inexistência clara da fronteira entre alta e baixa cultura. A obra de Juan Luis Moraza integra-se claramente nestes pressupostos, ao utilizar imagens de estereogramas, construídas totalmente em meio digital e transferidas posteriormente para tela. Refere com alguma ironia o propósito evidente de fomentar a discussão teórica em torno deste assunto. Contudo, não se esgota aqui a sua pertinência, alargada para âmbitos externos a esta discussão, mas não menos interessantes. No oposto existe a integração oportunista de imagens exteriores à própria construção pictórica e que por ineficácia operativa, aquilo a que Rosalind Krauss designa por falência das competências, se vêem impressas em tela. Ou seja, uma vez mais está em jogo a relação estabelecida conservadoramente pelo mercado na valorização e desvalorização relativa dos *media* utilizados, com evidente predomínio pela tela como suporte de eleição.

> *"Do ponto de vista do que é essencial na arte, ela é a-histórica. Inserir a obra na trama da vida histórica não abre nenhuma perspectiva sobre a sua natureza mais profunda."* (Walter Benjamin em carta a Florens Christian Rang, datada de Dezembro de 1923)

---

[33] A este propósito será interessante a reflexão por nós elaborada em torno do conceito de reciclagem e a criação de uma noção pós duchampiana de *ready-made*, transfigurada em "already-used": Materiais, ideias, projectos, tudo é realizado em função de uma mesma constante: o carácter cada vez mais efémero da sua existência, transfigurando decisivamente uma sociedade de bens adquiridos numa sociedade de bens canibalizados no sentido em que é a própria sociedade que os produz, que de uma forma perfeitamente autofágica os destrói, sem existir a possibilidade de adquirir o estatuto de propriedade, por ausência física de espaço de tempo. A sociedade de consumo reinventa-se diariamente para dar resposta a estes problemas, a compressão do tempo provoca grandes distorções produtivas por inadaptação temporal existente entre objecto produzido e objecto destruído.

Interessa, então, reflectir sobre a questão da reciclagem. Talvez a mesma questão colocada de outra forma, isto é, a vida dos objectos torna-se mais curta e efémera quanto mais aprofundado científica e economicamente estiver o fenómeno do reciclar. O anátema medieval de "pó és a pó voltarás" transfigura-se contemporaneamente nas vidas curtas mas numerosas que podem atingir os objectos nos dias que correm. Mais uma vez é a efemeridade dos próprios materiais que se coloca em causa: o "antes" e o "depois" confirmam-se simultaneamente no objecto reciclado. Este não ocupa lugar na história pois não possui identidade, afirma-se como uma espécie de espelho que reflecte num determinado momento a forma que se lhe depara. Esta seta direccionada em círculo projecta-se como metáfora pós-moderna, opondo-se decisivamente ao sentido único com direcção ao futuro projectado pela modernidade, na sua busca incessante de novo e de amanhãs melhores, paradigma fundamental para a compreensão do momento actual.



Man Ray, *Marcel Duchamp et clissière contenant un moulin à eau en métaux voisins.*

No mesmo momento histórico em que a carta foi escrita, encontrava-se em pleno desenvolvimento o conceito de *ready-made* inventado por Marcel Duchamp. O *ready-made* radicaliza a discussão sobre os limites da arte. Com a introdução de objectos de uso comum transfigurados em obra de arte, o artworld expandia as suas fronteiras até lugares ainda não habitados.

O *ready-made* duchampiano apresenta-se como antecedente directo para uma nova categoria de objectos que designaremos por *already used/for use* (em inglês por analogia com o ready-made), embora com pretensões distanciadas, uma vez que, o *ready-made* instaura uma nova significação, o urinol transfigura-se em fonte, ao atravessar a fronteira inaugura uma nova vida como objecto único. "...*o ready-made* não pode prescindir da inscrição do nome, pelo menos do nome do autor, se quiser forçar a fronteira da instituição arte. O encontro de que fala Duchamp é na realidade o contacto proporcionado por essa mesma fronteira: o encontro de um objecto de produção industrial com os mecanismos de enunciação da arte. A maior parte dos *ready-made* de Duchamp comporta, contudo, para além da assinatura, uma inscrição, ou um título." (Cruz, 1990). Ao contrário, os novos objectos introduzem-se na instituição arte sem alteração, aparecendo como morfemas constituintes de um todo significante, é esta condição que os faz manter inalterável a sua relação serial com a indústria. A tradução à letra apresenta-nos a seguinte dicotomia: já usado/ainda por usar. A analogia com o fenómeno da reciclagem é evidente, apresenta-se de um modo objectivo um "antes" e um "depois", logo a existência de um tempo que medeia estas duas noções, ou então de acordo com o significado de época: uma pausa num movimento. É esta pausa, este espaço de tempo que nos interessa estu-

dar.

A existência objectual no mundo que nos rodeia é de algum modo testemunha iconográfica de um determinado tempo (época) histórico. A passagem fronteiriça criada pelo artístico e não artístico estabelece no objecto alteridades que provocam uma descontinuidade vivencial, passando a usufruir de uma carga carregada de expectativas de sentido que anteriormente não possuía. Esta passagem constitui-se como uma espécie de exílio (vivências estranhas e em lugares exteriores ao habitualmente vivido, mas com um espaço de tempo que, apesar de indeterminado, é limitado) que autonomiza semanticamente o objecto, passando este a recolher todas as características definidoras da obra de arte. É neste momento que o objecto deixa de pertencer à história para se tornar a-histórico. "Não há história de arte" diz Benjamin, acrescentando logo a seguir: "Habitualmente, nas investigações de história da arte, desemboca-se apenas numa história de conteúdo ou numa história da forma, para as quais as obras de arte se limitam a fornecer exemplos, modelos, de certa maneira: uma história das próprias obras não é de nenhum modo tida em conta"(Benjamin, 1923). Será exactamente esta passagem por um outro território, por parte do objecto, que nos interessa, se entendermos que o próprio conceito de passagem (conceito que muito interessou Benjamin) tem um espaço temporal delimitado por um início e um fim, logo por um efemeridade latente.

O objecto *already used/for use* afirma-se, desta forma, como alternativa possível à criação/construção de objectos artísticos no interior do artworld, que em claro paralelismo com a realidade se encontra profusamente inundado. Diz Douglas Huebler: "The world is full of more or less interesting objects; I wish to add no more to it", referindo-se obviamente a esta situação e optando como solução pelo zero absoluto. Introduzindo a lógica exterior da reciclagem como conceito produtor de soluções (pelo menos aparentes) e como vivência contemporânea, a proposta desta noção de objecto artístico transitável articula-se perfeitamente com o conceito de efémero, não um efémero formal (no sentido de que apenas a forma se altera), mas radicalizando mais a noção para considerações conceptuais de legitimação e recepção.

Com o processo de remediação presente como factor determinante, toda a actividade relacionada com a construção de produtos artísticos na rede se manifesta interligada com os anteriores *media* numa espécie de dialéctica estabelecida entre os diversos interlocutores anteriores e actuais. O que distingue os novos *media* digitais de procedimentos anteriores é a sua estratégia de remediação face aos *media* reciclados, como sejam a televisão, o texto, o cinema e a pintura: *"Reporposing as remediation is both what is unique to digital worlds and what denies the possibility of that uniqueness."* (Bolter, 1999)

8.2.3. Exemplos do fazer

Iniciemos esta abordagem da criação de "objectos artísticos" na rede, através da análise de duas obras que nos parecem paradigmáticas deste âmbito da mediação que nos encontramos a tratar: "File Room" de Antoni Muntadas e "Heartbeat" de Dora Garcia. Distantes formal e conceptualmente as duas propostas apresentam, contudo, um leque de questões que nos interessam posteriormente escalpelizar, para melhor entendermos toda a problemática da integração de um novo suporte, de características completamente distintas, no trabalho efectuado pelos intervenientes activos do território da arte.

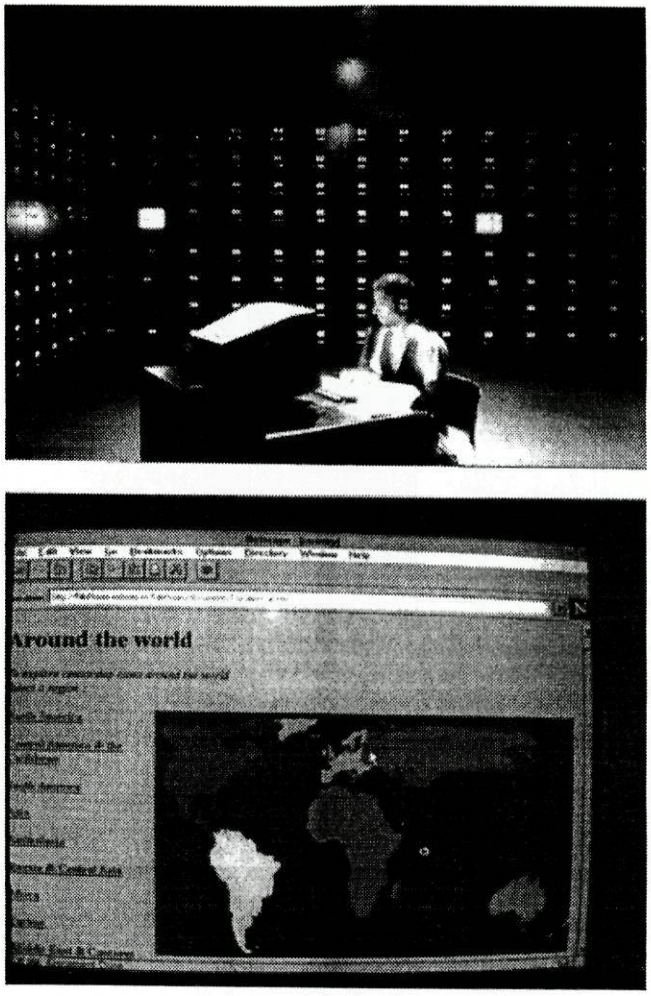
A obra de Antoni Muntadas "File Room" é composta por duas partes: uma instalação no interior de um museu e uma componente electrónica instalada na internet. Antes de mais, é importante referir que o carácter transterritorial apresentado nesta peça se revela fundamental para um alargamento de interesses a outros espaços. Muntadas ao organizar o seu trabalho, numa clara interdependência de territórios e mundos aparentemente separados, está, antes de mais, a abordar a questão essencial da premência da experimentação no trabalho do artista. A abertura necessária para se produzir um trabalho que potencie as novas possibilidades oferecidas pelos meios electrónicos, sem se cair no campo do deslumbramento, vem trazer para a discussão, em torno deste alargamento operativo, novos elementos que servem, inclusive, de paradigma para a sua abordagem[34].

A instalação é constituída por uma sala de características, que poderemos apelidar, kafkianas. O seu desenvolvimento espacial é organizado em torno de uma secretária onde se encontra instalado um terminal de computador ligado à internet, que se afirma como centro de todo o espaço —inclusive como interface para outros espaços, como veremos à frente— e que é rodeada de amplas e altas paredes de armários para arquivos. O título "File Room", a que a peça alude é bem caracterizado fisicamente através do recurso a referentes colectivos de catalogação e, sobretudo, ao acto de fichar, presentes no inconsciente colectivo como representantes genuínos dos sistemas de vigilância, hoje, contudo, ultrapassados. Parece-nos importante a sua integração como testemunho da memória colectiva e como *leit-motiv* para o desenvolvimento total da peça[35]. Funcionam

---

[34] Não é aqui o lugar para a explanação do problema da experimentação no campo de intervenção dos artistas na contemporaneidade. Um capítulo com esse assunto específico existe nesta dissertação.

[35] Na documentação apresentada pelo artista quando da realização da obra, refere-se o facto do local onde foi instalada a obra, o Chicago Cultural Centre, ter tido uma existência anterior como principal secção da biblioteca municipal. Dentro da lógica das preocupações habituais presentes na obra deste autor, o que aqui se apresenta é um espaço que funciona na dualidade de espaço público e espaço privado, biblioteca/museu.



Antoni Muntadas, *File Room*, 1994

como uma espécie de acentuação da necessidade de quebrar o estado de amnésia que unifica o tempo no presente perpétuo.

A componente central de todo o trabalho é uma secretária com um computador ali instalado. Linha fronteiriça entre espaço real e ciberespaço, apresenta-se como um interface homem/máquina que vai mediar a estruturação significacional da peça, isto é, o monitor e o seu *écran* medeiam declaradamente toda a actividade encetada pelo espectador enquanto participante activo.

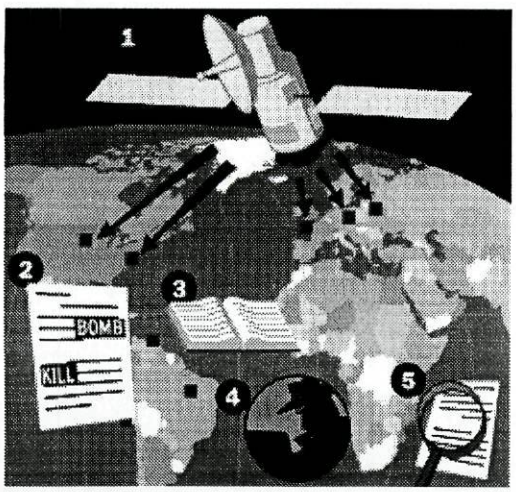
Segundo o próprio Muntadas citado no texto de Carlos Vidal, que analisa a sua obra: *"comecei a trabalhar com aquilo que designo por dicotomias de relações, por exemplo, objectivo/subjectivo, público/privado, interior/exterior"*, acrescentaríamos agora real/virtual como actualização lógica das dicotomias propostas na década de 70. Ao carácter dicotómico de interior/exterior que Muntadas analisa na relação estabelecida entre arte e sociedade, estabelecendo um esbatimento fronteiriço ao fazer da própria realidade (neste

caso particular o que ele designa por *media landscape*), o objecto do seu trabalho expande agora o objecto para territórios imateriais como o ciberespaço, mas potencialmente ricos em significações.

Aqui é o questionar activo da política, não à luz das formas, mas com os mecanismos de resistência possibilitados pela inserção num suporte imenso e de forma esclarecida, o que quer dizer, neste campo, que a figura da interactividade como forma absoluta de objectivo é colocada em segundo plano e transferida a atenção para o essencial: o controle e a censura[36]. Mas nunca é escamoteada a possibilidade interactiva, pelo

---

[36] É de algum modo perigosa a aproximação que os poderes instituídos se encontram a efectuar sobre a internet. Colocam dúvidas sobre o eventual carácter biunívoco de que fala Bragança de Miranda; pela sua pertinência, parece-nos importante citar o seguinte texto: "A number of American political figures have even sugested that the World Wid Web and the Internet can reform democracy by lending immediacy to the process of making decisions. When citizens are able to participate in the debate os issues and possibility even vote electronically, we may substitute direct, "digital" democracy for our representational system. Here too, digital media promise to overcome representation. Even beyond claims for overt political reform, many cyberenthusiasts assert that the web and computer applications are creating a digital culture that will revolutionize commerce, education, and social relationships. Thus, broadcast television is associated with the older order of hierarchial control, while interactive media move to locus of control to the individual." (Bolter, 1999) Afirma-se uma nova ciberingenuidade a que temos que estar atentos pois outros desenvolvimentos mais obscuros e menos charmosos aos olhos dos entusiastas se efectuam diariamente, através de uma superorganização anglo-americana denominada Echelon e que está sediada fisicamente nas ilhas britânicas. A estação localizada em Menwith Hill Yorkshire foi criada durante o período da guerra fria, mas, actualmente, ampliou as suas estruturas trabalhando lá uma equipa de perto de mil americanos. A sua actual função é a de interceptar todas as conversações telefónicas, e-mails e faxes que circulam nomeadamente através da Europa.
A imagem 1 configura graficamente o âmbito de trabalho de Echelon:



sendo os números explicados através dos sequintes textos:

1. The ECHELON system intercepts large amounts of government, business and private communications at

contrário, ela afirma-se como essencial ao desenvolvimento da peça. Afirma José Bragança de Miranda a este respeito:

> *"É precisa uma crítica da política, mas não basta a inversão da política real, por exemplo, as ligações hierárquicas, que se baseiam num espaço criado para abolir a «hierarquia». Não chega mudar a direcção para abolir a «hierarquia» como é insuficiente torná-la biunívoca. Tudo depende da imposição de uma dada «figura» de repetição, e da sua maior ou menor universalidade."* (Miranda, 1998)

Parece que a questão da interactividade influencia decisivamente a mediação. Se o objectivo programático de democratização interna da própria obra, aparentemente, conseguido através da direcção biunívoca, torna a relação simétrica entre autor e espectador, transformado em interveniente activo, é também certo, que a existência de um programa (e no caso particular da obra de Muntadas ele é realizado por uma ampla equipa que num esquema colaborativo realizou e pesquisou toda a informação que deveria ser remetida para o suporte digital, pré-programado por uma outra equipa) desloca a simetria para um eixo novamente assimétrico com vínculo directo à figura do autor, ou se quisermos ser mais correctos, em casos como este, do editor de todo o projecto.

É importante referir a noção de projecto em Muntadas pois o seu trabalho expande o conceito de instalação, como refere Judith Kirshner no texto que escreve para o catálogo da iniciativa "@rs electronica 95":

> *"While The File Room, like many of his social sculptures, was initiated on a metaphorical level as an archetypal space, with a set-up that evokes the claustrophobic spaces of Kafka, the artist has pushed beyond its perceptual boundaries into a fourth dimension: the space and time of the Internet, the so-called information superhighway.*

---

listening stations around the world by regularly scanning telephone calls, cell-phone calls, fax transmissions and e-mail messages.

2. Since it's impossible and undesirable to read or listen to every intercepted e-mail, fax or phone call, intelligence agencies use various keywords, including the names of people, organizations, countries and subjects, to aid in their search.
3. Computers at the various stations use what are known as ECHELON dictionaries, which contain the keywords, to sift through the reams of intercepted information for clues. Words like "bomb" or "assassinate" might register.
4. Intelligence analysts in Washington, Ottawa, Cheltenham, England, Canberra, Australia, and Wellington, New Zealand, log onto the system, select a subject category and find out how many hits ECHELON registered on that particular subject.
5. The analysts sift through the information until they discover something that may require further investigation and forward their findings to superiors in their respective intelligence agencies.
(Fonte: Secret Power: New Zealand's Role in the International Spy Network, by Nicky Hager.)

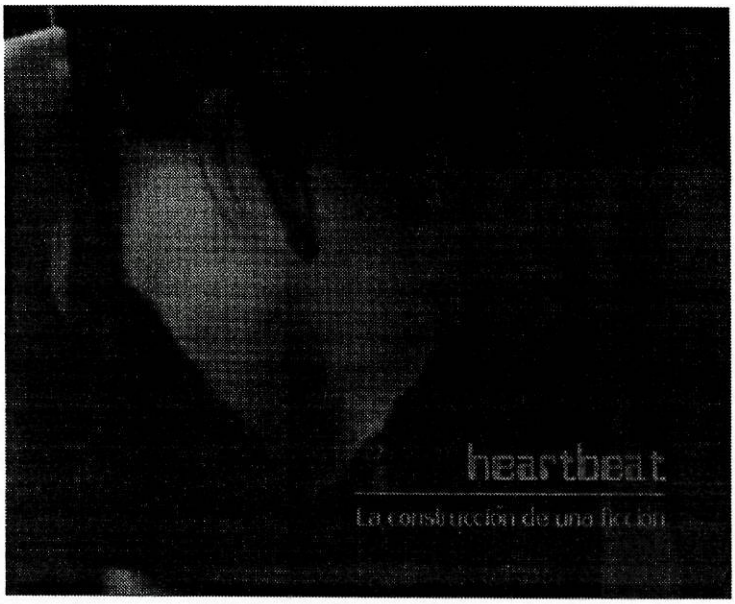
Dialectically poised between reference to past function and present high-tech usage." (Kirshner, 1995)

O conceito de "social sculpture" utilizado por Muntadas só é completamente realizado com a expansão espacial, e assim verifica-se a transformação da imutabilidade da obra em *work in progress* proposto pela própria essência do espaço onde se encontra integrado.

É o próprio Muntadas quem refere a propósito da utilização de novas tecnologias no trabalho continuado do autor artístico:

> *"Los artistas deberían mantener la misma posición crítica que está en la base de los trabajos más lúcidos de la historia del arte; aquellos trabajos arraigados en una época y un lugar específicos, es decir, en un contexto. Los artistas deberían continuar desempeñando una función crítica. En lo virtual e simulado de un espacio «virtual e simulado», los artistas: 1. Deben entender dicho espacio; 2. Deben entender tanto sus herramientas como su capacidad de actuar en tal espacio; 3. Deben actuar como escépticos. Mucho ha cambiado el «paisaje», pero la función y la conciencia del artista deberían seguir sindo las mismas."* (Muntadas, citado por Badia, 1999)

A clareza do discurso transforma as palavras numa espécie de enunciado teórico que se afirma paradigmático do posicionamento tomado pelo autor face aos desafios que são colocados pela utilização intensa dos novos suportes, contudo, e apesar do seu aparente carácter impositivo —a utilização do verbo *deber* é disso o exemplo mais claro—, parece-nos passível de alargamento à análise das obras de autores diversos. Ao considerar a lucidez do autor perante a proposta apresentada, como principal motivo de sucesso dessa mesma obra, o enunciado está, de forma clara, a dizer-nos que a relação estabelecida entre interior e exterior da esfera da arte se esbate e anula, sendo transformada em "*processo analítico de pesquisa e instrumento de questionação, compreensão e conhecimento das complexas teias da realidade socializada.*" (Vidal, 1996).



Dora Garcia, *Heartbeat*, 1999

A obra de Dora Garcia "Heartbeat" afirma-se, também, como paradigmática das possibilidades de actuação que são oferecidas aos artistas, na construção de projectos cujo suporte é o ciberespaço. Todo o trabalho se desenrola no monitor do computador, este actua como mediador assumido, operando-se aqui a primeira relação de interesse oferecida pela peça. Não existe nenhuma intencionalidade de apagamento do suporte, pelo contrário, todo o seu espaço visual é continuamente preenchido pela acumulação de janelas[37] que vão aparecendo como *hiperlinks* consecutivos.

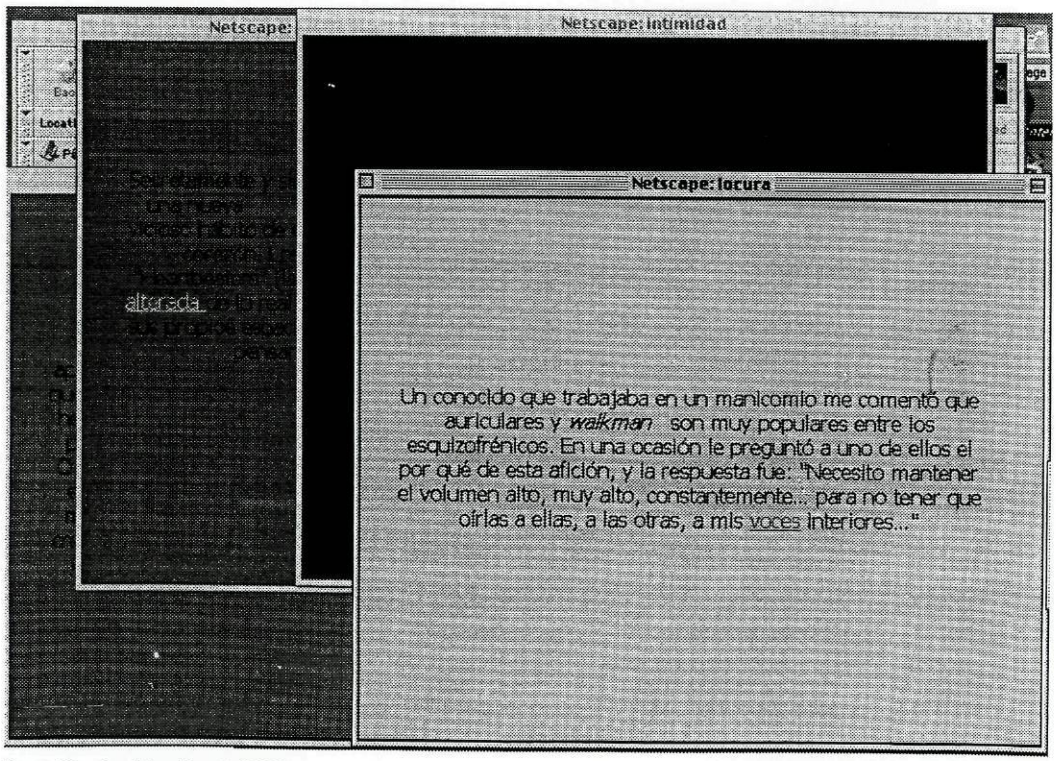
Primam pela diversidade as soluções de desenvolvimento que a autora produziu, assim, temos hipertexto, imagem e som, consumando uma abordagem de praticamente todas as possibilidades de intervenção (apenas o vídeo digital não é referido) utilizadas no trabalho cujo objectivo é a rede. Parece-nos importante referir todas estas informações acerca do trabalho em causa pois só assim se poderá entender com claridade a totalidade do âmbito a que ele se propõe. Contudo, devemos ser rigorosos na análise, e referir que apesar de toda esta diversidade não existe gratuitidade, isto é, todos os diferentes suportes se vinculam a necessidades conceptuais precisas, não existindo nenhuma intenção de explorar os chamados efeitos potenciados pelo suporte, inebriando o objectivo final, como é tão usual em muita da chamada net.art produzida actualmente.

---

[37] Como refere Jay David Bolter: "Unlike the painting or computer graphic, the desktop interface does not erase itself. The multiplicity of windows and the heterogeneity of their contents mean that the user is repeatedly brought back into contact with the interface, wich she learns to read just as she would read any hypertext"

Aqui encontramos uma predominância do texto sobre todos os outros suportes (embora o som se mantenha omnipresente em todo o projecto, mas apesar de tudo, de forma altamente discreta e apenas ambiental). O que se afirma de forma mais vigorosa é a sucessão contínua de janelas de hipertexto que vão desenrolando toda a componente significativa ao longo de um espaço temporal que não é rígido. Como afirma a própria autora do projecto: *"empecé a pensar en la posibilidad de elaborar un relato realmente pluridimensional, que construyera una realidad siguiendo varias opciones, o varias realidades opcionales, que volviera constantemente sobre sí mismo sin repetir su estructura, y en el que el espectador pudiera construir por sí mismo el laberinto en el que se envolvía."* (Garcia, 2000) É facilmente constatável que a intencionalidade da autora se pauta pela necessária interactividade do espectador, prova irrefutável de que quando se refere o factor interactivo como possibilidade autónoma de navegação não mediada, se está a cometer um erro por mitigação informativa, isto é, está a escamotear-se toda a estrutura organizativa e operativa pré-existente no programa - *software* - onde corre o trabalho.

Dando continuidade a uma série de trabalhos produzidos para ambientes não virtuais —a própria Dora Garcia recusa-se a intitular com net.artist, o que nos parece deveras importante no contexto da arte contemporânea e revela, acima de tudo, uma consciência



Dora Garcia, *Heartbeat*, 1999

pela qual nos batemos declaradamente, a possibilidade de manter uma postura de experimentação intensa— este projecto acentua uma das características importantes da existência da própria rede, a sua condição virtual ou de ficção. Outra vez Dora Garcia: *"Este juego de equívocos entre verdadero/falso, esta trasposición de identidades, ese jugar con el lenguaje como un virus parecía reflejarse en la constante inseguridad que existe en la red en cuanto a la realidad de identidades, lugares o tiempo, por lo cual era un terreno muy atractivo para mí, que parecía ideal para poner en marcha «Heartbeat», obra subtitulada como «construcción de una ficción»."* (Garcia, 2000)

Coloca-se o problema da verdade como paradigma na rede. Todos os estudos efectuados até hoje revelam uma unanimidade relativamente ao problema da construção da verdade na net. Devido ao seu carácter programático de construção algorítmica, toda a construção significante projectada na rede é passível de ser alterada. A construção dualista (0;1) da informação permite em último lugar que a manipulação seja sempre uma possibilidade em aberto. A conexão entre os significantes produzidos digitalmente e a sua realidade tangível torna-se, de facto, muito ténue, *"The rupture between the image and world it represents makes objectivity and the closure of possessing the final or true image always illusory."* (Morse, 1998)

Esta é a ilusão a que se refere Dora Garcia quando fala em construção de uma ficção.[38]

---

[38] Paradigmático de toda esta nova situação, o aparecimento no ano de 1999, na rede, de uma página dedicada a um projecto intitulado "Blair Witch Project". Este projecto projecta para a rede toda a construção/simulação de um mais amplo programa que passa pela realização de um filme de longa metragem e de uma banda sonora. Tudo se encontra baseado numa ficção.

Por nítida ligação endémica com muitos dos assuntos que populam na net, esta página (refira-se que a página apareceu na net muito antes do filme estrear nos cinemas) descrevia de forma "realista" todo o desenrolar de um trágico projecto envolvendo três estudantes que se tinham proposto a estudar um fenómeno paranormal numa região rural norte-americana, e que como resultado final tinham desaparecido misteriosamente.

Todo o projecto se desenvolve posteriormente com base na divulgação massiva que este *site* foi tendo, até ao *climax* representado pelo aparecimento do filme, pretensamente resultado da montagem dos rolos de filme e cassetes de vídeo que foram encontradas. Parece-nos importante a referência a este caso para a compreensão da amplitude de ficções possíveis de montar/orquestrar através do suporte digital e ampla divulgação na rede. Se a partir de Aushwitz não era mais possível escrever poesia, se a partir de Timisoara não é mais possível acreditar na televisão, a partir do Blair Witch Project não é mais possivel acreditar na internet como veículo condutor de verdade.

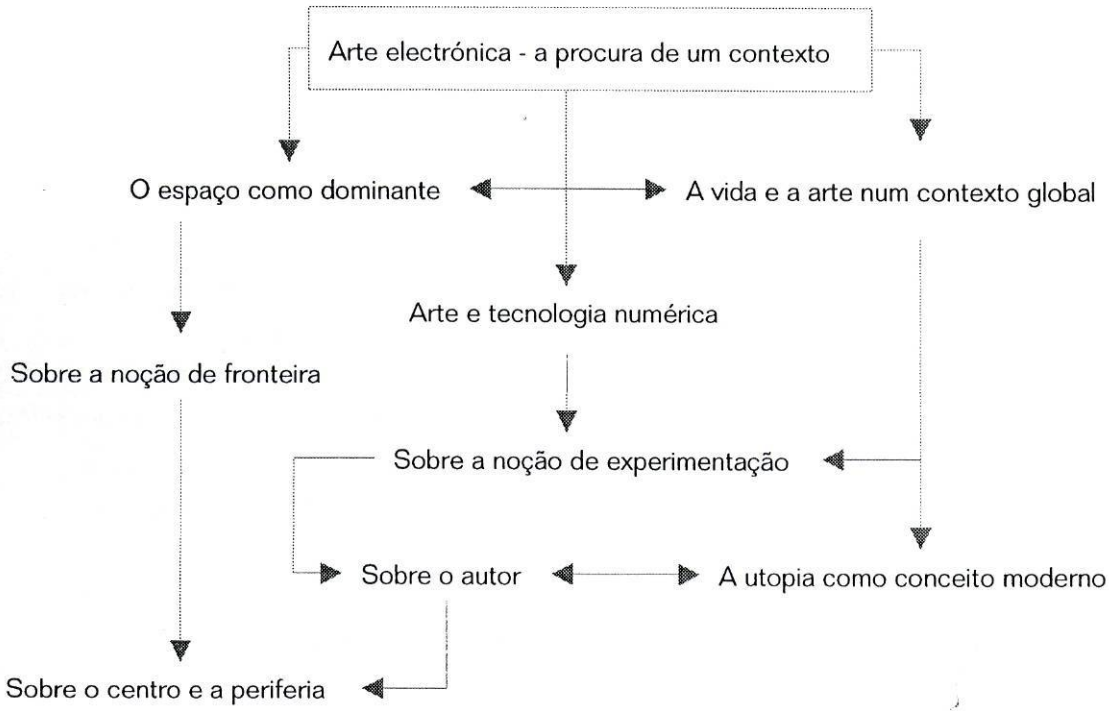
CAPÍTULO 9 ARTE ELECTRÓNICA - A PROCURA DE UM CONTEXTO

A chamada arte electrónica proporciona, pela sua especificidade, a colocação de rótulos formais, para uma actividade que, do nosso ponto de vista, se pode afirmar, unicamente, como uma nova expansão medial, a operar pelos artistas.

A análise que pretendemos efectuar neste capítulo, quanto ao seu âmbito de actuação, remete para outras coordenadas. O principal objecto de estudo terá de ser, obviamente, a rede. Por aqui passam as intervenções objectivamente específicas do seu carácter electrónico. Porque, a não ser desta forma, e dadas as actuais condições de produção artística, a sua totalidade teria que ser, também, designada como electrónica. Esse não é, por certo, o objectivo deste trabalho.

A rede é um território complexo, que produz uma infinidade de questões. O seu carácter de metáfora colonial; as alterações produzidas pelo hibridismo, nomeadamente com a remediação, assumido nos projectos aqui mostrados como resultado inevitável da sua essência digital; a existência manipulável que apresenta, como consequência da anterior questão, e a relação que estabelece com a verdade; um território para a intervenção artística mais politizada; o distúrbio electrónico como forma interventiva ou então a rede como laboratório de implementação de práticas inscritas na teoria do caos. Mais que respostas, são hipóteses que são aqui propostas como desenvolvimentos para a arte contemporânea.

A análise que propomos baseia-se numa intervenção com dois sentidos. O primeiro dirigido a uma prática, chamemos-lhe, endógena, por inserção no âmbito do artworld —net.art. Um segundo que versa uma prática, desta feita, exógena, por óbvia necessidade de intervenção exterior –net.activismo.


Arte electrónica - a procura de um contexto
O espaço como dominante
A vida e a arte num contexto global
Arte e tecnologia numérica
Sobre a noção de fronteira
Sobre a noção de experimentação
Sobre o autor
A utopia como conceito moderno
Sobre o centro e a periferia

9.1. A tradição territorial da especificidade artística

A noção de *net.art*, de evidentes conotações anglo-saxónicas, merece ser desconstruída para podermos ter uma melhor consciência do objecto de estudo que temos pela frente. Se for feita uma separação básica entre *net* e *art*, o que resulta são dois componentes distintos: rede e arte, mas que pecam pela amplitude da noção.

Antes de mais, a evidência de que referimos um tipo de intervenção artística que se encontra submetido a um meio: a rede. Aqui já nos parece existir motivo para um maior aprofundamento do problema, tendo em conta os seguintes factores:

1° Foi apanágio de muita da mais interessante arte do século XX desconstruir a sua ligação unidisciplinar, isto é, o estar sujeito a um único meio de expressão;

2° A nomeação do meio como designação constitui uma tendência formalista de sobrevalorização deste relativamente ao objecto em causa;

3° A necessidade de nomeação só será minimamente entendível se subordinada a um efeito de novidade e afirmação. A ser continuada, parece-nos um pouco desajustada a designação. Da mesma forma que não nos confrontamos com noções de *museum.art, gallery.art, wall.art*[1], etc., não iremos de futuro ter necessidade de nomear as obras com este carácter específico secundário. Trata-se, apenas, do meio onde os trabalhos se encontram visíveis e como tal parece-nos excessiva a sua nomeação genérica.

É pois, para nós, mais interessante a referência a uma arte que se distancia declaradamente das formas do fazer "tradicional", através do recurso semântico à sua construção medial, do que à sua instalação num determinado território. Propomos, então, como designação mais acertada para este tipo de intervenções a de arte digital ou, se quisermos, arte numérica.

Ultrapassada esta questão de tipologia inicial devemos agora debruçar-nos sobre o meio em causa: a rede, bem como a relação estabelecida entre este e os trabalhos aí instalados.

Uma vez mais, defrontamo-nos com uma amplitude semântica que favorece a existência de equívocos. Quando falamos de net.art (rede.arte) estamos a referir-nos pelo menos a duas intervenções que por serem distintas não devem ser confundíveis:

---

[1] Alex Galloway propõe, dentro deste espírito, a designação de *browser.art* para uma intervenção que centra o seu objectivo em torno do interface necessário à existência tangível:
"Olvidados de la jerga de la red, de palabras como «inmersión» e «interactividad». No nos interesa, no les interesa. No se trata de la comunidad ni del espacio, ni de la identidad. No se trata ni de realaudio, ni de shockwave. Si acaso, este disperso grupo de net.artistas se centra en el interfaz." (Galloway, 2000)

1° arte na rede;

2° arte da rede.

Embora aparentemente similares existem diferenças consideráveis entre as duas formas de fazer; analisemos então as distâncias produzidas entre ambas.

Em primeiro lugar a análise da partícula de ligação *na* e *da* remete para posicionamentos espaciais distintos. A partícula *na*, se desmontada, aparece como a junção da preposição *em* + o artigo definido *a* e refere-se obviamente à sua instalação em um qualquer território que à partida se colocará como distinto da sua origem. Esta constatação é importante pois permite a reflexão sobre o carácter de independência medial que esta produção sugere. Acima de tudo, é sinónimo de exterioridade face ao meio onde se instala por desidentificação.

Parece-nos importante definir distâncias, desde já, entre uma atitude que passa por uma utilização totalmente descontextualizada da rede corporizada em imagens externas (o caso de alguns artistas que utilizam a rede como *montra up to date* para mostrar as suas pinturas), e uma outra que, apesar de recusar a pureza do meio como essência de trabalho, se encontra perfeitamente integrada na estrutura operativa da rede. Aquela que mais tarde designaremos por arte que privilegia uma posição híbrida.

Quanto à partícula de ligação *da*, ela remete directamente para uma ligação intrínseca com o suporte onde se encontra localizada. A sua condição é, neste caso, de pura interioridade. Um sinónimo da partícula de ligação poderá ser definido pelo verbo *pertencer*. Este *pertencer a* institui as distinções necessárias à clarificação da ambiguidade colocada na inicial referência a net.art.

Refere a este propósito Andreas Broeckmann, um dos co-directores da V_2, instituição ligada à produção teórica e prática e distribuição de arte ligada a envolvimentos tecnológicos digitais:

> *"El arte en la rede utiliza internet como medio de distribución, ya sea como desvirtuadas galerías virtuales, como son por ejemplo las muestras de obras de arte en dos dimensiones, las reproducciónes fotográficas, los gráficos de ordenador, etc., manifestaciones que en sí nada tienen que ver con Internet, o bien como canales para obras de arte conceptuales, en cuyo caso Internet es una herramienta de presentación eficaz pero potencialmente sustituible. El arte de la red está hermanado con el medio de las redes electrónicas, juega con sus protocolos y sus particularidades técnicas, saca partido de los virus y aprovecha el potencial del software y el hardware: resulta inimaginable sin su medio, sin Internet. Al mismo tiempo el arte de la rede se muestra receptivo no sólo a los factores tecnológicos de la Internet, sino también a los sociales y culturales, y juega con ellos mediante estrategias artísticas híbridas, estrategias de*

intermediario." (Broeckmann, 1998)

Esta referência coloca algumas questões que teremos que abordar com mais profundidade. Reforça a necessária abordagem da, talvez mais importante, questão a tratar: a rede. Qual a sua tipologia, qual o seu espaço, qual a sua especificidade. Só a partir da clarificação destas questões poderemos entender e, sobretudo, potenciar formas de intervenção artística neste meio, agora em amplo e rápido desenvolvimento.

A segunda questão a aprofundar mais à frente, mas sem dúvida de igual importância, dadas as condições, é a noção de híbrido. Noção muito utilizada e com conotações muito distanciadas que, por isso mesmo, merece aprofundamento para permitir o eventual deslindar de equívocos futuros.

Sem querer fazer uma abordagem historicista de rede, já que o interesse não se coloca aí, devemos, no entanto, referir alguns marcos temporais no seu percurso para que a compreensão da sua existência actual seja clara.

A existência da rede como suporte de comunicação encontra-se intimamente ligada ao desenvolvimento da chamada telemática. Se decompusermos a palavra ficamos na presença de um prefixo *tele* e do sufixo *mática*. O prefixo refere-se directamente à noção de aproximação, o sufixo remete para a noção de automatismo, ou seja, auto-movimento. Assim sendo poderemos compor a palavra novamente como referência a uma técnica que permite uma auto-aproximação de algo distante.

"Telemática é então a técnica, graças à qual podemos aproximar-nos uns dos outros sem termos para tal de fazer qualquer esforço." (Flusser, 1998)

A estruturação operativa deste *medium* de comunicação vem, desta forma, alterar alguns dos paradigmas já existentes e enraizados em termos sociais. Talvez a mais importante alteração a referir seja aquela produzida pela desvalorização acentuada do público como espaço de comunicação em favor da proeminência do privado. A comunicação para se estabelecer já não necessita de esforço de publicação e consequente obtenção pública das informações, tornando o espaço público de certo modo supérfluo. Ao contrário, a comunicação estabelecida através de canais próprios e idênticos permite que depois de enviadas e transformadas possam ser recebidas e processadas, acima de tudo, porque o procedimento é idêntico entre receptor e emissor. Ambos utilizam a mesma mediação numérica que permite o reconhecimento à distância.

Foi através deste pensamento que se estabeleceram as primeiras redes de computadores, as chamadas *networks*.

É importante regressar ao passado para se entender a evolução havida neste campo e para poder apreender sem equívocos a entrada de procedimentos artísticos neste novo *medium*. As limitações tecnológicas iniciais, obviamente contextualizadas pela

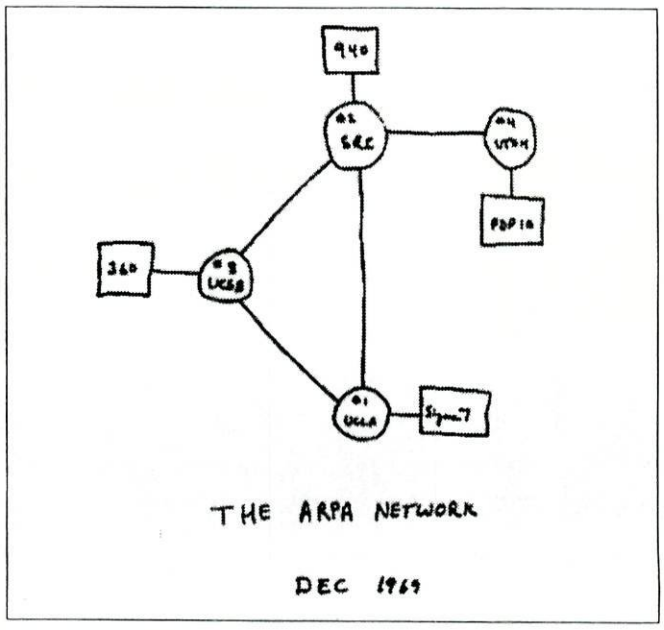
inserção num ambiente hostil, não permitiram, uma vez mais, a natural apropriação inicial pelos artistas de um *medium* cheio de potencialidades, como o futuro veio a demonstrar. De qualquer modo só fazendo uma resumida viagem por alguns marcos fundamentais da existência da rede telemática se poderá aprofundar o actual interesse demonstrado pelo *artworld* nestes procedimentos, apesar de tudo, ainda estranhos.

O início do desenvolvimento de redes está ligado aos esforços de comunicação, cada vez mais sofisticada, levados a cabo pelo departamento de defesa americano, em plena vigência da guerra fria[2]. A sua designação inicial de ARPANET está intimamente ligada ao *Advanced Researh Projects* do departamento de defesa americano, o sufixo NET refere-se, obviamente, à existência de uma rede. A necessidade inicial teria sido assim a de ligar computadores em várias partes para entre eles estabelecerem cadeias de conexão. O grande interesse destes desenvolvimentos tecnológicos foi o de permitirem, pela

---

[2] Tal como em outras alturas, uma vez mais, a arte está colocada em situação de atraso temporal relativamente aos desenvolvimentos produzidos pela teoria da guerra. Ao apropriar tardio da noção de vanguarda por parte da arte, curiosamente depois do seu abandono pelos intervenientes iniciais, seguem-se uma série de outras coincidências que demonstram, de certo modo, uma menor capacidade interventiva já largamente discutida da arte frente a uma aparentemente distante forma de estar: a guerra.
Contudo, como demonstra Juan Luis Moraza, existem elementos que permitem um novo olhar para estes fenómenos:
"Clausewitz utilizaba el comercio como modelo para la guerra; Warhol o Koons lo utilizarán para el arte. Kosuth afirmaba que el arte es la vanguardia de la decoración; Virilio que la disimulación es la vanguardia de la estrategia ... Quizá entonces, la estrategia militar sea la vanguardia del arte. Más allá de Baudrillard y Virilio, es necesario pensar en la relación entre lo bello ***-bellus-****, y lo bélico* ***-bellum-****. ¿Metáfora o metonimia?"* (Moraza, 1993)
O gráfico interpretativo produzido por este autor é revelador da situação a que nos referimos:

(ARTE)DE LA GUERRA		(GUERRA)DEL ARTE			
3	**COLOR ÉTICO**	1860			
A	(valores absolutos virtuales)				
	guerras nacionales, raciales,etc.				
2	transapariencia	1914	1ª(s) VANGUARDIAS (ética)	aA	
B	**CAMUFLAJE TRANSÉTICO**	1945	estructura, composición		X
	(valores relativos virtuales)				
	guerras mundiales				
1Ca	inhibición	1960	2ª(s)VANGUARDIAS (camuflaje)	Ba	Y
	DISUASIÓN ANESTÉTICA	1980	pop, happening, conceptual		
	(valor absoluto objetivo)				
	guerra fría absoluta		textura, indeterminación		
0,1	transparencia, transanestésica		TRANSVANGUARDIAS		
Db	**DISIMULACIÓN HERÉTICA**		post/trans/neo	CaA	
	(valores relativos objetivos)				
	guerras absolutas parciales				
		1990	simulacionismo	DbB	



ARPANET, *gráfico inicial*, 1969

primeira vez, a existência de uma comunicação entre vários interlocutores, isto é, foi ultrapassada a limitação de que para se estabelecer a comunicação entre dois participantes teria de existir continuamente em aberto uma espécie de canal, quer a comunicação fosse activa ou não. Através do recurso ao chamado "Packet switching", basicamente a possibilidade de dividir em pequenas fatias os conteúdos das comunicações, pode-se finalmente potenciar a comunicação simultânea entre vários terminais. A informação não necessita de percorrer todo o percurso de forma unificada, ela pode ser separada e enviada por percursos completamente distintos e assim possibilitar a existência de canais livres para o estabelecer de comunicações simultâneas. A necessidade de unificação de tecnologias entre receptor e emissor colocou dificuldades evidentes de expansão a estas redes iniciais.

Outra das ideias base, ainda hoje presentes, prende-se com a necessidade de separação entre "host" e "server". Os primeiros corporizam todos os intervenientes activos, sejam como receptores ou emissores. Os segundos destinados a uma permanência o mais transparente possível, possibilitam o trânsito dos pacotes de informação a circular.

Claro que a investigação a este nível não se resumiu ao sector militar, daí a existência de outras redes não conotadas com a política militar, antes interessadas em potencializar esta nova tecnologia a todos aqueles que manifestassem o interesse de trocar informação. Obviamente que parte da fatia mais importante da investigação passou pelas universidades, daí que não seja de estranhar que é aí que surgem as alternativas à então única ARPANET.

A FIDONET aparece em 1993 e traz, também, um acrescento de qualidade que coloca a ARPANET em problemas sérios de actualização operativa. Baseada em computadores pessoais, esta nova *network* possibilita a troca de *e-mail* e acrescenta a noção de grupo de discussão.[3] Este tipo de redes é corporizada paradigmaticamente por uma outra rede a USENET que ampliou as possibilidades de adesão.

Contudo, a proliferação de redes de comunicação, um pouco por toda a parte, não evitou o colocar de questões prementes. A primeira revela-se pela incapacidade tecnológica de unificação, isto é, todas elas funcionam independentes em termos de linguagem, tornando o seu funcionamento, embora vasto, apesar de tudo, fechado.

A entrada em jogo dos interesses comerciais, nomeadamente dos *media*, através do seu grande interesse em alargar as estratégias de comercialização veio permitir o grande salto para uma unificação de redes.

A existência de avanços tecnológicos paralelos possibilitou a "descendência" da ARPANET para INTERNET e permitiu um alargamento das potencialidades de utilização: assim, acrescenta-se ao *e-mail* e ao grupo de discussão a possibilidade de transferência de, virtualmente, qualquer produto que pudesse ser digitalizado, para outros terminais. Como atrás já foi referido, devemos realçar, neste momento, o avanço que foi permitido pela introdução do computador pessoal na vida quotidiana, como um dos mais importantes e decisivos componentes de toda a estrutura das redes de comunicação.

> *"There are two main forces that have driven the Internet to its present position. The first is the military-industrial complex, which has provided the main funding for some of the more grandiose projects that make up cyberspace and which provides an important cultural background to certain technological choices that have been made. The second influence is a grassroots and populist attempt to create networks and computers that place the power of computers in the hands of individuals, precisely so that the "establishment" and elites can be undermined. Here can be found the enthusiasts who created the personal computer, the programmers who have created and shared free software and an ethic of free and open use of networks that still dominates parts of cyberspace."* (Jordan, 1999)

Toda a, virtualmente ilimitada, possibilidade de transferência de dados foi incentivada no início dos anos noventa pelo aparecimento da World Wide Web que, pela primeira

---

[3] O aparecimento de outras *networks* foi possibilitado por vezes por erros cometidos por operadores existentes. Por exemplo a recusa de discussão em grupo de assuntos ligados ao problema das drogas possibilitou a abertura de grupos autónomos de discussão que ampliaram as dimensões da rede.

vez, possibilitou de forma relativamente simples a utilização dos recursos da Internet.

A World Wide Web (WWW) veio alterar radicalmente o panorama de intervenção possível na rede, pelo alargamento de ferramentas que possibilitou. Para nomearmos algumas delas, devemos referir o *browser*, o *streaming video*, o *realaudio*, os *plug-ins* de interactividade, etc.[4]

O avanço mais significativo foi dado com a introdução do *software* de navegação, o *browser*.

Através do desenvolvimento, agora comercial, de *software* de navegação predominantemente proveniente dos Estados Unidos, concretiza-se a formação de um outro problema que hoje é bem real: a existência de uma dominante linguística anglo-saxónica na rede. Existem algumas explicações para a compreensão deste fenómeno. Por exemplo, a justificação de que toda a programação foi realizada segundo as regras da língua inglesa (quer dizer sem acentos ou outro tipo de letras não comuns. Estes são colocados de lado em favor de uma sintaxe mais básica como é o caso da inglesa), e que obviamente condiciona a aprendizagem de programação no exterior do conhecimento da língua.

Toda esta situação causou evidentes desajustes de penetração na rede por parte dos grupos de países que não têm conhecimento da língua inglesa. Segundo dados estatísticos publicados no livro de Tim Jordan "Cyberpower, The culture and Politics of Cyberspace and the Internet", em 1998 70,9% dos utilizadores da Internet situavam-se nos Estados Unidos, o que se afirma como um resultado demolidor.

A questão não é tão inócua quanto à partida pode parecer. Alguns analistas referem o actual domínio do inglês na rede como uma actualização virtual das estratégias de colonização das grandes potências ocidentais. Uma das bases argumentativas mais linea-

---

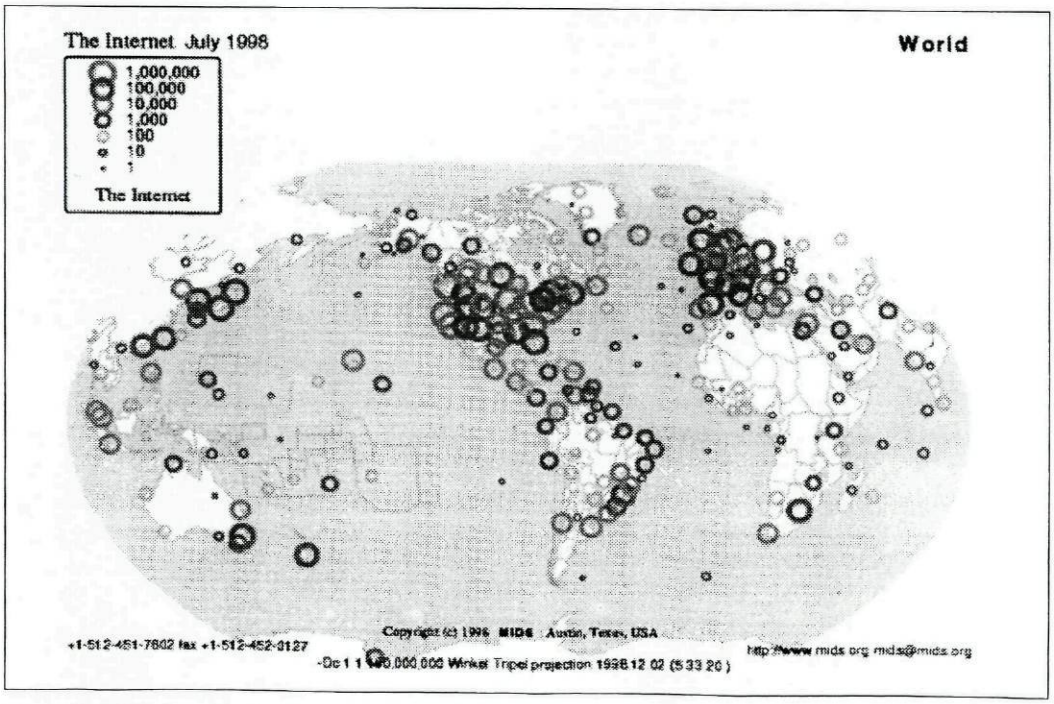
[4] Tim Berners-Lee refere-se às alterações introduzidas pela WWW da seguinte forma:
"It's like the difference between the brain and the mind. Explore the Internet and you find cables and computers. Explore the Web and you find information." (Lee, cited in Jordan, 1999)
As alterações tecnológicas podem ser sumariamente explicadas. Assim, a introdução do *browser* permite a navegação por todos os nódulos da rede de forma organizada; o *streaming* video permite, pela primeira vez, o envio de um volume de dados que potencie a sua visão como imagem movimento. Para se ter uma ideia clara do que estamos a referir deve dizer-se que um minuto de vídeo digital ocupa em média 500 MB de informação; através dos progressos nas técnicas de compressão consegue-se, hoje, que o mesmo minuto seja transferido na rede com uma ocupação de 2 ou 3 MB. O que para todos os efeitos é, ainda hoje, uma peso notável, se for tido em conta que a transferência "normal" nos países de Europa não ultrapassa os 128kb, devido a limitações técnicas que não tardarão a ser desobstruídas com a introdução em curso da fibra óptica. O mesmo se pode referir para todos os outros avanços tecnológicos permitidos pela Web. Ou seja, para além de uma óbvia alteração nas possibilidades de intervenção a nível do *software* existe, também, um contínuo avanço na determinante tecnologia de transferência de dados. Das duas resulta uma enorme vantagem relativamente aos pressupostos iniciais da Internet.

res passa pela desmontagem dos nomes atribuídos aos *browsers*. Existem vários, mas apenas dois têm penetração suficiente para serem nomeados de globais: o *Netscape Navigator* e o *Internet Explorer*. Segundo estas críticas o recurso a metáforas de navegação como Navegador e Explorador, com utilização única (quase) da língua permite uma conexão directa com a época das descobertas. Apenas o território é diferente. A referência ao virtual como novo mundo a explorar, com as imensas potencialidades que possui, reforça o carácter metafórico da atribuição dos nomes aos browsers, incutindo todos os desenvolvimentos de uma estratégia de "colonização".

> *"O uso da expressão «colonialismo virtual» neste artigo remete para o sentido foucaultiano do termo «colonização»: um processo, com origem no virtual, que conduz ao predomínio de certas formas de ver o mundo."* (King, 1999)

A constatação de que existe uma predominância linguística e logo de interesses particulares de uma determinada forma de cultura, coarcta parte dos objectivos centrais da rede.

A questão da linguagem é essencial ao entendimento do humano como ser. A condição de humano, ao contrário do que à partida poderia parecer, não é uma característica intrínseca da nossa biologia, antes se afirma como o extremo poder atribuído à lingua-



Mapa de distribuição da internet no mundo, 1996

gem, como principal fundamento da comunicação e, como tal, da condição de humanidade que a nós nos atribuímos. Humberto Maturana refere:

> *"Accordingly, we can say that we human beings exist in the flow of conversations and that everything we do as human beings we do in the recursive flow of coordinations of coordinations of consensual behaviors. That is, we are human beings and we become human beings as we live and grow in conversations with other human beings."* (Maturana, 1998)

De acordo com esta perspectiva fisiológica, a necessidade intrínseca dos humanos é a de comunicar e como tal a inteligibilidade prende-se como um dos aspectos fundamentais a procurar. A questão da dominância linguística do inglês na rede vem trazer problemas acrescidos à potencialidade comunicativa oferecida. Esta, como estrutura hiperligada, necessita constantemente de alargamento dos *links* que potenciam a navegação. Gera-se um aparente paradoxo, se estes são dominantemente em inglês os seus desenvolvimentos, em princípio, far-se-ão por uma questão de inteligibilidade, na continuidade da mesma língua (obviamente que encontramos excepções mas a maioria funciona segundo este princípios orientadores). Ou seja, por uma espécie de relação de causa e efeito, se a maioria dos utilizadores são oriundos da língua inglesa, logo, os conteúdos existentes em larga escala na rede são por eles definidos[5].

Este colonialismo virtual exerce as suas influência muito para cá da virtualidade, condicionando de facto a existência e desenvolvimentos de outras possibilidades que, por consequência, só têm duas hipóteses de sobrevivência: ou a integração no universo dominante através do recurso à tradução, ou a existência numa espécie de *guetto* linguístico minoritário. Como veremos à frente, nem sempre uma dificuldade acrescida pode determinar negativamente a condição minoritária.

Voltando a Jamie King, para referir o brilhante exemplo que refere, também metaforicamente, para caracterizar esta situação:

"Neste sentido (e para retomar mais uma vez a metáfora colonial), a Internet é

---

[5] A questão do domínio é de extrema importância para o entendimento do alargamento da rede. A este propósito refere de forma acutilante Josu Izagirre: Las máquinas digitales actuales es decir los ordenadores, obedecen a un tipo de información numérica que simula responder a órdenes y conceptos que provienen de conceptos verbalizados en un idioma (inglés) y de un lenguaje formal (matemática). El diálogo entre estos dos lenguajes modela una representación del mundo y sus leyes naturales. El ordenador como reflejo de esa representación obedece a la perfección las ordenes formuladas, es la perfecta respuesta a la «voz de su amo». Y sin enbargo, cuando se habla de tecnología, nunca se hace referencia al lenguaje, y esta herramienta linguística es la que más ha influido en la transformación cultural, social y tecnológica de la espécie humana." (Izagirre, 1997)

uma ilha de Próspero: uma zona não cartografada[6]*, repleta de possibilidades mágicas, mas em última análise definida pela língua daqueles que a controlam. E, tal como na ilha de Próspero, a língua do «outro» é obliterada — é-lhe dado o poder para falar, mas só se este recorrer à mediação do inglês."* (King, 1999)

Trata-se, afinal, e como em todas as outras componentes do universo humano, de uma questão de controle.

Contudo é possível ter a consciência de que o controle exercido, apesar de totalizante, não é ainda asfixiante. Se houver a sabedoria necessária para se transfigurar controle em resistência, novas oportunidades, por certo, surgem, para lá do pessimismo castrador de vontades.

A rede, agora global, de que vimos falando é constituída por inúmeros nódulos que se interligam numa gigantesca operatividade comunicacional. Para lá do domínio esmagador promovido pelos complexos industriais ligados ao *entertainment* e à venda, a um nível mais aprofundado de pesquisa emergem outras "comunidades" exteriores a estes interesses. Não falamos de uma comunidade de redes externas à rede global, antes da existência de uma rede de redes que compõem a grande rede global.

A simples nomeação de redes, que se interpenetram através do recurso fundamental do hipertexto, permite a argumentação válida de uma existência no interior —por oposição a condicionalismos românticos de exterioridade— que potencia claramente situações de peculiar distanciamento perante o interesse globalizante da WWW. Tal como na problemática questão da nova ordem global, talvez por ser parte integrante desta, o que se afirma como verdadeiramente importante é a consignação de possibilidades que revelem a existência de uma diversificada micro-estrutura activa. O captar de uma visão micro por oposição a uma macrovisão standartizadora pode oferecer uma miríade de situações que pelo seu singularíssimo estatuto se afirmam como possibilidades de lúcido questionamento do carácter rizomático da rede.

Afirma José Luis Brea a este propósito:

"Si el pensamiento de una «antired» nos resulta irrelevante —por el echo de que creemos que sólo hay ella: la que se superpone tiene sus días contados— en cambio nos resulta en extremo interesante toda idea de «intrared».

De echo: el efecto de «globalidad» de la red no podría nunca realizarse bajo una figura de universalidad que supusiera denegación de las diferencias —sino justamente

---

[6] Não é muito pacífica a aceitação da Internet como zona não cartografada. Aí estão os sistemas de vigilância global (Echelon, entre outros) para provar absolutamente o contrário.

expresión irrevocablemente multivocal de ellas. Es por eso que la idea de una sola red global, de una macro-red, repugna en el fondo al carácter subversivo —mestizo y cultural— que caracteriza su naturaleza. Sólo a costa repensarla como «red de redes», por tanto, puede hablarse de la Web. "(Brea, 2000)

Obviamente que a visão exposta se oferece, de certo modo, como idílica, como paradigma de uma existência que, quando confrontada com a realidade, por vezes, apresenta fragilidades. Contudo, esta será a única forma de existir num universo "colonizado" como o é de facto a rede nos dias que correm. A assunção da possibilidade de existência de comunidades autónomas no interior da rede é a chave para o entendimento de toda a diversidade aí existente.

O carácter de universalidade, apesar de tudo, mantém-se a níveis muito altos. Como já foi referido, a operacionalidade tecnológica da rede é condicionada por uma literacia própria que passa, quase sempre, por uma relação muito íntima com a língua inglesa e aqui não existem muitas hipóteses de escape. A possibilidade em aberto prende-se com aquilo a que Flusser, em outro contexto, chama de desprogramação, isto é, ter a capacidade para, apesar da dominância linguística anglo-saxónica desprogramar o suficiente, para que esta condicionante não se afirme como impedimento ao desenvolvimento de potencialidades de trabalho externas.

A hipótese que continua em aberto será então aquela que permitir a emergência não estruturada em qualquer tipo de identidades —no contexto global que vivemos as identidades deixaram de fazer sentido por evidente consonância com os objectivos do sistema— mas de comunidades que, singular e temporalmente, se formam como "formas flotantes de comunidad" (Brea, 2000) para se mestiçarem de interesses e aí poderem actuar segundo diferenças que estruturam as suas interligações.

"No alguna comunidad regulada por efectos de identidad —ética, cultural, política: nada de estado o aún de individuo— sino meras comunidades fluctuantes reguladas tan sólo por la instantánea y efímera expresión de efectos de diferencia —comunidades trans-idénticas, mestizas, multiformes y pluriculturales desde su misma base." (Brea, 2000)

A hipótese que Brea levanta é assumidamente vinculada à ideia lançada por Giorgio Agamben de "uma comunidade que vem", como possibilidade de vivências ausentes de singularidades que não sejam quaisquer[7]. A possibilidade em aberto para que tais comuni-

[7] Seria de todo ingrato não referir a excelente confluência teórica proposta por José Luis Brea, ao conseguir tranformar uma possibilidade teórica levantada por Agamben em uma hipótese de trabalho para milha-

dades, habitadas por confluências baseadas na ausência total das singularidades globalizantes, possam emergir como significado visível do poder da sua própria impotência. Esta ausência de identidades por reivindicar seria nas palavras de Agamben o maior inimigo do estado. Da mesma forma a sua existência na rede pode pautar uma desassimilação, ainda que por via apenas comunicacional, do poder de controlo exercido globalmente, *"... a política e a ética definidas pela comunidade que vem têm um alcance essencial que é o de permitir aos homens fazerem a experiência da sua essência linguística, escaparem à alienação da linguagem e recuperarem assim aquilo de que foram espoliados: a sua natureza linguística e comunicativa."* (Guerreiro, 1993) e assim resultar num fértil desenvolvimento de margens desprogramadas.

O comportamento no interior da rede é um objecto de estudo que merece aprofundamento. Por agora outra questão que se prende com a existência da rede, como impulsionadora de assimetrias sociais e políticas, será o objecto do nosso interesse.

Uma abordagem de intencionalidade exógena revela uma completa concentração de utilizadores no chamado mundo ocidental, isto é, hemisfério norte; América do Norte e Europa.

O desenvolvimento de uma rede global está, então, para já, longe de atingir os seus objectivos. A rede de que falamos será representativa de uma determinada forma de desenvolvimento e resultante de transformações tecnológicas que apenas afectaram uma parte ínfima do planeta. Podemos afirmar, sem qualquer margem para dúvidas, que a rede apenas veio confirmar, num novo território, todas as assimetrias constantes das políticas anteriormente levadas a cabo em torno de uma sociedade fechada. As aberturas efectuadas, relativamente à necessidade do incentivar do desenvolvimento de países externos ao gru-

---

res de interessados em trabalhar na e em rede, fora das premissas globais instituídas pelo poder centralizador da indústria e dos complexos políticos. O "fora" deve, contudo, ser entendido de forma metafórica, já que ao longo de todo este trabalho temos vindo a desenvolver a ideia de impossibilidade de exterioridade. O mesmo refere Brea ao preferir a noção de "intra-rede" à de "anti-rede". Para respeitar o seu raciocínio transcrevemos a citação que este autor retira do livro de Agamben para suportar as suas premissas teóricas:

"Pues si los hombres, en lugar de buscar todavía una identidad propia en la forma ahora impropia e insensata de la identidad, llegasen a adherirse a esta impropiedade como tal, a hacer del propio ser-así no una identidad y una propiedad individual, sino una singularidad sin identidad, una singularidad común y absolutamente manifiesta —si los hombres pudiesen no ser así, en esta o aquella identidad biográfica particular, sino ser sólo el así, su exterioridad singular y su rostro, entonces la humanidad accederia por primera vez a una comunidad sin presupuestos y sin sujectos, a una comunicación que no conocería más lo incomunicable.

Seleccionar en la nueva humanidad planetaria aquellos caracteres que permitam su supervivencia, remover el diafragma sutil que separa la mala publicidad mediática de la perfecta exterioridad que se comunica sólo a sí misma —esta es la tarea política de nuestra generación." (Agamben, 1990)

po, são sempre constituídas por ingerências, no mínimo pautadas pelo cinismo carregado, de quem possui o conhecimento mas não o distribui.

As anteriores designações de primeiro e terceiro mundo, com o segundo por permeio, caíram hoje em desuso, devido à invasão globalizante das premissas da economia liberal. Parece-nos pertinente introduzir a discussão em torno da captura (para utilizar uma noção cara a Deleuze) das estruturas então exteriores, transformando-as agora em margens interiores, espécie de enclaves de desenvolvimento forçado e desajustado temporalmente[8]. Perante a asfixia provocada surge uma questão premente. Que tipo de desenvolvimento é proposto, quando se alteram formas de viver social estranhas às propostas teóricas sustentadas em evoluções intrínsecas. Uma condição exógena é forçada a transfigurar-se em endógena, sem que para isso existam infra-estruturas que as sustentem no interior de um sistema agora assimilado.

Quando se coloca a questão da rede, temos que ter em conta, antes de mais, o profundo desajuste entre um grupo de utilizadores intenso mas pequeno e toda a massa que no resto do planeta não possui as condições básicas. O acesso à rede, para lá do grau de desenvolvimento tecnológico e económico exigido, determina ainda um grau de literacia duplicado. Tendo em atenção o papel desenvolvido pela tecnologia de origem anglo-saxónica, defrontamo-nos com um segundo grau de problemas. A literacia naturalmente exigida e que, obviamente, falha em larga escala nos países anteriormente exógenos ao sistema é acrescentada no caso do acesso à rede por um outro tipo específico de literacia, que se prende com as peculiaridades do próprio ambiente virtual em que está inserido. Assim, a rede afirma uma nova divisão tangível (apesar da sua condição existencial no âmbito do virtual) entre um modelo de mundo desenvolvido e o fosso cada vez mais profundo em que se encontra o resto do mundo.

Num texto justamente intitulado "Forsaken Geographies – Cyberspace and the New World «Other»", Olu Oguibe, um teórico de origem africana, mas a residir e trabalhar nos Estados Unidos, reflecte sobre a questão básica colocada a partir da seguinte premissa proposta por Talbott O'Reilly: "Computers are with us, whether we like it or not".

O que Oguibe argumenta com muita clareza é a ausência de verdade contida

---

[8] O exportar tecnológico das indústrias pesadas para o ex-terceiro mundo veio colocar desafios a estes países, completamente distintos de toda a tradição cultural passada. A mão de obra barata, a exclusividade de fabrico não total, isto é, cada país apenas recebe uma parte e nunca a totalidade dos materiais a produzir, transforma estes países em componentes de uma gigantesca linha de montagem para a produção ocidental, que os coloca na dependência económica total. As alterações introduzidas fornecem um desenvolvimento acelerado (com tempos diferentes de país para país) que os coloca numa linha de modernidade extemporânea, por desajuste nítido com os actuais desenvolvimentos ocidentais.

nesta curta frase que, de certo modo, se torna até cínica se entendida segundo uma perspectiva que coloque a ênfase no seu pretenso envolvimento com o social. Obviamente que os desenvolvimentos trazidos pela informática e pela ciber-realidade são extraordinárias possibilidades de comunicação, de potenciação das capacidades mais criativas, etc. Mas o que é certo é que todo este fenómeno depende exclusivamente de uma condição necessária: o computador e o sistema digital. Aqui a premissa de O'Reilly falha redondamente porque a verdade é que os computadores "are not, in fact, with all of us" (Oguibe, 1996), antes constituindo uma outra fronteira conotada com a nova condição exigida pelo desenvolvimento acelerado de uma nova territorialidade. A exclusão manifesta-se no interior, ofuscando leituras anteriores e lineares de identificação do exterior com exclusão.

A condição necessária à permanência no ciberespaço ainda não é global, daí que, uma vez mais, a estrutura utópica da rede como ambiente aberto e distante dos constrangimentos externos impostos por uma realidade fechada, como é a da arte contemporânea, não se consuma. Pelo contrário, tendo em conta algumas das questões anteriormente levantadas, podemos afirmar que as limitações afirmam-se como mais intensas.

Colocam-se inequivocamente problemas de resolução complexa. A rede e a sua tipologia de pretensões globalizantes ainda não cumpre os seus objectivos. Obviamente que podemos falar de rede global. Parece hoje pacífico o aceitar que em todos os países do planeta existam pessoas ligadas à rede. Esta é uma constatação; contudo, demasiado ampla para ter algum cunho de ligação com a realidade. Sem pretender colocar questões moralizantes e de âmbito do "politicamente correcto" parece sobretudo importante a existência de uma noção clara do universo em causa. Porque existem assimetrias de exclusão um pouco por todo o lado e porque, acima de tudo, não nos parece realista, apesar de apelativo eticamente, a envolvência da arte digital com problemas mais amplos e graves como sejam estes levantados por Oguibe em torno do problema da ausência de condições para que a rede seja realmente global.

Refere Oguibe em entrevista ao magazine de arte Flash Art a propósito de uma assimetria conceptual entre a realidade de um mundo hierarquizado segundo princípios orientadores bem conhecidos e uma realidade virtual orientada por uma absoluta minagem endógena destes princípios:

> *"I have always made a distinction between what is customarily referred to as the «third World» " and what I have called the «Digital third World». (...) While young, college graduates in Bengal are writing software for Silicon Valley, thus locating themselves among the global, digital elite, there are millions of people in America as in India, who will never have access to the Net or play active role in its evolution. (...) These are the Digital Third World, and they are to be found across the globe, not just in Bangladesh*

or Zimbabwe. "(Oguibé, 1999)

Concentremos esforços na compreensão de situações colocadas à arte e aos seus intervenientes no interior do próprio sistema, embora com a consciência das limitações existentes. A uma tipologia global devemos acrescentar uma consciência política que encare as contradições do trabalho no seu interior como possibilidades acrescentadas ao potencial de intervenção no seu exterior.

A consciência de que existe uma tentativa em curso, de amplitudes gigantescas, por parte do poder "nómada", de controlar todos os desenvolvimentos potencializados pelo *medium*, coloca, afinal, as mesmas questões com que no seu exterior os artistas são defrontados, isto é, que possibilidades de intervenção possíveis.

A esta tipologia junta-se uma noção quantitativa de espaço, que se desenvolve através de uma cartografia virtual e sem carácter fechado. O ambiente rizomático da rede é talvez o caracterizador mais interessante do tipo de espaço que a constitui. Sem o recurso a noções de princípio ou fim, a rede desenvolve-se segundo outras premissas de carácter muito menos quantitativo e, ao contrário, muito mais qualitativo. Porque o espaço virtual que constitui a rede não é passível de medição[9], mas já é passível de qualificação, este rege-se por crescimentos não exponenciais e de acordo com realidades externas. O seu crescimento é potenciado pelo entrosamento que vai sendo permitido através do desenvolvimento de ligações que não têm em consideração a distância, mas unicamente factores de ordem qualitativa.

Os já analisados problemas de penetração da rede, em sociedades não desenvolvidas, coloca a questão de uma muito mais reduzida esfera de actuação por parte da arte que aí se encontra, do que qualquer outra forma existente de intervenção artística. É do conhecimento geral que mesmo as sociedades menos desenvolvidas conseguem aplicar as suas necessidades de representação adaptadas aos recursos possíveis. A grande especificidade da arte digital é o seu carácter de endividamento a uma tecnologia que a torna visível, daí o seu espaço de manobra se reduzir largamente. Encontramo-nos novamente perante questões que, apesar de específicas da intervenção na rede, se podem amplificar para uma outra realidade limitada que é a do sistema da arte contemporânea. Daí a necessidade de incorporação neste território (apesar de tudo) mais vasto, que constitui a arte contemporânea, por inequívocas afinidades não só formais ou dos intervenientes,

---

[9] Não nos parece muito importante a referência ao espaço fisíco existente entre dois computadores ligados e distanciados. Por exemplo, um na Europa e outro na Ásia, já que a distância é aqui colocada de forma completamente distinta, chamemos-lhe uma cronodistância, por respeito à relação íntima que estabelece com a compressão temporal exigida.

mas, acima de tudo, realçadas pelos problemas que no seu interior se colocam.

Voltamos então à questão inicial deste texto, que coloca a ênfase na necessidade de nomeação para a arte que se desenvolve na rede. Segundo a nossa perspectiva, agora mais clarificada, apenas é aceitável a sua rotulação, como necessidade intrínseca a um sistema que, por variadas razões, se afirma, ainda, unicamente pelo recurso a um cariz disciplinar. Seja por necessidades de âmbito comercial ou de destrinça disciplinar, o que é um facto é que ainda não existe uma capacidade para entender a actuação dos artistas em territórios diferenciáveis como apenas uma mais ampla noção do trabalho atribuído ao artista enquanto operador.

Defrontamo-nos, desta forma, com a última das questões iniciais que colocávamos: o problema do hibridismo. Antes de mais, devemos escalpelizar a noção para entender o seu conteúdo, bem como perceber a sua ascensão ao universo da nossa contemporaneidade. Para isso temos que nos afastar (apenas explicitamente) dos conteúdos da arte, para nos introduzirmos nos desenvolvimentos teóricos, sobretudo surgidos a público através dos autores ligados aos chamados estudos pós-coloniais e multiculturais, maioritariamente constituídos por teóricos oriundos de países externos à esfera ocidental de desenvolvimento, mas nem por isso externos à sua cultura. A sua permanência na cultura ocidental é devida, sobretudo, a serem os constituintes naturais de toda a anterior expansão colonial operada por todas as potências europeias. Esta aparente ligação apenas epidérmica é, no entanto, aprofundada e complexifica a questão devido à sua permanência, quase exclusiva, a todos estes autores, em territórios pertencentes aos anteriores impérios coloniais.

É pertinente, por outro lado, e de acordo com um enunciado já defendido e referente a uma nova colonização, agora, a ser operada no território do virtual. Se a tipologia do espaço virtual é caracterizada intrinsecamente pela sua associação semântica a espaços de controle, então, estamos na linha directa de questões que extravasam o âmbito da arte e da electrónica para se encadearem no todo social contemporâneo.

Refere Juan Luis Moraza e este propósito:

> *"Los procesos de colonización geográfica (romanización, evangelización, industrialización...) se extienden a los procesos de colonización psicológica; no es raro que los juegos de rol vengan a ilustrar esta situación colonial que, por otra parte, no duda en ocultarse tras un relato postcolonial."* (Moraza, 2000)

Obviamente que todo o desenvolvimento programático oferecido pela chamada teoria pós-colonial é submetido a contextualizações que o distanciam das anteriores questões centrais debatidas pela colonização geográfica. O que se encontra agora em causa está intimamente ligado a questões de foro psicológico e social, integradas num ambiente

de descentramento do sujeito ocidental e da possível hibridação daí resultante. Que relacionamentos possíveis entre colonizadores e colonizados, agora sob a mesma realidade cultural. É em torno destas questões que Hommi Bhabha desenvolve os seus conceitos de multicultural e de híbrido. Merece uma atenção mais desenvolvida.

A tomada de posição essencial é aquela que reivindica uma posição intersticial, tornada possível depois de alterados alguns dos paradigmas estruturantes da história da modernidade ocidental. O entendimento de intersticial, segundo a perspectiva defendida por Bhabha, é possibilitado pela implosão dos mitos que construíram a modernidade e que foram estruturados segundo narrativas, para utilizar a designação de Lyotard. A quantidade de "pós" utilizados significam claramente a dificuldade de ultrapassagem operada na contemporaneidade relativamente às noções pretensamente ultrapassadas, refere Ruth Rosengarten:

> *"É indubitavelmente um sintoma irónico da noção de progresso o facto do "outro lado" da linha divisória não conhecer outra designação, e de ser apenas passível de ser conhecido por um prefixo determinado por uma lógica linear e sagital de progresso"* (Rosengarthen, 1996)

É este espaço que procura definir Bhabha no seu programa teórico, um espaço "entre" que recusa a tradição e a inovação como termos opostos e colocados em *continuum* linear. Desenvolve o conceito de invenção da tradição e de narração para a noção de nação. Ao optar por este procedimento está a colocar definitivamente a questão da impossibilidade de acesso a uma identidade originária. Ela é produto de uma convivência neste espaço "in-between".

Esta defesa da noção de híbrido é também uma recusa das noções binárias originárias do pensamento cartesiano, que Bhabha propõe ao longo do seu enunciado programático e defendido no livro "the location of culture". Noções opostas como *past/present, inside/outside* são continuamente recusadas e confirmadas como motores de estabilização de sistemas assentes em linhas estruturantes de tendência eurocêntrica. Ao longo da história, estes mantiveram toda a estrutura colonial na base de teorias antropológicas com sede em Greenwich. Definem com acutilância o objectivo central e correcto de trabalho: a procura do primitivo. Este é encontrado num "exterior" abstracto e em percentagens tanto mais altas quanto maior é a distância a que nos encontraríamos do "interior". A relação estabelecida por Bhabha, relativamente à questão do binário passado/presente, é também desmontada vigorosamente através da reflexão em torno da persistência do tempo como instrumento de poder. A referência ao atraso relativo do "externo" perante a modernidade "interna" é uma das bases de sustentação para a permanência do estado colonial, refere Bhabha:

"The post colonial passage though modernity produces that form of repetition — the past as projective. The time-lag of post colonial modernity moves forward, erasing that compliant past tethered to the myth of progress, ordered in the binarisms of its cultural logic: past/present, inside/outside." (Bhabha, 1994)

Ou seja, duas noções que alteram o desenrolar contínuo, ao quebrar a relação existente entre colonizadores e colonizados.

A opção pelo híbrido não é pacífica, no sentido em que pode conduzir a equívocos, necessariamente existentes, quando se coloca no centro da discussão a questão fundamental da identidade. Segundo esta perspectiva, a identidade nunca se encontra numa situação de completa ou total, antes, está em continuado processo de negociação. Um caso paradigmático desta nova postura aparece em destaque pela recente atribuição do *Turner Prize* a um artista negro de pretensa origem no Zimbabwe: Chris Ofili.

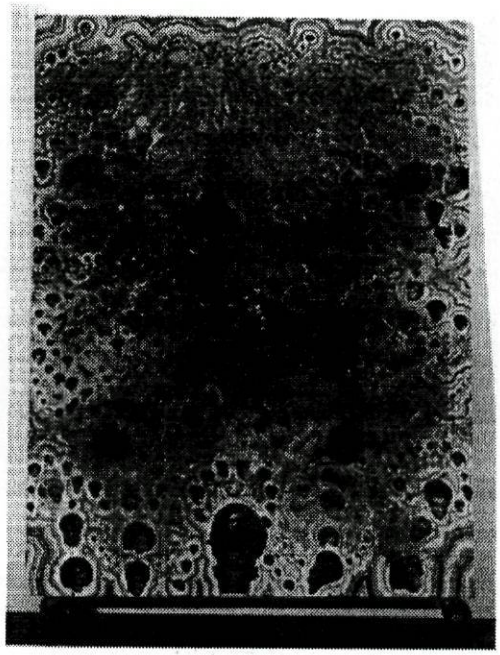
A utilização de elementos originários de uma cultura externa (o Zimbabwe), por parte de um artista que é nascido na Inglaterra, traz alguns problemas teóricos que devem ser resolvidos.

A primeira prende-se com a apropriação formal destes elementos retirando-lhes todo e qualquer sentido identitário. Ao produzir-se uma transfiguração no sentido do fetiche identitário, já não de uma cultura mas antes do trabalho artístico produzido por um autor, está a provocar-se uma desestabilização de conceitos anteriores e que agora se encontram baralhados. Toda a estrutura teórica erguida por Bhabha parece de repente fragilizada.

Stuart Hall, a par com Bhabha, é outro dos mais influentes teóricos desta corrente. Propõe uma releitura das formas de representação através do recurso à noção lacaniana de falsa identificação —*méconnaissance*— e á noção de Derrida de diferença —*différance*— para elaborar aquilo que designa como uma nova política de representação em que o relato da experiência exterior (neste caso negra) está principalmente contido na condição diaspórica e centra-se "*en el proceso de perturbación, recombinación, hibridación y "cort-y-mezcla"* (Hall, citado por Ratnam 1998).

A relação que se estabelece exemplarmente em Ofili descreve os posicionamentos do hibridismo. A recusa de identidade original em favor de uma identidade construída[10] torna-se problemática por falta óbvia de bases de sustentação. Parece-nos que a essência teórica de Bhabha resvala em exemplos práticos de tentativas de posicionamentos políticos,

[10] Ofili inicia a utilização dos seus famosos blocos de excremento de elefante apenas após uma viagem ao Zimbawe, patrocinada pelo Instituto Britânico. Recorre daqui a virtual conciência de identidade original em favor de uma outra construída.



Chris Ofili, *Afrodizzia*, 1996

que se revelam, no final de contas, como demasiado ambíguos. Um outro exemplo claro é fornecido pela análise da obra de um outro artista vinculado com este pensamento, Yinka Shonibare, artista negro britânico que vê publicado um dos primeiros estudos em torno da sua obra com o título "Art that is Ethnic with Inverted Commas". Trata-se de posições que não são de todo consensuais e que provocam distanciamento dos campos mais "puristas".

A este propósito e no final de uma violenta crítica lançada ao hibridismo, a propósito da recente premiação de Ofili, Niru Ratman escreve o seguinte:

> *"Ni Corrin ni Ofili se dan cuenta de que lo que toman por políticamente correcto— el antiimperialismo, el multiculturalismo y el antirracismo— hace tiempo que ya no lo es. Para el mundo del arte, Ofili es el artista negro ideal y su forma de enfocar el caso de Lawrence, la forma ideal de enfocar el racismo, ya que, a diferencia del "potencialmente serio" Stephen Lawrence, Ofili sólo es verdaderamente negro entre comillas" (Ratnam, 2000)*[11]

[11] Deve-se esclarecer alguns dos factos a que a citação se refere, nomeadamente o caso de Stephen Lawrence. Um dos quadros da exposição do Turner Prize expostos por Ofili refere-se a este caso. O processo judicial em torno do assassinato deste negro. Relativamente a Corrin (Lisa Corrin é uma crítica que escreve o texto do catálogo de Ofili que determinou a sua escolha para um dos candidatos ao prémio), uma das suas afirmações mais interessantes e polémicas relativamente a Ofili diz o seguinte: "Ofili no reivindica su herencia africana en mayor medida que la tradición pictórica americana y europea" (Corrin, citada por Ratnam 2000)

A aparente distanciação dos interesses centrais deste texto desvanece-se através da similitude de análises produzidas em torno de perspectivas ditas "puristas" e outra que envereda claramente pela miscigenação, isto é, o hibridismo.

Ainda tendo em conta os desenvolvimentos teóricos no campo do social como estrutura especular das relações estabelecidas no interior do campo da arte, é importante referir que ambas as perspectivas propostas têm desvantagens; contudo, parece-nos mais enriquecedora aquela que se desvincula abertamente de estruturas mentais rígidas. Não querendo com isto afirmar o apoio teórico de posições que por privilegiarem a ambiguidade obtêm dividendos, antes por respeito a enunciados anteriormente propostos e que se desenvolvem em torno de amplas latitudes de lucidez.

A relação existente na arte digital entre imagens "puras" e "impuras" prevalece como um dos problemas a escalpelizar. Para já e retomando argumentos passados, faremos referência à noção de pureza e a todas as cargas de impossibilidade que ela acarreta. Recorde-se as constantes tentativas de "purificação" do papel da arte e da sua forma de fazer para se esboçar uma resposta inequívoca em favor de uma impureza muito mais interessante aos nossos olhos.

No campo particularmente nubloso da *net.art* a questão coloca-se de forma particularmente premente. As imagens criadas a partir dos meios exclusivamente cibernéticos seriam as mais puras, mas talvez não as mais interessantes. Por outro lado, todas as estratégias de remediação, entretanto desenvolvidas, permitem uma apropriação por parte dos meios electrónicos de anteriores imagens. Daí que seja de todo complicado referir a existência no interior da *net* de imagens mais puras de que outras. Perante este estado de coisas optamos por fazer uma análise que descura esta procura obstinada de pureza e que privilegia antes o questionar da relação existente entre os originais e as congéneres replicantes[12] existentes no ambiente virtual.

Colocam-se uma série de novas questões referentes a este desenvolvimento recente, a principal das quais é o estudo das fases de transformação por que passa o original até se produzir a informação virtual. Ou seja, a passagem da categoria de pura à categoria de híbrida. Todo o processo parece dar continuidade à discussão iniciada por Walter Benjamin, em torno da possibilidade de reprodutibilidade técnica da obra de arte. Se a fotografia inicia o percurso de desmontagem operada na destruição da distância entre original e

[12] Martin Hart, editor de um *site* da *web* designado Project Gutemberg e que se dedica a colocar online textos clássicos da literatura sem recurso a outra estratégia de remediação que não o texto qualificou os computadores como "Replicator technology"(Hart citado por Bolter, Grusin, 1999). A questão aqui levantada refere-se, é claro, ao processo de remediação produzida.

cópia, outros *media* vão radicalizar esta investigação. O vídeo, talvez como forma emergente, aumenta a abrangência e ao mesmo tempo diminui, um pouco mais, a distanciação inicial; mas é sobretudo a arte electrónica que propõe a anulação da distância em termos totalizantes.

Na arte electrónica o carácter fragmentário constitutivo, por inerência da sua condição binária[13] produz alterações que desenvolvem condições para a hibridez necessária à sua existência. Os processos de remediação por que passa desde a sua digitalização (fragmentação do todo em conjuntos binários) até ao reestruturar final como todo (associação lógica dos conjuntos em imagens com carácter de inteligibilidade reconhecível) fornecem os elementos necessários à condição híbrida[14]. Já não nos encontramos perante uma imagem impressa (servimo-nos do exemplo de uma imagem, mas outra qualquer forma de representação poderia ser utilizada), mas podemos, e temos a capacidade de o fazer, imprimir o conjunto virtual em papel e retomar a sua condição de imagem. Desta feita, não imbuída de uma condição de unicidade, mas antes carregada de pluralidades fragmentárias e disciplinares.

Vejamos em termos práticos o que referimos. À mesma imagem original pode ser transformada em "cópia" absoluta dessa primeira versão; em imagem manipulada: a mesma configuração de combinações numéricas pode ser alterada em termos apenas qualitativos e produzir uma combinação diversa, embora utilizando a mesma quantificação; em imagem transforrnada: a combinação é alterada quantitativamente e produzido um resultado distante da original. As hipóteses são infinitas, daí que os processos de remediação e hipermediação utilizados largamente na paisagem actual da *web*, produzam sempre novas

---

[13] Afirma Moraza que a relação binária estabelecida entre 0 e 1 será a correspondente numérica do ser e não ser.

[14] Refere com um entusiasmo algo exagerado Derrick de Kerckhove a propósito da transformação impressa ao suporte "analógico" no processo de remediação necessário à sua transfiguração digital: "A característica mais importante da informação *on-line* é a de ser digital. Não só porque reduzir todas as diferenças a 0 e 1 facilita a sua disseminação, mas porque esta mesma flexibilidade faz com que a matéria, outrora concebida como se fosse formada por substâncias reciprocamente heterogéneas e impenetráveis, surja agora tão fluente como o próprio pensamento. É um facto real que, enquanto todos os suportes de informação do passado são suportes de memória (livros, cassetes, discos, filmes, vídeos, fotografias), as principais tecnologias dos sistemas de informação actuais são suportes de processamento, isto é, inteligência." (Kerckhove, 1995)
Parece-nos existir aqui algum exagero na distinção entre passado/memória e presente/inteligência. O próprio processo de hibridação da informação através da sua remediação se encarrega de anular o binómio, por óbvia inoperabilidade perante uma realidade que não funciona nunca segundo uma relação sincrónica de causa e efeito. Contudo a referência a uma capacidade acrescida de processamento parece interessante como unidade identitária de novos procedimentos. O autor refere-se obviamente à interactividade possibilitada pela estrutura da rede.

imagens e nunca cópias de originais.

Obviamente que a questão da verdade é colocada em destaque quando se referem estas inúmeras potencialidades da manipulação numérica, mas devemos ultrapassá-la por evidente desajuste com a realidade mediatizada em que vivemos. A estetização social que vem emergindo desde os anos cinquenta releva esta questão para o domínio do político. Não existe verdade em nenhuma das produções simbólicas no sentido canónico a esta atribuída. Existem mecanismos que aproximam ou distanciam o trabalho desta condição mítica e que desagregam a sua operatividade através da sua inclusão forçada. Como vimos referindo, perante a impotência da exterioridade e distanciação crítica, tudo se joga no interior e aí a noção de verdade atribuída à produção de imagens é sempre discutível. A manipulação não é produto único da electrónica, embora esta a facilite largamente. O simulacro a que se refere Baudrillard é, nada mais, que a assunção clara da não verdade, ou dito de outra forma, da inoperabilidade de tal conceito em ambiente de estetização generalizada. A verdade torna-se uma noção, também ela, híbrida.

Perante esta situação, a produção de imagens é alterada e transferida para um processo de selecção. A condição híbrida opõe-se às manifestações anteriores de genialidade romântica que giravam em torno da circularidade inerente ao princípio do prazer. A criação de encenações subjectivas de um real apenas imaginário é alterada por uma manipulação selectiva dos materiais existentes na realidade. A autoria torna-se descentrada. O processo reprodutivo, que distancia em termos temporais e conceptuais a actualidade (desde a *pop art*) de um passado essencialmente produtivo, é intensificado com a electrónica e as vastas possibilidades trazidas. Refere Lev Manovich:

> *"...con los medios electrónicos y digitales la creación artística implica escoger entre elementos prefabricados: texturas e iconos en los programas de pintura, modelos tridimensionales que vienen con un programa de modelado en tres dimensiones o melodías y ritmos incorporados a un programa de música...La World Wide Web lleva este proceso al nivel siguiente: fomenta la creación de textos que consisten por completo en indicadores que remiten a otros textos que ya están en la Web. No hace falta añadir ningún contenido basta con seleccionar entre lo que ya existe."* (Manovich, 1998)

Para terminar esta reflexão devemos problematizar, também, a condição híbrida das imagens técnicas e da rede em geral segundo uma perspectiva política.

O desenvolvimento faseado da Internet permitiu a sua expansão medial para universos que inicialmente se encontravam distantes e interditos por inoperância tecnológica. O aparecimento da WWW e de tecnologias de digitalização da imagem estática e em movimento coloca a Web em condição de território aprazível aos interesses do poder

multinacional. A miscigenação sensorial permitida introduz uma mescla de interesses que, pela sua amplitude, tornam a rede num sistema orgânico híbrido por inerência própria. Não é possível atribuir uma especificidade a este território por se interligar indefinidamente segundo uma estrutura rizomática que desconhece um princípio e um fim e, além disso, pretende ser continuamente descentrada.

Nada desta situação escapa à indústria do *entertainment* e da cultura. O seu enraizamento nas estruturas da rede fazem com que esta se posicione como possibilitadora de estratégias, também elas híbridas, de esvaziamento e standartização de conteúdos. A esta questão voltaremos mais tarde, para analisar com mais profundidade a nova problemática de intensificação dos chamados "conteúdos".

Perspectiva-se uma divisão de intencionalidades que afastam interesses para territórios apenas compartidos fisicamente. A análise exaustiva que realizamos da condição de hibridez, possibilitada pela remediação e pela abertura de um novo território de trabalho para artistas, apesar de todas as considerações de sentido negativo expostas, permite um alargamento dos intervenientes e interesses para um âmbito de análise que, pela sua própria condição, ultrapassa largamente as noções tradicionais de arte. A inclusão num campo expandido, uma vez mais, torna necessária a introdução de elementos de estudo que permitam uma nova epistemologia para estes procedimentos artísticos, que passarão obrigatoriamente por abrangências de ordem antropológica.

Perante uma busca incessante de pureza, agora electrónica, deparamos com a emergência de novos formalismos.

O que nos interessa neste momento é o enquadrar final de uma possível enunciação para a tipologia da rede.

Temos, então, uma estrutura a-centrada e em constante mutação constituída por uma imensidade de nódulos interligados que se vão desenvolvendo em diferentes graus de visibilidade.

> *"Uma rede conectada encontra-se estruturada como um cristal líquido, reconfigurando-se continuamente a si mesma sem perder a sua identidade molecular."* (Kerchove, 1995)

Mantendo-nos no campo da metáfora, a rede pode ser caracterizada como uma espécie de "orgânico mutante" (Leal, 2001) que reproduz a complexidade de sistemas orgânicos estruturados segundo níveis de proeminência.

Na análise que propõe para o entendimento do funcionamento da mente humana, Moraza descreve o organismo como uma série de níveis que se encontram interligados e estruturados segundo aparentes graus de complexidade e importância. A assunção de que, ao mesmo tempo, cada um de nós está sendo várias coisas é fundamental para a

compreensão de todo o sistema. Ao mesmo tempo que tenho a consciência de que escrevo ou falo, esta situação não impede que no mesmo exacto instante esteja sendo, também, um emaranhado eléctrico de átomos, um complexo de sistemas químicos, etc.

> *"Cada nivel superior de organización necesita que el anterior esté funcionando de una manera invisible, ajena, como subrutina, reproduciéndose por similitud ciertos padrones, ciertos isomorfismos que pueden resultar claves en los procesos de comprensión, de correspondencia, de representación o de metáfora."* (Moraza, 2000)

A consciencialização de vários níveis de existência no interior da rede pode, assim, ser determinante para o contínuo desenvolvimento garantido. E, desta forma, permitir uma reciprocidade operativa entre os fortíssimos investimentos realizados no interior da indústria do ócio e os mais "subterrâneos" procedimentos diferenciados, apesar de integrados em iguais níveis de compromisso tecnológico.

Joga-se uma partida em que não existem claros vencedores e vencidos. Se por um lado se procede a uma mesma espécie de "rendição" perante a avassaladora dominância exercida pela indústria cultural e do *entertainment*, em paralelismo perfeitamente enquadrável na realidade da arte contemporânea, por outro o que se produz é um conjunto de possibilidades amplamente alargadas pela mesma indústria. Exemplifiquemos.

À necessária consciência das limitações inerentes a um *medium* de características específicas, e (ainda e aparentemente) distante da territorialidade da arte contemporânea, junta-se a miríade de possibilidades existentes no interior desse mesmo *medium*, possibilitadas pelo alargamento territorial do cibermundo. O alargar das amplitudes necessárias à implementação de um novo canal industrial desejado pelo poder multinacional das grandes corporações permite, também, a existência de potencialidades comunicativas completamente diferentes de uma realidade que não fosse habitada por esta constatação operativa.

Assim, os vários níveis de visibilidade necessários defrontam-se com a paisagem saturada, exercida por uma lógica cultural com base nas expansividades características do capitalismo tardio. Sem a lucidez absolutamente necessária, existe um emprestar de energias a estruturas que se consolidam como uma espécie de "buraco negro".

Uma vez mais, revela-se fundamental a consciência de que as comunidades que se encontram na rede devem ser, acima de tudo, e unicamente, aquilo que José Luis Brea define como "formas flotantes de comunidad", desajustando-se de qualquer necessidade contracultural ou identitária, porque este é o caminho para que a anteriormente focada "rendição" se processe. A absorção torna-se inevitável por inexistência de consciencialização, por ausência de contingência, no sentido atribuído por Agamben, ou seja, por cair nas mesmas determinações coordenativas do *entertainment*.

Alain Badiou refere de forma muito clara a permanência actual no interior da rede, para todos aqueles que para ali transportam as utopias e ingenuidades de outras territorialidades:

> *"Cria-se a semelhança de uma não equivalência para que a equivalência, ela mesma, seja um processo. Que devir inesgotável para todos os investimentos de mercado, com o fito de várias reivindicações e de pretensas singularidades culturais, para mulheres, homossexuais, handicapés, árabes! E as infinitas combinações de traços predicativos, que fortuna! Os homossexuais negros, os Sérvios handicapés, os católicos pedófilos, os islamitas moderados, os padres casados, os jovens quadros ecologistas, os desempregados obedientes, os jovens envelhecidos! De cada vez uma autorizada imagem de novos produtos, de magazines especializados, de centros comerciais apropriados, de rádios «livres», de redes publicitárias dirigidas, e enfim de decisivos «debates de sociedade» em horas de grande audiência. Deleuze dizia-o directamente: a desterritorialização capitalista necessita de uma permanente territorialização. O capital exige, para que o seu princípio de movimento torne homogéneo o seu espaço de exercício, um surgimento permanente de identidades subjectivas e territorializadas, que, no fundo, nada reclamam para além de um direito de exposição idêntico aos outros, segundo uniformes prerrogativas de mercado. É a lógica capitalista do equivalente geral e a lógica cultural e identitária da comunidades e minorias formando em conjunto articulado"* (Badiou, 1998, citado por Vidal, 2000)

Ou seja, as possibilidades de intervenção crescem diariamente porque a rede expande-se[15]. A procura de um contexto para a arte electrónica torna-se, desta forma, uma das

---

[15] A nova designação de "indústria dos conteúdos" é ainda demasiado recente para um maior aprofundamento e análise. Contudo existe, desde já, a hipótese de levantar algumas questões prementes.
A essência encontra-se na procura de algo que consiga corporizar de significado o vazio de um conjunto combinatório de dados. A procura de um preenchimento conteudístico, por uma indústria que é centralizada nos negócios ligados ao ócio, vem acrescentar mais umas características específicas às já inerentes à condição virtual da rede. A informação que circula possui variadas doses de preenchimento significacional, contudo, o almejar de "conteúdos" por parte dos grandes operadores vem trazer à superfície a necessidade de reforço do carácter especular por eles assumido desde o seu início.
Uma das situações visíveis, na crescente necessidade que as "grandes corporações" têm de se apresentar de forma plausível, passa pela inserção de "portais" unicamente dedicados a fornecer informação, isto é, conteúdos. Simplesmente, e como na realidade, quando se trata da indústria do ócio, nada é o que parece ser. Aqui os portais são antes de mais veículos privilegiados para a passagem de mensagens publicitárias. Mas a realidade já referida de uma certa intencionalidade especular com a essência informativa da *net* leva ao aprecimento destes simulacros de informação.
Sintomático desta situação é o interesse manifesto por alguns operadores comerciais no chamado "motor de

necessidades fundamentais colocadas a todos os intervenientes activos. Seja através de recursos internos, seja com a ajuda de medias externos, o que nos parece importante de realçar é a condição, que hoje não pode ser ignorada, de uma permanência e alargamento da prestação oferecida pelos artistas nestes novos territórios de intervenção.

Uma visão não expandida terá, então, dificuldades acrescidas em compreender as actuais amplitudes de trabalho oferecidas ao campo específico da arte. Pelo contrário, uma visão que incorpore uma relação de abertura com procedimentos aparentemente distantes terá toda a vantagem em potenciar mais este campo como uma outra hipótese de trabalho.

Toda a importância é relativa. Contudo, pensamos que não são de todo interessantes os argumentos que diabolizam a novidade (bem como os que por relação inversa se lhe oferecem por deslumbramento) em nome de uma estabilidade que não nomeiam mas que inevitavelmente se encontra presente. No fim, todos sabemos já, hoje, que a

---

busca". Perante um esvaziamento quase total em outros *media*, aqui as hipóteses de sobrevivência são altamente influenciadas pelo "motor de busca", isto é, só serão visíveis (no sentido de que existem variados níveis de existência na rede organizados em camadas horizontais e que se aprofundam por especificidade ou por ausência conteudística) se possuirem palavras-chave (conteúdos) que sejam passíveis de serem chamados através do referido motor de busca. Assim a corporização e preenchimento com significados pode atingir a paradoxal situação da ilusão. Nos casos mais descaradamente interessados em permanecer à superfície, e por inerência dos meios operativos em causa e, também, das suas limitações tecnológicas (lembremos que um motor de busca funciona por palavras-chave, e que mostra no monitor conjuntos de vinte hipóteses, hierarquizadas segundo uma maior aproximação ao pedido inicial) são utilizadas, por vezes, alguns procedimentos que ultrapassam largamente a estrutura em causa; ou seja, colocam-se para a mesma página palavras chave repetidas para que esta seja chamada mais vezes e em lugar hierárquico alto. Encontramo-nos, uma vez mais, em pleno território de estrutura de mercado liberal, ou seja, a importação para o virtual de alguns dos pontos de caracterização de uma lei que privilegia sempre o mais forte (ou em outros casos o que mais arrisca, mesmo que o arriscar esteja ligado a fabrico ilusório de conteúdos fortes). A par desta nova luta pelo controlo do virtual, não devemos deixar de referir que o próprio "motor de busca" é uma "presa" muito procurada pelo óbvio carácter que possui e, sobretudo, pela possibilidade de transfiguração em montra publicitária, para este, ou seja, um dos veículos fundamentais de informação da *net*.

A arte defronta-se também no virtual com problemas já vastamente conhecidos. O atraso relativo com que estrutura as suas ambições é sempre uma marca da necessária ultrapassagem efectuada pelo contexto em que se encontra inserida. Vejamos, há alguns anos atrás Laurie Anderson referia ironicamente, a propósito das tecnologias, que aos artistas restava unicamente o serem "servidores de conteúdos". Depois de terem sido completamente imobilizados pelas tecnologias, segundo as suas palavras, as duas opções encontravam-se minadas. Por um lado se o artista utiliza uma parafernália tecnológica transforma-se numa espécie de divulgador de mesma. Se pelo lado inverso opta por miniaturizar a componente tecnológica, cai no mesmo erro, ou não fosse a miniaturização um dos objectivos centrais de toda a indústria tecnológica e digital. Nos tempos que correm e com a apropriação generalizada da questão dos "conteúdos" parece que já nem a ironia de Laurie Anderson pode funcionar. Novas estratégias terão que ser entretanto pensadas e encetadas. Questão, no entanto, a analisar em outro local mais próprio.

estabilidade a que se referem nunca foi do interesse do campo de intervenção artística, a não ser quando compulsivamente a isso é obrigado. E, como sabemos, não é o caso.

A nossa real preocupação centra-se no interior das intencionalidades artísticas jogadas ao longo de todo o século XX, em constante jogo de expansão territorial, mas, acima de tudo, com a consciência de que a condição para o artista não é modificada pela sua inserção num universo medial expandido. Apenas o seu trabalho se expande para fronteiras formais e conceptuais aparentemente mais afastadas do centro de pensamento e decisão.

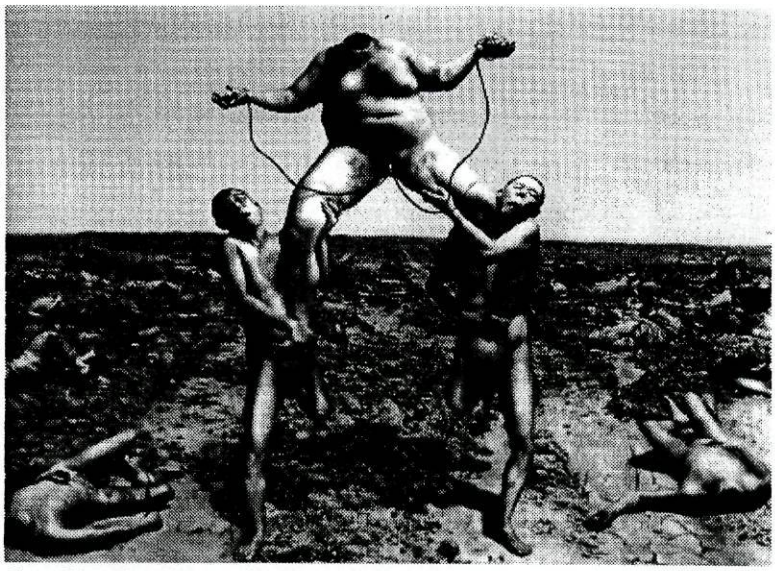
> *"Creo que no deberíamos tomarnos muy en serio el asunto de las nuevas tecnologías. Ciertamente transforman definitivamente nuestro paisaje, como antes lo han hecho las tecnologías antiguas y las modernas. (...) Es impensable vivir sin contacto con ellas. Pero a pesar de su irreparable influjo, en sus maravillas y sus monstruosidades, no deja de ser una nueva farsa, la construcción en parte aleatoria y en parte dirigida de una realidad frente a la cual tenemos que operar nuestros juegos de azar. Una tecnología jamás abolirá el jugar."* (Moraza, 2000)

9.2. Estratégias de intervenção - net.art

Iremos tentar, ao longo deste capítulo, analisar o fazer da proclamada net.art segundo perspectivas diversificadas. Uma atenção especial para a questão central das novas tipologias da representação, tornadas possíveis, através dos mecanismos digitais ao dispor dos artistas e que pela sua intrínseca especificidade as distinguem de forma muito acutilante de alguma arte que utiliza suportes não digitais.

Obviamente que, quando nos referimos a arte digital, queremos significar exclusivamente os procedimentos que são apenas concretizáveis neste contexto. Parece ser hoje claro que quase toda a produção imagética, de uma forma ou de outra, se encontra vinculada a programas operativos digitais. Seja na fotografia, agora tornada digital, isto é, sem necessidade de negativo, seja no vídeo, captado digitalmente e transferido para o interior do computador, já não como imagens em movimento, mas antes como ficheiros binários comprimidos, seja no som. Os resultados finais surgem como aparências analógicas, já altamente institucionalizadas, o suporte papel, o vídeo, o som gravado. Não é a estes procedimentos que nos queremos referir, embora, também aqui, possamos encontrar obras que se materializam unicamente por via digital, apesar da sua aparência. No campo da fotografia seleccionamos uma obra que nos parece ser paradigmática desta opção.

A obra do chinês de Taiwan Chieh-Jen Chen reporta-se às imagens de guerra e ao



Chen Chien-Jen, *Image of an Absent Mind*, 1998

que designa por "killing sites". Para a sua materialização utiliza a fotografia impressa digitalmente. Assim se refere Jui-Jen Shin, *curator* deste país à Bienal de Veneza de 1999:

> *"Chieh-Jen Chen named his photographic work in this exhibition Computer Painting, as opposed to common techniques of photographic synthesis. He mainly used the computer and tried to seamlessly merge old photos of killing and execution with imaginary enactment of real actors. The result is a virtual imagery, gruesome and eerie yet visually appealing and shocking." (Shin, 1999)*

A este trabalho já não podemos chamar fotografia, se confiarmos na sua definição canónica. Segundo Roy Ascott estaremos perante "postphotographic practices" (Ascott, 1996), o que altera a relação inicial com a prática e partilha do real de que a fotografia fazia uso. Perante a estabilidade e acabamento da fotografia, contrapõe-se agora uma nova prática que se afirma exactamente como o seu sinal contrário: instável, incompleta e apta à transformação. A aparência ajusta-se aos fins a que se destina.

Também no capítulo das imagens em movimento podemos referir a existência de alguns projectos construídos unicamente de forma digital, embora a sua aparência final esteja próxima de uma arte não numérica. O caso de Toy Story[16] de 1995 é importante de

[16] A opção por um filme de brinquedos não é de todo inocente. Prende-se, acima de tudo, com a incapacidade tecnológica para gerar modelos credíveis —devemos lembrar que o grande objectivo da maioria das imagens virtuais é o de representar realisticamente o mundo real. Neste sentido é óbvio que se apresenta muito mais facilitada a construção de modelos a partir de bonecos, já por si imagens de sintese de uma realidade antropomórfica que pretendem corporizar.

referir por ser uma das primeiras experiências levadas a cabo a este nível —totalidade do projecto realizado digitalmente.

Temos a consciência que são passos importantes para a concretização de uma obra digital —a remediação é um dos factores determinantes— mas não se apresentam como tal. São apenas resultado da polivalência significante oferecida pelos meios electrónicos. Não possuem uma *especificidade digital* que os individualize dos restantes produtos existentes no interior do *artworld*. É para esta especificidade digital que dirigimos a nossa investigação e ela encontra-se, em grande parte localizada no ambiente virtual da rede.

A partir deste pressuposto, a análise direcciona-se obrigatoriamente para as posições mais "fundamentalistas" que referem essa mesma especificidade como forma de fazer exclusivo, conduzindo, inevitavelmente, a novas formas de formalismo, desta vez electrónico.

Outra componente essencial da net.art prende-se com o seu carácter textual que lhe advém directamente da sua ligação hipertextual. Um percurso pelos projectos que consideramos mais interessantes[17] afirma-se, desta forma, plenamente necessário. A um carácter descritivo juntar-se-á um olhar crítico, na tentativa de desmontagem interpretativa dos projectos em análise.

A relação que, agora, começa a tentar existir entre arte electrónica e a instituição museu não pode deixar de ser objecto de análise aprofundada. A sua introdução no âmbito da política museológica, e consequentemente a sua correspondente "normalização" nos canais habituais da arte contemporânea, com os mecanismos de divulgação e mercantilização a iniciarem o seu pleno funcionamento, vem alterar o seu carácter de exterioridade e colocar questões que nos parecem de máximo interesse. Aquelas que se relacionam com o alargamento do programa de trabalho a *medias* distintivos, por parte dos intervenientes activos da arte contemporânea.

---

[17] Quando nos propomos seleccionar projectos electrónicos alojados na internet, a selecção será sempre subjectiva e necessariamente parcial. A profusão de *sites* que albergam este tipo de trabalhos aumenta diariamente, o que, obviamente, torna a tarefa de cartografar a sua totalidade numa epopeia impossível de realizar. Assim, todos os projectos apresentados referem-se de uma forma ou de outra —crítica, admirada, rejeitada— a um olhar particular que quer, apesar de tudo, conter uma amplitude que permita uma análise o mais possível abrangente.

9.2.1. Um formalismo electrónico

Antes de mais será necessário compreender a essência do termo net.art. A sua nascença é fruto de um monumental acaso.

Originalmente atribuída ao artista croata Vuk Cosic, tendo como causa uma mensagem, por ele enviada, pela normal via de *e-mail*. Devido a uma qualquer incompatibilidade de *software*, o texto apareceu irremediavelmente truncado. O único fragmento que parecia conter em si algum significado era algo como:

[...]J8~g#I\;Net. Art{-^s1 [...][18]

O acaso ditou que de todo o texto (aparentemente pouco interessante, revelou uma descodificação posterior, espécie de manifesto contra o *artworld* não digital) apenas a linha que refere as duas componentes em causa *a net* e *a arte* se tornassem legíveis. A *net* encarregou-se de "oferecer" um nome para o assunto em que Cosic se encontrava envolvido. O carácter frugal deste aparecimento, espécie de *ready-made* duchampiano, não lhe retirou objectividade, daí que tenha sido, desde então, intensamente difundido, encontrando-se, hoje, perfeitamente institucionalizado.

Antes de entrarmos na análise detalhada de projectos subordinados a uma condição que optámos por designar de formalismo electrónico, parece-nos que, por uma lógica de continuidade, deveremos analisar, desde já, a obra de Vuk Cosic e em particular o seu projecto mais conhecido: "History of Art for Airports".

Este projecto surge no desenrolar continuado de um percurso que este artista vem desenvolvendo no interior da arte digital. As suas preocupações encontram-se espelhadas desde logo no título. A recusa evidente de um posicionamento de superficialidade, dita pós-moderna, em que noções como a história se encontram arredadas por "adelgaçamento conceptual", diria Jameson, encontram aqui uma forma de convivência plena com outras manifestações da pós-modernidade. Ao designar o seu projecto como "History of Art for Airports", Cosic propõe um preenchimento conceptual do proclamado "não lugar"[19] a que se chama aeroporto. Consegue uma sintetização sinalética que o

---

[18] O texto de onde, apenas, sobreviveu o fragmento que deu origem à designação foi descodificada posteriormente. Alexei Shulgin refere-se da seguinte forma:
"The part of the text with above mencioned fragment so strangely converted by Vuk's software was (quotation by memory): «All this becomes possible only with emergence of the Net. Art as a notion becomes obsolete»..." (Shulgin, citado por Dietz, 1998)

[19] Relativamente a este conceito avançado por Marc Augé, remetemos para uma abordagem mais ampla no âmbito da análise à obra de Thomas Hirschhorn efectuada no capítulo dedicado à mediação.

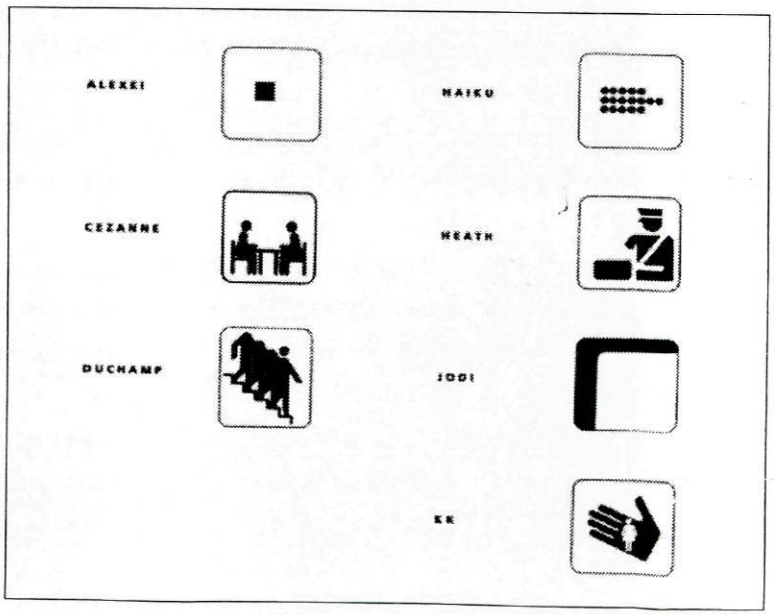
aproxima das posições funcionalistas do *design*.

Refere Josephine Berry:

"Cosic compresses thousands of years of art history, from the caves of Lascaux to net art of Jody, into a few images of recombinant toilet people interacting with cocktail glasses and other airport fare. But if representing thousands of years of art history using airport signs seems like a consummately postmodern gesture you only have to consider, and notwithstanding their irony, how much substance these minimal icons endow their referents with. Stripped of its aura, art history is clad in the uniform of utility, its canonical works whittled down to one-line gags." (Berry, 1998)

Uma actualidade operativa, desde o suporte escolhido até ao resultado formal, que é administrada conceptualmente com uma ligação sistémica ao pensamento do modernismo. Por outras palavras, o que Cosic propõe, é uma forma de convivência, não oportunista, de uma permanência da densidade dos referentes modernos, amplamente preenchidos, com a sintetização formal da pós-modernidade retratada nos ícones sinaléticos. Uma passagem de uma etapa. Arte que se refugia na mais ampla distanciação mas, quase sempre, ao serviço de alguma coisa (mecenas, igreja, poder) é tendencialmente despida da aura e substituída por uma imagética já não *ao serviço*, mas *de serviço*. Tal é o carácter atribuído aos ícones que habitam nos espaços dos "não lugares". Exactamente por essa condição não identitária existem como referentes poderosos, indicadores de serviços que indistintamente povoam os espaços.

Este é outro factor que carece de análise, a relação que este projecto mantém



Vuk Cosic,
History of Art for Airports

com o espaço. O seu afastamento espacial para o ciberespaço integra-se no questionamento de um trabalho que, apesar de tudo, mantém um grau de ambiguidade que o afasta da sua aparente inocuidade. O simples facto da contracção histórica ser acompanhada por uma contracção espacial —ao posicionamento isolado de ícone indicador, substitui-se, agora, o conjunto de imagens apropriadas conceptualmente dos processos de *design* gráfico, com referentes fortíssimos e carregados de significação. A passagem para o campo da virtualidade não lhe retira, contudo, o carácter de obra que, pretensamente, o autor recusa. A sua aparência electrónica revela a possibilidade acrescida, para a arte, da introdução de novos suportes. Na sua génese, com as devidas adaptações formais ao *medium*, o trabalho em causa não se distancia, em muito, de uma qualquer instalação constituída por uma projecção de *slides*, onde sincopadamente vão aparecendo as propostas constitutivas da obra. Existem, contudo, características que se apresentam como intrínsecas ao próprio *medium* eleito. O resultado final é sempre produto de uma manipulação hipertextual anterior, ou seja, só depois de ligado por via interactiva a imagem surge no écran. À partida esta oferece-se como a característica mais identitária para este tipo de trabalho. A construção formal obedece também a esta necessidade. A peça é apresentada em estrutura de *frames* —partição do monitor em duas componentes distintas que interagem— hierarquizada. Só depois de apresentado o *frame* inicial, colocado do lado esquerdo do monitor, com as designações escritas das referências à história da arte, é que o espectador passa ao seu visionamento (estilizado) no frame do lado direito. Uma estrutura básica que obedece a preceitos teóricos do autor, no sentido de não confundir o seu trabalho com pesquisas de engenharia electrónica.

As características inerentes ao seu reconhecimento como "obra de arte" encontram-se todas de forma bastante palpável. As referências à história regem-se por uma associação erudita com as artes que foram estruturando todo este percurso. Desde a referência inicial a Lascaux, passando por Miguel Angelo, Malevitch ou Duchamp, o que encontramos é uma sucessão de signos iconográficos que remetem directamente para uma complexificação formal e mental ao dirigirem-se directamente às obras referenciadas. Mas não se trata aqui de simples apropriação. A passagem a um estado de nivelamento iconográfico dá-lhes uma nova qualidade, aquela que é referida pela semiologia ao ícone: apresentam-se como arquétipos. A formulação de uma referencialidade histórica formalmente apresentada segundo ícones de *design* conduz a uma conclusão que se adapta perfeitamente ao carácter de ambiguidade (política e económica, desta feita) que habita a internet. *"Cosic paradoxically combines a positivist modernism of means with a postmodern ambivalence of ends."*(Berry, 1999).

A resistência que Cosic e outros fundadores da net.art previam para esta nova

forma de operar artístico como base "saudável" contra a pretensa comercialização e institucionalização, devido, sobretudo, ao seu carácter de imaterialidade, regista neste autor uma forte presença. Ao atribuir para o seu trabalho o carácter de "useless" ele está, antes de mais, a retirar toda a componente utilitária normalmente atribuída aos ícones e ao design (aqui estendido ao *web design*) mas, também, ao não reivindicar qualquer papel como obra artística passível de institucionalização pretende o afastamento dos ambientes que diz condenar, uma espécie de reivindicação autonómica de carácter novo.

Refere o próprio Cosic:

"It's a beautiful thing to try. For instance, that would be nice. I prefer to do that than to change society. You can see me doing that in my use of, say, lo-tech which I can misuse properly, and that for me is a sign of «artness» because something is being used in a way that the engineer didn't intend to be used. Whereas you have all these artists following hi-tech and trying to be posh but actually it's only selling equipment. As an artist you're only falling within the boundaries of the imagination of an engineer if you're working with an off-the-shelf product. So this is where I'm looking at «artness» as freedom." (Cosic, 1999)

Voltemos, então, à análise que nos propusemos anteriormente, a existência de uma espécie de formalismo electrónico na rede, que se corporiza na atitude fechada que alguns artistas mantêm, através da exploração puramente formal das possibilidades oferecidas pelo suporte e pela linguagem operativa.

A existência de uma postura, que designamos por formalista, levanta de imediato problemas complexos que devem ser analisados. Não é seguro que todos os procedimentos que se afirmam como formalistas se encontram sob ameaça de postulação reaccionária. A sua intrincada relação com o suporte e com os meios não se encontra, de modo algum, em posição indefensável. Parece-nos importante este aviso para evitar equívocos desnecessários. A arte, dita formalista, deve ser analisada atentamente.

As teses de Clement Greenberg surgem, sempre, como o paradigma identitário para os procedimentos formalistas:

"Cada arte teve de determinar, através da operacionalidade e do seu trabalho intrínseco, os efeitos exclusivos de si mesma. Procedendo desse modo, asseguradamente, cada arte restringiu a sua área de competência, mas ao mesmo tempo ampliou a clarificação da posse do seu espaço.

Evidenciou-se desde logo que a área exclusiva e própria de competência de cada arte coincidia com tudo o que era exclusivo da natureza dos seus meios. Tornou-se tarefa da autocrítica eliminar dos efeitos de cada arte todo e qualquer efeito que, possivelmente, pudesse vir emprestado dos meios, ou pelos meios, de qualquer outra

arte. Por conseguinte, cada arte deveria tornar-se «pura», e em sua "pureza" encontrar a garantia dos seus padrões de qualidade e independência." (Greenberg, citado por Vidal, 2000)[20]

A continuada reivindicação de uma distância, baseada na especificidade da linguagem, realizada por alguns dos mais proeminentes intervenientes da net.art, conduz directamente a suspeitas de operatividade formalista. Talvez a mais importante reivindicação de especificidade destas obras passe (como vimos anteriormente) pelo seu carácter interactivo.

Já abordámos todas as relações problemáticas que esta categoria estética traz de novo. Importa, agora, analisá-la segundo uma perspectiva que evidencie a sua ligação intrínseca, apesar de não exclusiva, com os procedimentos formalistas.

Não existem dúvidas de que a interactividade é o grande meio potenciador da maioria da arte que se produz para a rede. Será que se afirma como realmente inevitável perante os processos de interpretação que não coloquem em evidência a imediaticidade do procedimento? A questão não é de simples abordagem, já que a sua proeminência se projecta de forma inelutável perante as outras categorias estéticas.

Voltemos a Greenberg e aos seus estudos sobre a "pureza". A reivindicação do estado de "pura" prende-se com uma noção mais alargada de exclusão, daí o seu carácter de especificidade. Daí, também, a necessidade de oposição clara perante todos os mecanismos de hibridização.

Chegámos a um tipo novo de formalismo, aquele que é evidenciado pela especificidade construtiva dos mecanismos interactivos. Afirmando-se como únicos constituintes activos, estes, condicionam toda a obra a procedimentos operativos que reivindicam um "clic" exterior. Todas as componentes imagéticas, textuais se estruturam segundo uma estratificação que as remete para planos secundários. Assim sendo as obras são constituídas segundo o propósito unívoco da especificidade interactiva. Ou seja, trata-se, uma vez mais, de uma sobreposição estrutural que coloca em evidência apenas um dos componentes e, deste modo, potencia a reivindicação de pureza não contaminada.

---

[20] É o próprio Carlos Vidal que utiliza estas citações em defesa de Greenberg perante os ataques que continuamente lhe são (mal?) dirigidos. A excelência das suas palavras torna Greenberg uma referência incontornável. Segundo o autor português existem equívocos relativos às posições assumidas pelo teórico americano que deveriam ser desmontados. Ao filiar a sua postura numa descendência da teoria do sublime kantiano, o que Vidal propõe é uma relação com a noção de limite. Refere o autor:

"Esta é de facto, a «herança» que Greenberg vem reclamar de Kant: a utilização de uma disciplina para definir os seus próprios limites –o que significa muito mais do que quer (ou se quer fazer) parecer, pois usar uma disciplina para definir os seus limites é, acima de tudo, usá-la para instabilizar (criticar ou remontar) o quadro da própria noção de limite." (Vidal, 2000)

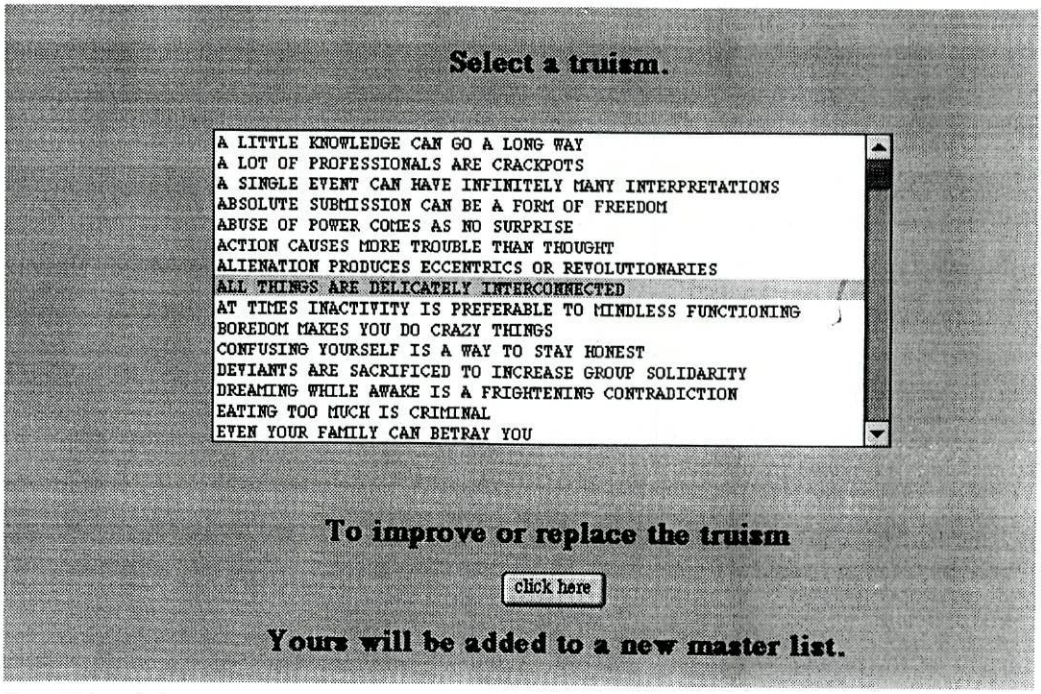
A obra, por nós já analisada, de Antoni Abad, intitulada "Z", é representativa da oposição a esta postura. Aqui existe uma deliberada impossibilidade interactiva que é explorada até aos limites como gerador de conteúdos de resistência.

9.2.2. Possibilidades mediais expandidas - exemplos do fazer

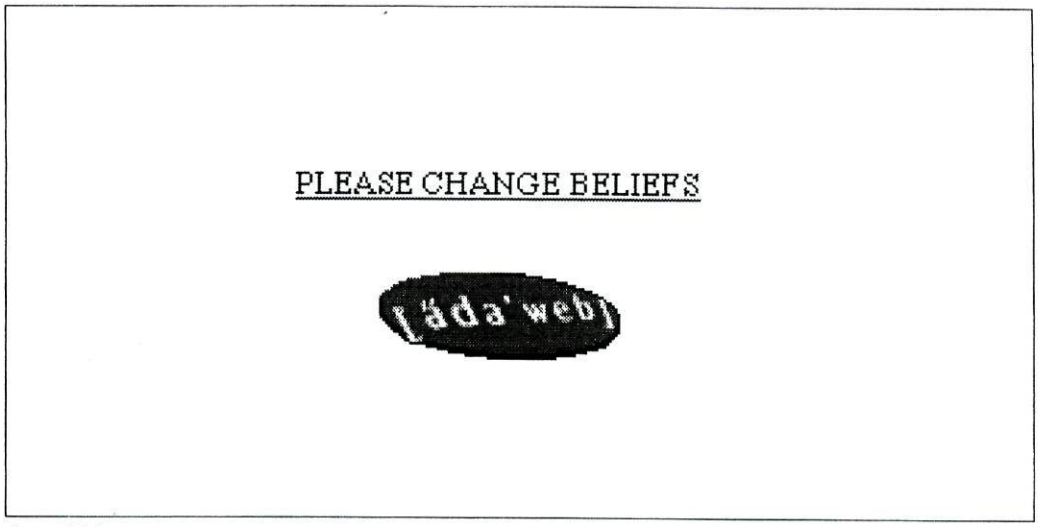
Jenny Holzer, no seu projecto instalado no *site* "adaweb" pertencente ao Walker Center of Arts, actualiza as suas preocupações estéticas para uma nova forma de linguagem.

Ao adaptar os seus truísmos ao ambiente virtual e interactivo, Holzer introduz uma alteração que se afirma radical perante o seu trabalho não virtual. A construção da sequência de truísmos deixa de estar na sua posse.

Uma breve descrição do projecto permite uma melhor compreensão. Mal se entra no *site* o espectador é confrontado com um truísmo que se apaga e acende incessantemente. Segundo a lógica da linguagem da rede, o facto de estar sublinhado indica a sua forma como *hiperlink*, isto é, uma ligação que se realiza para outra página. Mas também, e aqui é que se afirma a diferença, existe um *hiperlink —change truisms here—* que remete



Jenny Holzer, *truisms*



Jenny Holzer, *truisms*

para uma base de dados de truísmos previamente existentes. Aí o espectador é convidado a escolher um deles e acrescentá-lo ao conjunto inicial. Realizada a tarefa volta-se à página inicial onde se pode, então, clicar continuamente nos truísmos que vão aparecendo e desaparecendo, formando o grupo.

A estrutura de construção deste projecto remete directamente para a questão essencial do hipertexto. A sua progressão é que permite o desenvolvimento do projecto e ela só existe com base no mapa interactivo possibilitado pelos *hiperlinks* existentes. Ou seja, uma vez mais, encontramo-nos perante o exemplo básico da construção virtual na rede. Ao contrário da apresentação tangível dos truísmos em que o espectador é confrontado com o produto final, potenciando a sua interpretação, no ambiente virtual, antes de ser possibilitada a interpretação (se é que é possível a fixação de uma corrente de pensamento que é deliberadamente fragmentado em linhas —só é visível ler uma linha de cada vez), existe uma necessidade compulsiva de manipulação interventiva. O mito da simetria possível entre autor e receptor é aqui, também, lançado; mas, como já vimos, o lançamento encontra-se sempre aparentemente armadilhado. Por um lado, o receptor ao transformar-se em interveniente está a construir uma estrutura significacional que será distinta de qualquer outra, aí reside o fascínio da exclusividade e também uma das traves mestras de aparência de colaboração possibilitada pelo sistema interactivo. Pelo outro, toda a especificidade da construção se encontra limitada ás escolhas pré-definidas pela autora. A simetria, afinal, revela-se impossível, mantendo-se a assimetria que distancia a autoria da recepção.

A questão central que se levanta prende-se com o problema da adaptabilidade de projectos que nasceram para ambientes distintos e o seu resultado em suporte virtual.

Parece-nos, no mínimo, problemática a passagem. Na sua existência real —através da colagem de fotocópias com os truísmos nas ruas de Nova Yorque[21]— o público confrontava-se com os truísmos e "colaborava" livremente, refere Susane Lacy:

> *"The public often responded by scratching out lines they disagree with or positively emphasizing favorites, and writing their own opinions alongside holzer's."* (Lacy, 1995)

Agora, é apenas conduzido através de estruturas significacionais pré existentes. A diferença é enorme entre uma possibilidade e a outra a este nível que, contudo, ainda se distancia mais se colocarmos a questão central da sua existência em local (*site*) de alojamento de projectos artísticos, por oposição à sua disseminação pelas ruas da cidade.

A um outro nível, é interessante analisar o projecto segundo uma perspectiva significante. A sua construção é de uma extrema simplicidade (aqui respeita-se a "pureza inicial" do projecto, entretanto "enriquecido" em significantes electrónicos para complexas instalações museológicas *site-specific*. O caso paradigmático da peça do museu Gughenneim de Bilbau é por si só esclarecedor, desde o título à sua instalação, tudo é realizado com o objectivo central de ser *site-specific*) concentrando todas as intencionalidades na estrutura textual do projecto. Não existe qualquer adereço supérfluo, apenas o branco do monitor e as letras das frases, tal como nas fotocópias iniciais. A atenção está toda concentrada nos truísmos como significação e não na sua presença como significantes. A escolha é acertada no âmbito do ambiente da rede. Revela uma esclarecida austeridade que se opõe claramente à "pirotecnia" habitualmente possibilitada.

Mark Napier "Web shredder/digital landfill"

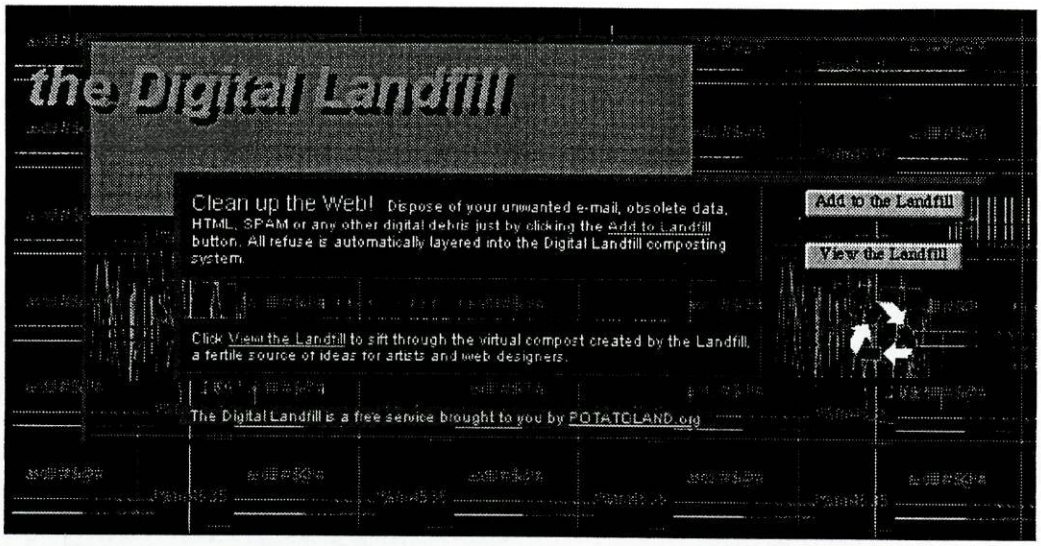
> *"The web is not a publication. Web sites are not paper. Yet the current thinking of web design is that of the magazine, newspaper, book, or catalog. Visually, aesthetically, legally, the web is treated as a physical page upon which text and images are written."*

O excerto que citamos faz parte do texto de apresentação do projecto de Mark Napier para a iniciativa "netcondition".

A condição de imagens ou textos que as páginas *web* assumem e daí a sua apa-

---

[21] Analisámos em local próprio a obra de arte pública de Holzer, entretanto transladada para ambientes museológicos e já sem a componente de interacção a que se propunham inicialmente.



Mark Napier, *Web Shredder/Digital Landfill*

rente condição de parentesco com os seus parceiros tangíveis, só lhe é possibilitada devido á descodificação que é realizada pelo *software* de navegação vulgarmente designado "browser". O código que as estrutura encontra-se na linguagem de HTML (Hiper Text Markup Language) que se posiciona no interior da rede como lugar de convenções estruturantes, na sua maior parte invisíveis, mas determinantes para o desenvolvimento da rede tal como a conhecemos. A própria linguagem está em constante mutação e aperfeiçoamento. A sua interpretação mais ou menos generalizada (existem diferentes leituras por parte dos vários fabricantes de *browsers* que lhes dão uma certa exclusividade, mas também, umas largas incompatibilidades que colocam em risco muitos dos projectos que querem, obviamente, ter uma recepção, chamemos-lhe universal) por parte do *software* permitiu a disseminação global pois esta assume-se, então, como um código universal.

> *"The web browser is an organ of perception through which we «see» the web. It filters and organizes a huge mass of structured information that spans continents, is constantly growing, reorganizing itself, shifting its appearance, evolving. The Shredder presents this global structure as a chaotic, irrational, raucous collage."*

O que se propõe com este projecto é, nada mais nada menos, que alterar as convenções que a tornam uma linguagem de características universais, transformando-a numa abstracção visual. Surge, então, uma modificação estrutural importante. Os conteúdos transfiguram-se, por alteração da linguagem básica ainda antes do *browser* os poder ler. A apropriação que é realizada transforma o carácter universalizante dos dados em linguagem própria que se auto-exclui das interpretações anteriores. Aqui os conteúdos transformam-se em produto artístico.

Qual é o referenté deste projecto de características autofágicas[22]? Toda a restante produção da rede, virtualmente, pode ser encarada como referentes possíveis. O alimento deste projecto é o lixo criado por terceiros e que, se assim o entenderem, ali o podem depositar.

Trata-se, acima de tudo, de uma lógica de reciclagem que nos parece muito interessante. A reciclagem e consequente desagregação da informação permite a criação de universos de selecção que se colocam em absoluto paralelismo (se podemos colocar a questão a este nível) com as estratégias mais inovadoras da arte contemporânea. O intenso contacto com a realidade de que faz parte —o virtual— oferece-se como motor decisivo para a consecução do projecto. Aqui, também, o processo construtivo é de selecção, muito mais do que encenação codificada.

Referimos a noção de selecção no sentido da oposição necessária perante o processo unívoco da "criação", uma vez que a selecção de referentes, neste caso, é inexistente, é, aliás, desse excesso que o projecto sobrevive:

> *"In view the landfill, in contrast, the visitor gains the impression of a dense intermeshing of the text and images from web sites of private web surfers and commercial providers: images of bodies, icons of pop, culture and religion in a condensed and superimposed form uncover the human predilections and weaknesses, beauty and fragility, that are often displaced in the flow of data networks."*

Para a concretização deste *work in progress*, optou-se por uma estrutura que, apesar de aparentemente básica, revela alguma complexidade construtiva. A divisão do monitor em dois *frames* (procedimento absolutamente normalizado) em que o da esquerda é uma espécie de menu para o que vai ser mostrado no lado direito produz dois tipos de constatações. Por um lado reforça a ligação com os procedimentos habituais do fazer ocidental. Pelo outro potencia a existência de um extenso leque de opções que, por interacção, podem ser seleccionadas uma a uma, desta feita, mostradas no *frame* direito. A forma como são mostrados os referentes originais, em absoluto caos significacional,

---

[22] A referência é claramente a noção de antropofagia do movimento moderno brasileiro, citamos a este propósito Catherine David, da sua conversa com Benjamin Buchloh e Jean-François Chevrier, publicada no livro/catálogo da Documenta de Kassel de 1997:
"Brazilian culture is one of digestion, it feeds on the Indians, the Portuguese, the Japanese (São Paulo has the second largest Japanese population in the world, after Tokyo). Assimilation is the norm, in the digestive sense of the term. Everything blends together: the contributions of the anthropologists, the writers, the theorists, along with influences from the interior of the country, all the different elements that make up this very complex society. The contribution of the blacks is considered very positive, quite unlike the situation in the United States." (David, 1997)

uma vez que existe uma sobrecarga visual de sobreposições constantes de textos e imagens, permite uma relação completamente distinta da originalmente possibilitada, daí o seu interessante carácter reciclador.

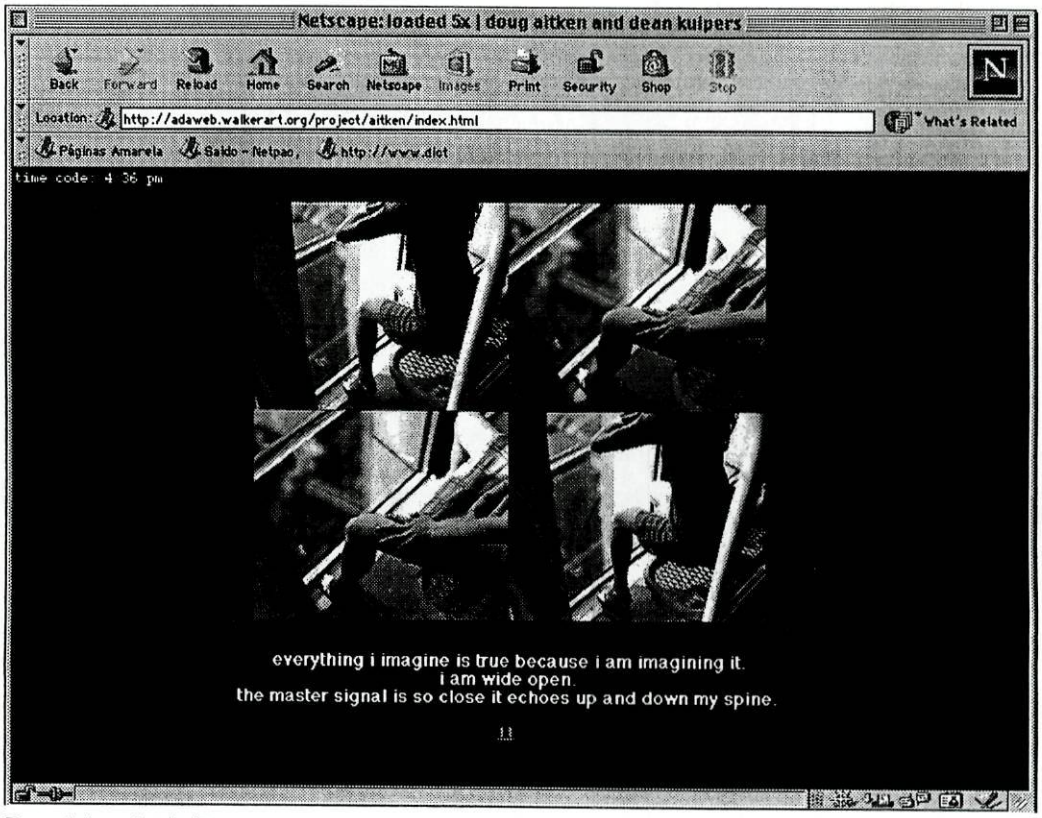
Doug Aitken, "loaded 5x"

O projecto de Doug Aitken intitulado "loaded 5x" enquadra-se em latitudes distantes das anteriormente analisadas. Todo o projecto é estruturado a partir de processos de remediação fotográfica, que contribuem decisivamente para o desenvolvimento de uma narrativa. Existem algumas semelhanças entre o projecto e as narrativas novelescas das "fotonovelas", não a nível de conteúdos, mas em termos formais, descontados obviamente todas as especificidades do suporte virtual, sendo a mais clara, o seu percurso interactivo. A estrutura do projecto é complexa e tira partido das codificações de HTML que se encontram em constante desenvolvimento.

A remediação utilizada da fotografia vem colocar questões que divergem em interesse com os projectos que mantém uma relação muito íntima com a estrutura de linguagem. Aqui, ao contrário, a linguagem encontra-se em nível de invisibilidade, apenas mostrando-se através da operacionalidade que produz.

A estrutura do projecto enquadra-se no âmbito mais alargado dos projectos deste artista. A utilização de várias "janelas", ao longo do projecto, mimetiza a pluralidade de imagens que propunha, por exemplo na peça que elaborou para a Bienal de Veneza, constituída por oito projecções simultâneas de vídeo digital. Aí o visitante era convidado a percorrer as várias salas onde eram projectadas imagens, percurso que é dirigido pelo artista, com inscrição clara de entrada e saída. Tomamos parte da narrativa que aí discorre através da passagem contínua proporcionada pelo percurso. A relação que mantém com o visitante não é, de forma alguma, estática. Enquadra-se na similitude oferecida pela personagem central que vagueia, também, de local para local, inserido em paisagens que podem ser urbanas mas que se encontram desoladas. Refere a propósito desta obra Christine Van Assche:

> *"The landscape here is what anybody walking through the streets of an American city might encounter: supermarket windows, neon signs, surveillance cameras, traffic lights, empty parking spaces, gas pumps, tunnels, barbed wire, road signs, laundromats, vending machines, radar antennas, and so forth. We take part in leafing through a catalogue of images and sounds that get us down to «infinitesimal cells of reality» to use the words of Walter Benjamin."* (Asshe, 1999)



Doug Aitken, *loaded5x*

O projecto que agora analisamos transporta, brilhantemente, para o ambiente virtual todas as preocupações do autor. A paisagem mantém-se como figura central para a inserção de personagens que discorrem por ela e, desta forma, estruturam a narrativa. A mesma necessidade de percurso é proposta para o projecto. Não um percurso de deriva, antes um percurso ordenado.

Relativamente a esta questão, devemos demorar-nos um pouco mais na análise. O percurso na rede pode ser o mais desorganizado possível, devido às imensas possibilidades oferecidas pelo *hiperlink*. Um dos perigos existentes prende-se com a dificuldade de estruturar raciocínios em constante deriva não ordenada. Por exemplo, perante a hipótese de ligações possíveis oferecida pelo conjunto de *hiperlinks* a, b, c, d produz-se um multitude de saídas que podem afectar o decorrer natural da narrativa. Aqui surge uma das grandes alterações metodológicas propostas pelo *hiperlink* perante a ligação tangível. A possibilidade de complexificar as ligações, naturalmente, são exploradas pelos artistas, mas o problema básico mantém-se. A interactividade proposta é uma falácia que conduz, sempre, o visitante para situações anteriormente estudadas e passíveis de ser hiperligadas.

O projecto de Aitken manifesta uma lucidez evidente perante esta situação. O

Doug Aitken, *loaded5x*

visitante é confrontado com duas estruturas que se visualizam em janela autónoma sobreposta. O *storyhead* e o *storyboard*, ambos são mecanismos de situação cartográfica. O primeiro oferece, sempre, a localização exacta em que se encontra o visitante na globalidade da narrativa. Apresenta-se graficamente como um conjunto de pequenas imagens que se encontram dispostas espacialmente de determinada forma, estruturando os vários desenvolvimentos da história. Ao visitante é oferecido o ponto exacto do desenvolvimento da narrativa, através do recurso a uma circunferência de cor (todo o restante ambiente é a preto e branco), que se afirma como *hiperlink*, recolocando-o na história, ou seja, na janela principal do *browser*. O segundo situa, também, mas de forma imagética. A mesma estrutura da narrativa é mostrada, desta feita a cores. O visitante em poder de uma visão geral de todo o projecto pode deslocar-se para onde quiser através do *clic* em cima de qualquer uma das imagens, que afinal são *hiperlinks*.

Um projecto que afirma a transdisciplinaridade da contemporaneidade artística e que confirma a rede como uma das zonas de intervenção a que se alargou, declaradamente, o trabalho dos artistas.

Diana Thater "Orchids in the Land of Technology"

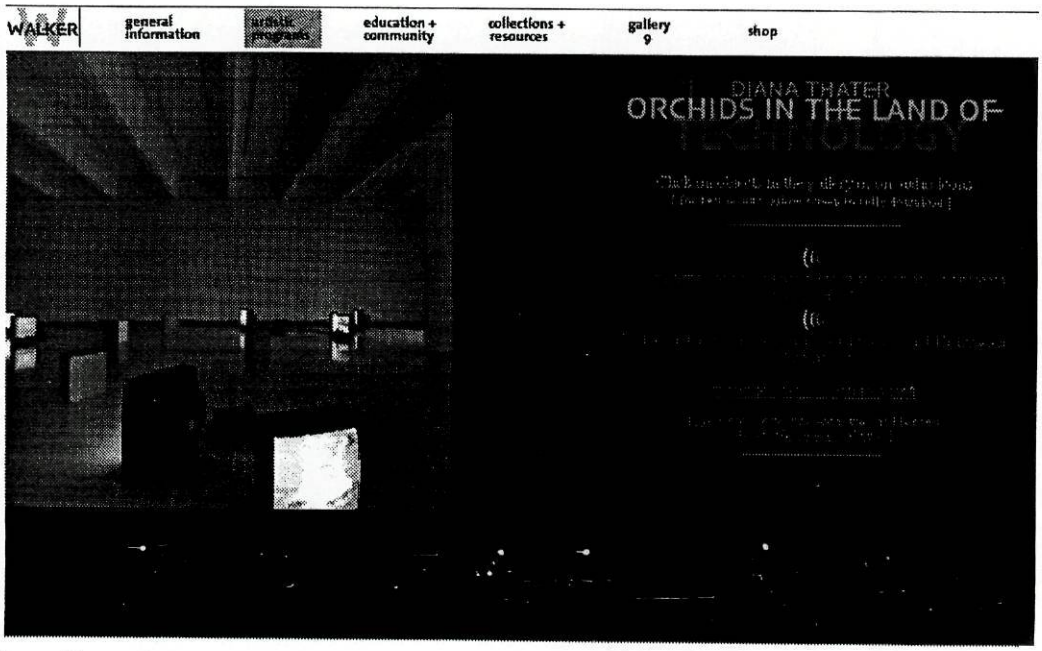
O projecto de Diana Thater "Orchids in the Land of Technology" apresenta-se com outras características estruturais e conceptuais. Aqui o referente inicial não é específico da rede. A instalação que a artista montou é o campo de trabalho para uma transposi-

ção virtual.

Baseada numa citação de Walter Benjamin: "The sight of immediate reality has become an orchid in the land of technology", Thater constrói um espaço que mimetiza a construção hipertextual. Assistimos a uma aparente inversão da remediação conceptual. A instalação encontra-se estruturada como se de um *site* se tratasse. O visitante passeia-se pelas várias salas, sendo conduzido de umas para as outras por ligações imagéticas.

Daí a aparente facilidade de transposição desta estrutura para o ambiente virtual. O projecto constitui-se como inteiramente apto a retira o máximo partido das potencialidades da rede. Algumas tecnologias específicas que utiliza colocam o visitante na posição de espectador, espécie de olhar subjectivo que aborda o espaço de forma individualizada. A introdução das tecnologias de QTVR (Quick Time Virtual Reality) ao permitirem a visualização de amplas panorâmicas, vêm acrescentar um cunho de realismo a uma visita que se apresenta de forma híbrida, entre o dinamismo e o estaticismo das imagens. Ao visitante é oferecida a possibilidade de lançar o seu olhar e de o parar onde entender. Toda a imagem é povoada por numerosos *hiperlinks* que o conduzem para o local ou objecto escolhido.

O carácter assimétrico da relação existente entre autor e receptor é mantido neste projecto de forma intencionalmente visível. Nunca ao receptor lhe é dada a hipótese de intervir no projecto, apenas pode orientar a sua visita de acordo com as suas preferências interpretativas. A interactividade proposta não se manifesta de forma impositiva, apenas se propõe como um auxiliar de navegação. Ao contrário de outros projectos, talvez mais



Diana Thater, *Orchids in the Land of Technology*

interessados em explorar esta categoria estética, aqui a interactividade possui um grau de sobriedade que lhe retira todo o protagonismo normalmente atingido. Esta peculiaridade interessa-nos para a análise que nos propomos realizar de novas tipologias para os projecto da rede. Introduz uma outra forma de fazer, que se afasta das intencionalidades mais rígidas propostas por outros autores.

Uma questão a que não podemos fugir prende-se, neste caso, como em outros, com a existência de projectos propostos por artistas que operam e desenvolvem a sua obra em percursos transdisciplinares, abrindo aos vários suportes possibilidades de alargamento das suas propostas conceptuais. O que obviamente engloba, na nossa contemporaneidade, a rede. O interesse desta constatação prende-se com a diferença de atitude —no caso presente, relativo ao projecto de Thater— relativamente ao mais arreigado interesse na nova categoria estética da interactividade e nas suas possibilidades de introdução de instantaneidade, proposto pelos autores que operam unicamente na rede e que se encontram desligados de outros suportes. A diferença é fundamental no que diz respeito à recepção. A interpretação diferida, como refere Derrida, é possível nesta nova perspectiva da interactividade. Uma espécie de mediação tornada interactiva por se predispor a interagir com o receptor, mas de uma forma distanciada, espacio e temporalmente que recusa a instantaneidade e ao invés propõe o tempo reflexivo como orientador de interpretações.

Voltando ao projecto de Diana Thater, para reafirmar a necessidade que esta autora dispensa ao tempo reflexivo, ao propor uma audição de textos que acompanham o percurso pelo projecto. Se não é de uma visita virtual a uma instalação real de que se trata, uma vez que não existem, por exemplo, imagens em movimento da miríade de vídeos que a constituem, ela afirma-se com uma autonomia que lhe é devida à sua inserção num ambiente específico. Oferece, por isso, outras soluções que, em vez de mimetizarem, acrescentam complexidade ao projecto, agora tornado mais amplo e não repetido.

É uma postura que nos interessa, por ser representativa de um interesse, por parte dos artistas, nos ambientes virtuais proporcionados pela rede, mas que, no final, a colocam apenas como novo suporte com fortes potencialidades. Nada mais. Um posicionamento distante de todos aqueles que dramatizam a rede de uma forma quase mitificadora e que ao procederem desta forma exclusiva a remetem para um *guetto* a que não deve ser, em nossa opinião, conduzida.

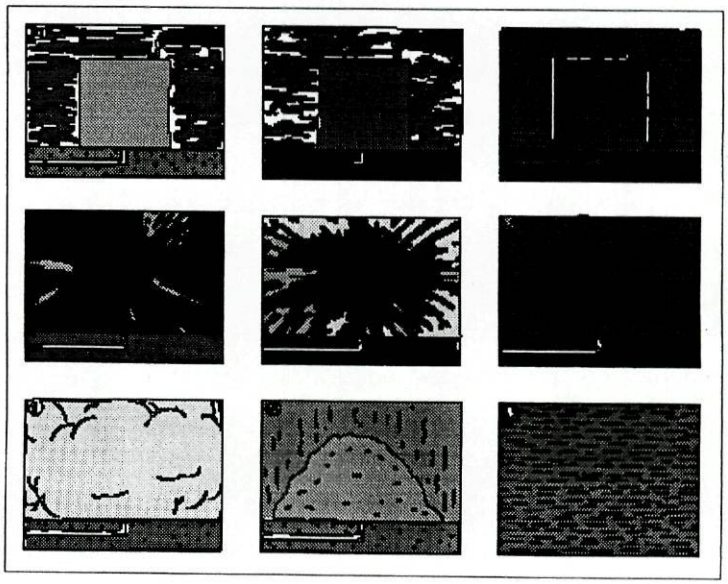
> *"All these new forms of media are constantly forming new connections both with each other and with older media such as printing, radio, film, television, telephone, teletype, radar, and so on. They are clearly coming together to form a universal system."* (Enzensberger, 1996)

Deste sistema universal nos ocupámos em outro lugar, o que é importante neste momento é estruturar a consciência, de forma a entender a amplitude do sistema e quais as potencialidades e hipóteses de intervenção possíveis de efectuar. Ao actuar de forma descomprometida com os suportes, estamos a alargar o âmbito da discussão e da intervenção para níveis que ultrapassam a mera nomeação medial e que colocam a ênfase no fazer artístico de forma muito mais ampla.

Peter Halley "Exploding cells"

O projecto *on-line* de Peter Halley "Exploding cells" coloca outra questões. Colocado *on-line* ao mesmo tempo da sua exposição no MOMA de Nova Yorque, acrescenta-lhe uma dimensão espacial evidente. Tira partido da estrutura global da rede, no sentido de esboçar um prolongamento da participação real no museu. Daí a inserção do projecto no interior do *site* do museu[23].

A continuidade que é proporcionada por via desta inserção vem, de algum modo, colocar um ponto final nas constantes reivindicações de cena alternativa para os projectos alojados na rede. Não contestamos o poder que a rede possui para se afirmar à margem da instituição, contudo, não podemos agir de forma quase autista e recusar o que por via



Peter Halley, *Exploding cells*

[23] A questão da relação a estabelecer entre a instituição museu e a rede *on-line*, é analisada em detalhe noutro local deste capítulo, daí a sua ultrapassagem rápida no âmbito da análise desta obra.

dos factos é irrefutável. A instituição museu está a alargar as suas fronteiras para o ambiente virtual, é um facto que, mais que a simples recusa sistemática desta realidade, é importante tecer considerações sobre como actuar perante esta realidade.

O projecto é constituído por três páginas que se sucedem pela seguinte ordem: uma visão geral do conjunto de imagens proposto; a imagem escolhida —só com as linhas de contorno das manchas— e as várias hipóteses de intervenção; a imagem final depois de intervencionada pelo receptor e a respectiva assinatura de conjunto, de um lado Peter Halley (com assinatura manuscrita) do outro a assinatura do interveniente. Depois de preenchido existe a possibilidade de impressão do trabalho conjunto.

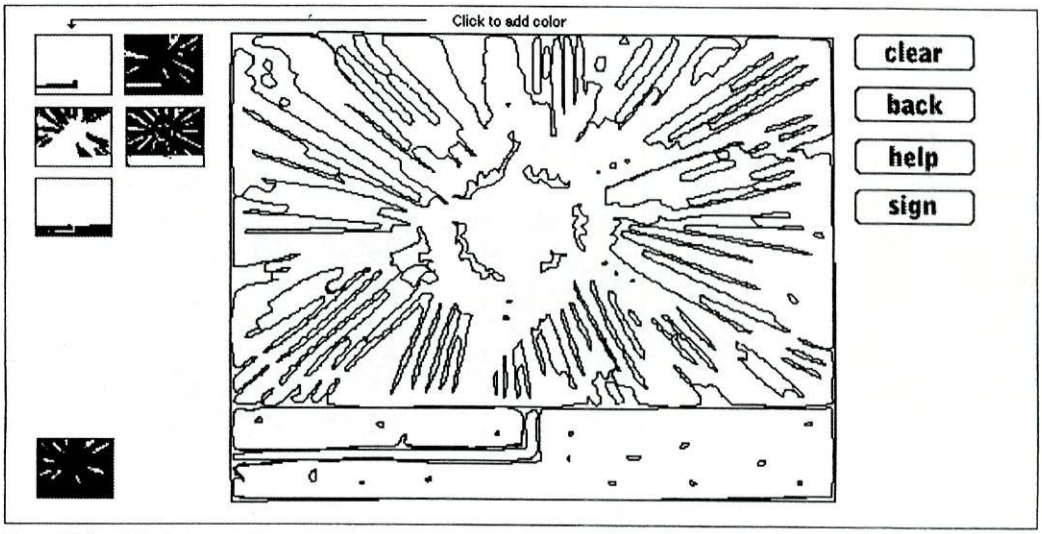
Algumas questões recorrentes se levantam a propósito deste projecto. A mais importante prende-se, uma vez mais, com o protagonismo assumido pelo receptor na obra proposta, sendo que a autoria é agora partilhada. Com que competência o espectador transformado em operador estético realiza a obra? Porque é que o autor assume a sua assinatura conjunta?

O problema das competências é real ao longo de todo o século XX. A vanguarda fez dele um precioso trunfo no campo de batalha contra o academismo. Desenvolvem-se estratégias de desqualificação —*deskilling*, palavra utilizada inicialmente pelo artista australiano Ian Burn— que vão acompanhando as rupturas estéticas, sejam as desconstruções do desenho ocidental levadas a cabo pelos cubistas e suas influências africanas, seja o supremo objecto artístico "desqualificado", o *ready-made*; sejam as esculturas industriais do minimalismo; sejam os procedimentos burocráticos de alguma arte conceptual[24]. Em comum uma recusa de aceitar a competência como integrante decisivo do processo artístico.

Parece ser, contudo, nos nossos dias aceite que *"la déqualification, malgré ses origines dans l'avant-garde, présent un profil qui n'est ni dissemblable ni dissocié à l'anti-profissionalisme"* (Krauss, 1985) e aí as questões que se levantam, propõem, muito mais que o carácter de competência exigido, uma interrogação mais ampla que se prende directamente com a responsabilização social.

---

[24] Segundo o mesmo Ian Burn, alguma da arte conceptual com os seus formulários, os seus procedimentos administrativos, aproximou-se damasiado do estatuto que sempre negaram como vanguarda, isto é, a burguesia administrativa e burocrata.
Refere Rosalind Krauss, citando livremente Burn: "D'après Burn, l'artiste devenu planificateur est entré dans une relation étrangement imitatrice avec tous les niveaux de la société que nous considérons comme les plus grandes parasites du travail, de la créativité ou des compétences des autres. Il s'agit ici des administrateurs, des bureaucrates, des managers, avec leurs paperasses et leurs foormulaires inventés pour que d'autres les remplissent; il s'agit de l'expansion des zones tampon de l'alienation." (Krauss, 1985)



Peter Halley, *Exploding cells*

A procura de uma simetria entre autor e receptor, através da pretensa colaboração entre os dois intervenientes, torna-se problemática em face deste problema. Por um lado, temos um autor que manipula toda a programação em torno das variáveis que introduz, variáveis essas que são finitas e, portanto, limitadoras. Pelo outro, temos uma pretensão de trabalho colaborativo assumido pelo receptor, que ao intervir directamente na obra se coloca, desta forma, em posição simétrica da do autor. Que grau de verdade pode existir numa assinatura partilhada, quando um dos lados é intencionalmente levado para um campo de probabilidades anteriormente definidas.

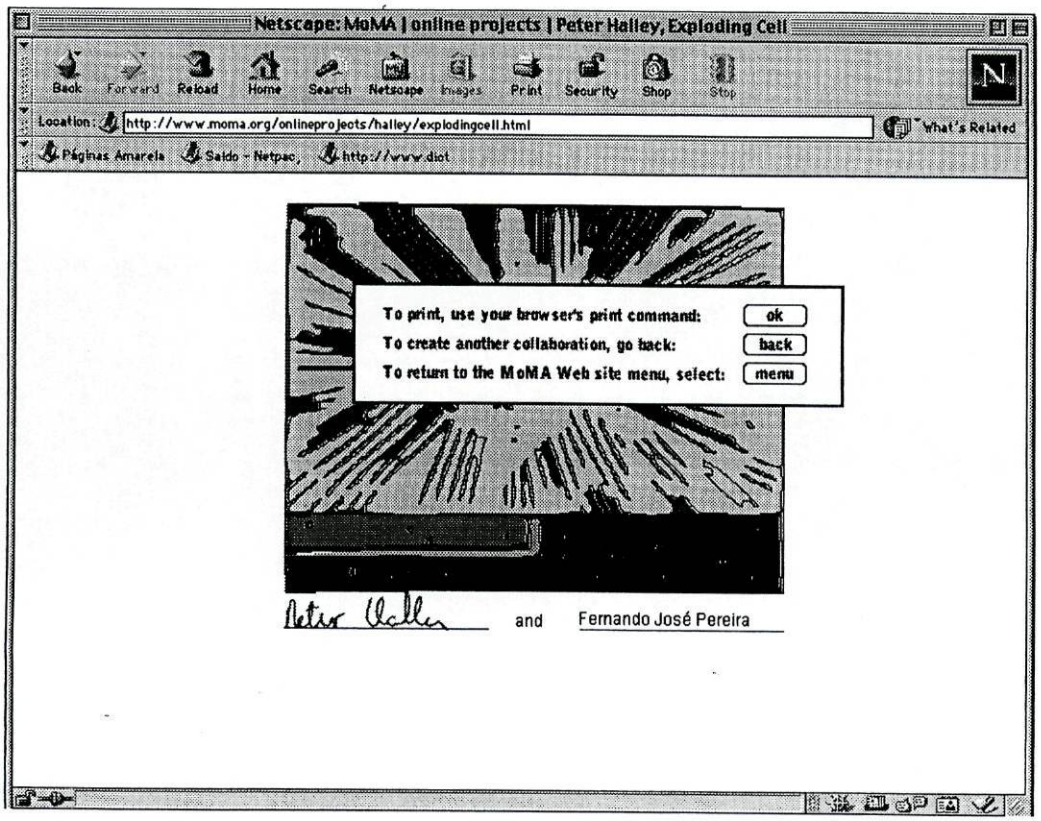
Aí confrontamos de novo a questão essencial da intervenção externa na obra. A falácia aumenta, neste caso particular, através do recurso á figura mítica da assinatura. Nunca o autor assina uma obra sem que sobre ela mantenha todo o controle, o caso inverso só pode ser assumido segundo uma perspectiva de desresponsabilização social.

Refere Rosalind Krauss:

> *"Je répondrais que, sans les compétences nécessaires à une analyse détaillée de la structure de n'importe quel objet d'investigation, on sera obligé de reproduire, au niveau de l'analyse, ces mêmes problèmes de répression ou de manque de perception que l'on tenterai de décrire en termes de leurs effets sociaux."* (Krauss, 1985)

O caso torna-se dúbio, na relação de interesses que se encontram em jogo, se tivermos em conta a obra de Halley, nomeadamente o conjunto que vem elaborando desde os anos oitenta e designados genericamente por "cells". Série em que se enquadra o projecto que agora analisamos.

A relação que estas pinturas (é de pintura que se trata) mantêm com a realidade que pretendem significar é apenas sustentada na base da simulação. Esta aparente contra-



Peter Halley, *Exploding cells*

dição explica-se pela ambiguidade que lhe é inerente. A reduplicação de que fala Baudrillard quando se refere ao processo de simulação espelha-se na tentativa de representação dessa reduplicação através de signos: no caso de Halley, uma simulação da possível abstracção dos modelos de espaço do capitalismo avançado realizado na sua já referida série de pinturas "cells".

Contudo, como refere Jameson, a época que vivemos é distinta de representação de signos da modernidade, já não são as máquinas que impressionam pela sua produção e encantamento formal, transformaram-se em máquinas reprodutoras.

> *"As diffuse networks rather than discrete objects, they resist representation, as does advanced capitalism in general, an order all but global in its reach, everywhere and nowhere at once. This raises the stake of neo-geo painting, for in the attempt to represent such abstractive process, artists like Halley might only simplify them."* (Foster, 1996)

O processo de simulação encontra-se, então, extremado na colaboração proposta. Mais do que uma apresentação de objectivos colaborativos, reporta-se a um procedimento simulacional que, por enquanto, ainda se mantém em activo na rede. Aquele que

engloba a participação do receptor na sua transfiguração operativa, de forma virtual e em contacto directo com os objectivos da sua alteração em temática vigente. Aqui, simulação torna-se simulacionismo.

A propósito desta pintura Hal Foster refere-se a ela como arte da razão cínica; talvez possamos alargar o âmbito ao virtual e rebatizar a iniciativa simulacionista de colaboração da sua vertente *on-line*. Que, de forma irónica, poderíamos designar por: arte.de.razão.cínica.com.

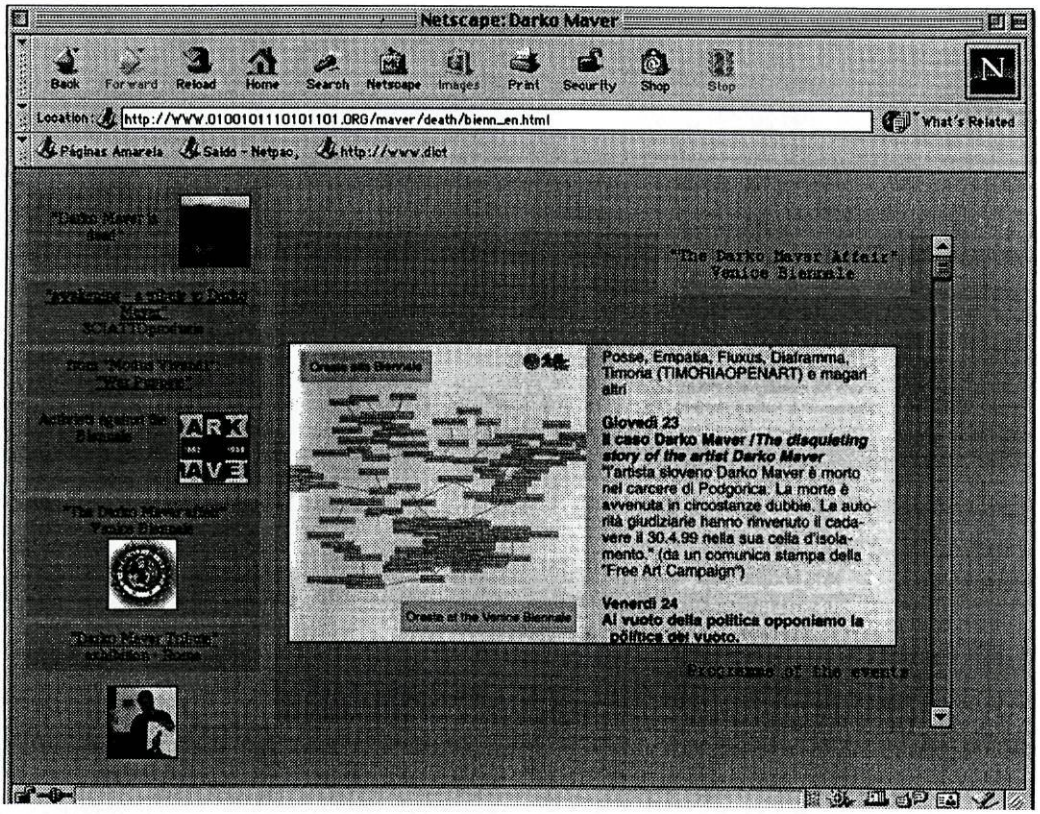
0100101110101101.org, Darko Maver

O projecto apresentado pelo grupo 0100101110101101.org distancia-se da concepção de simulação anteriormente analisada. Lida com a noção baudrillardiana de simulacro, mas em latitudes distintas.

Vejamos, antes de mais, como se refere o teórico francês na proposta desta noção:

"Nesta passagem a um espaço cuja curvatura já não é a do real, nem a da verdade, a era da simulação inicia-se, pois, com uma liquidação de todos os referenciais — pior: com a sua ressurreição artificial nos sistemas de signos, material mais dúctil que

0100101110101101.org, *Darko Maver*



0100101110101101.org, *Darko Maver*

> *o sentido, na medida em que se oferece a todos os sistemas de equivalência, a todas as oposições binárias, a toda a álgebra combinatória. Já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório, máquina sinalética metaestável, programática, impecável, que oferece todos os signos do real e lhes curto-circuita todas as peripécias."* (Baudrillard, 1981)

Em linhas breves, o projecto pode ser descrito da seguinte forma: foi noticiado em Maio de 1999 que uma personagem de nome Darko Maver (a proximidade fonética com a personagem de ficção Darth Vader, não deve ser alheia à escolha) de origem jugoslava (servo-eslovena) e que se encontrava detido em prisão próxima por "propaganda antipatriótica" teria morrido em circunstâncias enigmáticas.

Toda esta situação gerou uma campanha europeia que culminou com uma participação na 48ª Bienal de Veneza. Uma espécie de bola de neve que mobilizou amplas camadas do *artworld* europeu.

Até que em Fevereiro de 2000, o grupo veio declarar publicamente que tudo não

passou de uma criação deste colectivo de artistas. Talvez a componente mais dramática de todo o projecto tenha a ver com o facto de a "obra" apresentada por Maver ser composta por imagens fotográficas de modelos de cera com aparência de graves mutilações físicas. Assim se divulgaram, também, os seus conteúdos. Afinal, veio-se a saber após a revelação do colectivo, que as imagens utilizadas eram mesmo reais e retiradas de vários contextos das, também, várias guerras que assolaram o território da ex-Jugoslávia.

Aqui intervém o principal motivo de interesse da análise deste projecto: a completa dissolução das fronteiras de real e simulacro, de verdade e mentira. Se é verdade que o *medium* digital se oferece como suporte ideal para o desenvolvimento deste tipo de projectos, será, também, importante referir que a sua utilização crítica por parte de um colectivo de artistas levanta questões que se colocam a um nível muito mais profundo. Refere Ada Veen:

> *"But maver's reality is more than semiotic: it's mythopoetic too. With the revelation of his inactuality, a real death and a hundred simulated ones were suddenly transformed into a portal opening to our age's own grotesque political —and ontological— unconscious."* (Veen, 2000)

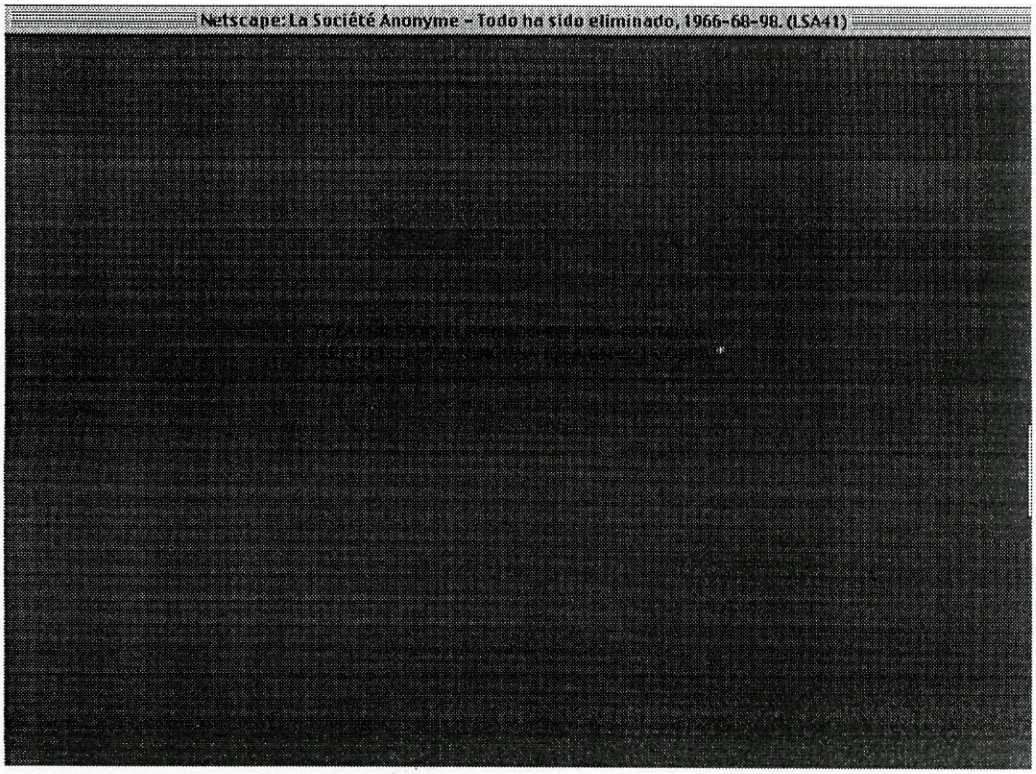
A questão central da identidade ou da sua ausência na rede é brilhantemente articulada neste projecto que avança, contudo, para outras que ultrapassam largamente estas questões, digamos, internas. De certo que o problema de uma identidade comprovável se coloca de forma premente na net. A sua impossibilidade gera mecanismos de ocultação e de simulação como práticas comuns. É com este referente do "real" de uma nova objectividade[25] virtual, que o grupo trabalha e que alarga, mesmo, aos restantes *media*, ao proceder à sua passagem para suporte real. A revista Entartete Kunst (arte degenerada) encarregou-se de estabelecer a ligação entre os dois ambientes, embora saibamos agora que, tanto a revista, como o *site*, são pertença do mesmo grupo autoral.

La Société Anonyme, "Todo ha sido eliminado"

O projecto apresentado pelo colectivo "La Société Anonyme", intitulado "Todo ha sido eliminado", apresenta-se como descendente directo das experiências levadas a cabo pela arte conceptual nos anos sessenta. Uma descendência que é activada em su-

---

[25] Objectividade refere-se, neste contexto, a um conjunto de práticas que possibilitam a existência generalizada deste tipo de actuações, incluindo até práticas de investigação levadas a cabo pelas polícias. Ou seja, é um dado perfeitamente objectivo, e não produto de uma manipulação posterior por parte do grupo.



La Société Anonyme, *Todo ha sido eliminado.*

portes distintos e que como tal se encarrega de refazer algumas das questões, então, levantadas. A principal terá a ver com o problema da desmaterialização da obra de arte, na época em adiantado processo de conceptualização.

O comentário é realizado sobre a obra de John Baldessari *"Everything is purged from this painting bur art; no ideas have entered this work"*, produzida em suporte pictórico nos anos 1966-68.

A questão que se coloca tem a ver com a passagem de um suporte tangível, como é o caso da pintura, para um suporte virtual, daí a subtil adaptação. Passa-se de "painting" para "pantalla". A transição do *medium* não altera a relação que os conteúdos mantêm com a obra. Eles constituem-se como elementos de uma proposição. No seu Tractatus, Wittgenstein refere que uma proposição é como que uma imagem do mundo. Joseph Kosuth na análise que se propôs realizar a partir deste autor no aclamado "Art after philosophy" refere a seguinte ideia:

> *"A work of art is a tautology in that it is a presentation of the artist's intention, that is, he is saying that that particular work of art is art, which means a definition of art. Thus that it is art is true a priori."* (Kosuth, 1991)

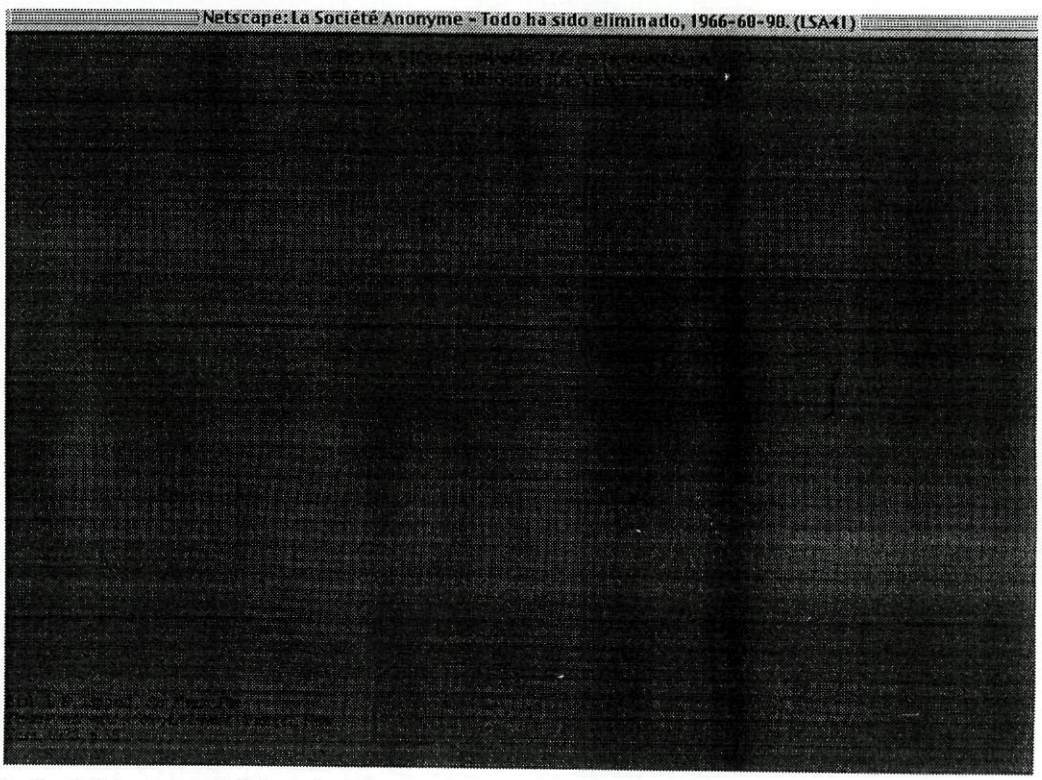
Ou seja, para este autor o que é verdadeiramente importante ultrapassa larga-

mente a questão do suporte onde está instalado.

O projecto agora apresentado realiza uma espécie de ponte entre as duas componentes da obra, a realização original e a sua desmaterialização efectiva, aqui corporizada. A relativa facilidade com que os mesmos enunciados propositivos são colocados em *medium* distinto vem mostrar que a relação que a obra estabelece com o suporte não é, de forma alguma, limitadora, pelo contrário potencia a criação de um trabalho que, apesar de se afirmar de forma metalinguística perante a realização original, lhe acrescenta uma outra componente inexistente no primeiro. Esta componente é o tempo.

A realização de projectos para a rede, na maior parte das vezes, apenas se relaciona com o tempo sob a forma da imediaticidade. Aqui o tempo refere-se a uma distância de três décadas que é claramente invocadora da sua passagem. Ao invocar a referência bibliográfica do livro de Lucy Lippard, "Six years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972", o colectivo estende largamente, e talvez agora de forma mais verosímil, uma vez que se trata de um projecto situado num suporte virtual, o intervalo proposto para a desmaterialização do objecto artístico.

O que se apresenta como possuidor de grande pertinência é, sem dúvida, a inserção de uma proposição relativa ao problema real da desmaterialização do objecto artístico,



La Société Anonyme, *Todo ha sido eliminado.*

no ambiente virtual da rede, ou seja, uma vez mais tudo foi retirado deste projecto excepto a arte.

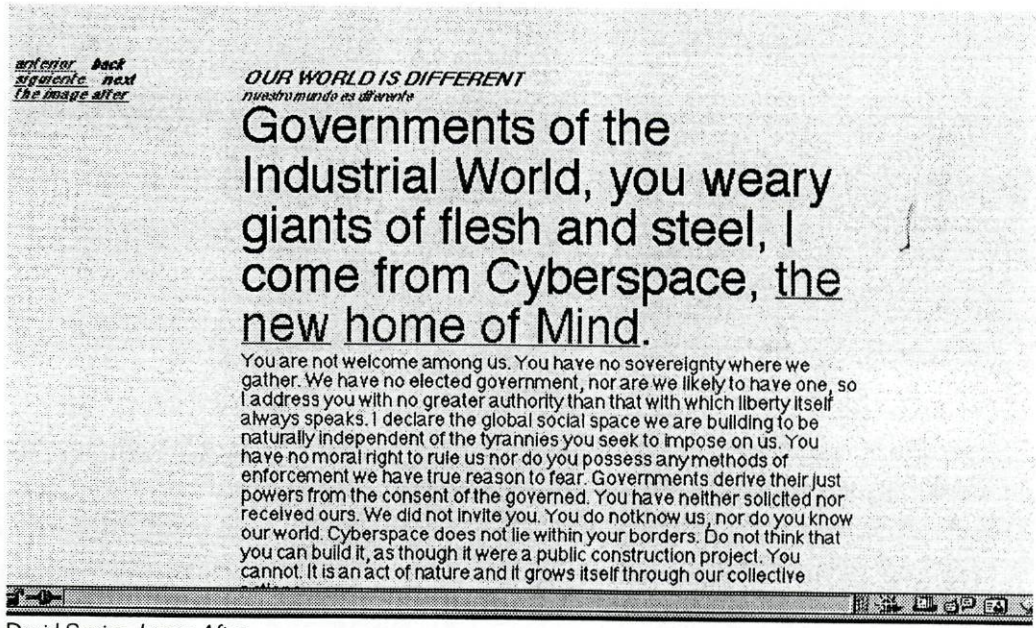
Mesmo a relação que apresenta com a tecnologia que o potencia é de baixa conectividade, tal como a qualidade pictórica do quadro de Baldessari, refere Michael Archer: *"John Baldessari, working on the West Coast, employed a sign painter to put his laconic statements on canvas."* (Archer, 1997).

Perante a necessidade de recusa autoral por parte do pintor, ao convocar a mão de um anónimo para pintar o seu "statement", a resposta do colectivo Société Anonyme afirma-se inteligente. A única nomeação autoral que se faz remete para o campo da crítica e não da autoria. Uma vez mais, encontramos, de forma clara, a intencionalidade de despir de categorizações estereotipadas a intervenção. Apenas restando a arte. Como se não bastasse, acrescentamos nós.

David Sueiro, "Image After"

"Image After" é um projecto desenvolvido por David Sueiro que se compõe de uma sucessão de páginas povoadas de imagens e textos.

A primeira constatação a fazer refere-se ao título. "Image After", traduzido à letra quer dizer *imagem depois*, mas na busca de uma significação possível, será mais correcta a interpretação de *a imagem seguinte*. Aqui colocam-se, desde já, as cartas na mesa de forma transparente. O processo operativo deste projecto prende-se com o desenvolvi-



David Sueiro, *Image After*

mento temporal de uma sucessão, ou seja, somente depois de passar por uma das páginas se pode aceder à próxima e assim consecutivamente.

Estamos defronte a um exemplo claro de aproveitamento linear das possibilidades hipertextuais, que a rede oferece. Não porque seja redutora a relação que mantém com esta tecnologia, antes porque recorre ao mais simples procedimento de desenvolvimento de projectos na rede: a sucessão clássica. Ao evitar todas as novidades tecnológicas que hoje existem ao dispor dos net.artists, este autor está a colocar a ênfase no interior das próprias páginas e não no processo de interactividade —reduzido ao nível mais simples como já vimos— e aqui encontra-se uma peculiaridade interessante e que tem a ver com o crescimento da própria estrutura medial em que está inserido.

Existe um tempo para o encantamento produzido pelas tecnologias de ponta, que se vai desvanecendo, para dar lugar a uma relação lúcida e eficaz —não pragmática— que, ao afastar-se das potencialidades produtoras de mecanismos de sedução interactivos, permite a aposta em projectos que se afirmam de outra forma, muito mais rigorosa mas, também, de ordem vincadamente deceptiva.

A simples nomeação destes factores permitem uma análise que se afasta da crítica aos meios específicos deste suporte, para avançar em direcção mais ampla, a da sua integração nas preocupações mais gerais do âmbito da arte contemporânea.

Voltamos a manter uma relação com projectos que se afastam da especificidade operativa e, podemos afirmar, formalista da rede, para se introduzirem no campo daqueles que pensam a rede como mais uma hipótese medial para a intervenção dos artistas.

Grande parte do trabalho de constituição deste projecto passa pelas estratégias de remediação utilizadas amplamente, tanto ao nível das imagens como dos textos. O projecto, aliás, afirma-se da seguinte forma:

> *"The image after es una recopilación de materiales robados; combinaciones caprichosas de imágenes y palabras que subvierten el discurso en el que originalmente fueron creadas para intentar leer entre líneas.*
>
> *Los textos que las acompañan son una serie de reflexiones de diversa procedencia en torno a las contradicciones del futuro más inmediato."* (Sueiro, 2000)

Questões de apropriação, *ready-made*, *détournement*, ou plágio[26], colocam-se

---

[26] Plágio é uma das formas de actuação que reivindica este projecto, de acordo com as premissas levantadas pelo colectivo americano Critical Art Ensemble:
"El presente nos obliga a revisar y re-presentar la noción de plagio. Una ideologia con poca cabida en la tecnocultura ha devaluado durante demasiado tiempo su función. Dejemos que permanezcan las nociones románticas de originalidad, genio y autoria, pero como elementos sin privilegios especiales sobre otros aspectos igualmente

amplamente quando se navega aó longo deste projecto; contudo, os problemas que levantam provocam uma leitura muito mais alargada do que aquela que à partida poderia potenciar uma discussão em torno destes procedimentos já, de certo modo, institucionalizados no trabalho artístico.

A relação hipertextual em que se baseia ultrapassa o carácter estático atribuído aos exemplos anteriores, pois, institui uma leitura que, por ser não linear, atravessa o projecto de forma transversal. Possibilidades em aberto para a construção de sentidos divergentes, inclusive do próprio significado original, através da recombinação de significados agora potenciada.

Critical Art Ensemble, "The Cult of the New Eve"

O projecto "The Cult of the New Eve", apresentado pelo colectivo americano Critical Art Ensemble, integra-se na investigação que este grupo vem realizando ao longo dos últimos anos em torno dos novos problemas que se colocam perante o desenfreado desenvolvimento tecnológico que nos rodeia.

Com *site* próprio, este grupo vem aí apresentando variados projectos que enquadram a actividade em ambiente virtual, com a sua continuidade lógica na realidade tangível.

Uma vez mais encontramos um trabalho que não se apresenta em exclusivo como

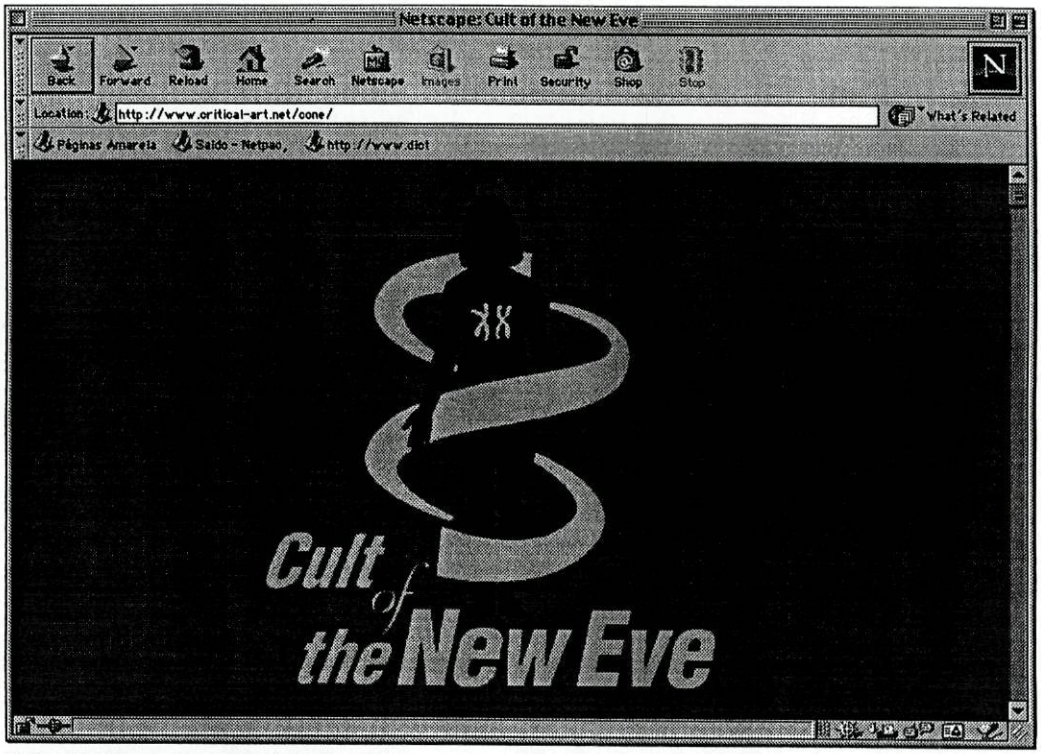
---

útiles para la producción cultural. Ya es hora de usar abierta y ousadamente la metodologia de la recombinación para equiparamos mejor a la tecnologia de nuestro tiempo."(C.A.E., 1998)

Para este colectivo americano as funções recombinadoras oferecidas pelo hipertexto nas suas possibilidades de leitura não linear sugerem uma nova leitura das apropriações que foram sendo produzidas ao longo do século e que de algum modo, por pudor —embora, reconheçamos, não se identifiquem na sua totalidade com a noção de plágio— nunca utilizaram abertamente esta noção, como sejam os *ready-mades*, as combinações de Rauchemberg, as colagens, ou a noção de desvio situacionista. Voltemos ao Critical Art Ensemble:

"Filosóficamente todos se oponen a las doctrinas esencialistas sobre el texto: todos asumen que ninguna estructura dentro de un texto dado proporciona un significado universal y necesario. No hay obra de arte o de filosofía que se agote a sí misma en sí misma, en su ser-en-sí. Tales obras siempre han estado en relación con el processo vital de la sociedad en la que han surgido." (C.A.E., 1998).

Esta problemática do plágio alarga-se inclusive à questão essencial das notas de pé de página. Aqui encontra-se em causa uma relação "hipertextual" não virtual, onde se avança algumas ideias que ligam o leitor a fontes de informação distintas das surgidas no texto. Surge, então, a questão da representatividade das fontes e por inerência todas as notas de pé de página se transformam numa espécie de homenagem aos autores aí referenciados. Para o bem e para o mal as notas de pé de página representam uma relação de verdade que é valorizada. A relação que é colocada em ênfase, perante a utilização de fontes externas ao próprio texto, afirma o seu carácter de seriedade ou, então, a sua utilização imprópria. Deste modo, a nota de pé de página amplia a sua essência para uma capacidade de vigilância, que lhe é atribuída justamente pela relação que estabelece com as fontes externas entretanto citadas.



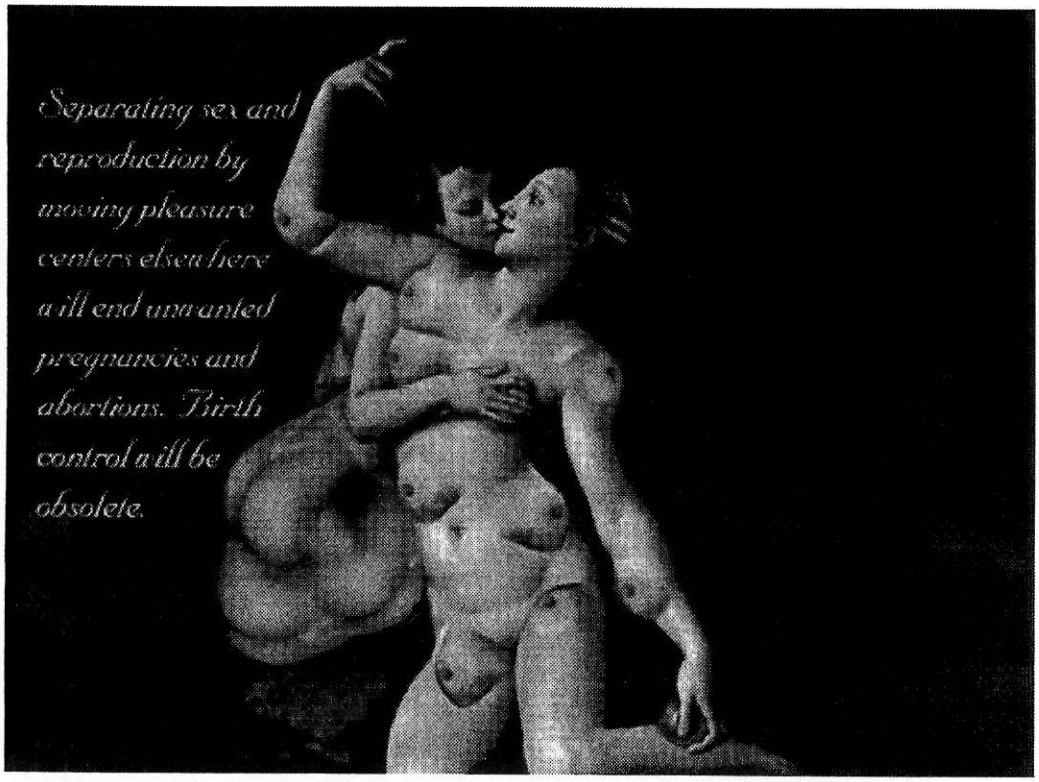
Critical Art Ensemble, *Cult of the New Eve*

projecto na rede. A relação que estabelece com a prática artística realizada nos moldes mediais da realidade, seja através de conferências, de *performances*, ou apresentações instaladas, vem dar continuidade a procedimentos já utilizados por outros artistas que colocam o seu trabalho no centros das suas preocupações e não o suporte em que ele é apresentado. A transmedialidade possibilitada torna o projecto muito mais amplo e de características intrinsecamente não formalistas.

Aos nossos olhos, será a partir destes projectos, que a distância entretanto estabelecida entre universos diferentes terá tendência natural a esbater-se.[27] As pontes que este tipo de projectos estabelecem potenciam largamente a discussão das chamadas novas tecnologias, e das suas potencialidades mediais, no âmbito do trabalho desenvolvido pela arte contemporânea.

---

[27] Obviamente que temos a consciência de que muitas outras razões devem ser levadas em linha de conta para que tal venha sucedendo. As primeiras imersões virtuais por parte dos museus, a multiplicação de iniciativas levadas a cabo pelos intervenientes activos do chamado *artworld* para discutir as novas possibilidades de alargamento, ou em outro ponto de vista, a potencial integração de projectos considerados anteriormente como exteriores, mas agora redefinidos como cabendo na elasticidade do mundo da arte contemporânea. Mais do que elasticidade ou alargamento fronteiriço, trata-se de uma explosão territorial que não pode (ou não se quer) mais ser contida.



Critical Art Ensemble, *Cult of the New Eve*

Tal como em anteriores projectos, também aqui, o que se encontra em causa é a interacção que somos obrigados a estabelecer com os desenvolvimentos tecnológicos em processo de aceleração contínua.[28] O posicionamento crítico de quem se encontra por dentro produz-se em projectos como: "Useless technology", ou "Machine world", só

[28] A título de exemplo poder-se-á especular uma hipótese de desenvolvimento faseada ao longo de um espaço temporal dos últimos cinco anos (1995/2000). A tecnologia de ponta utilizada em 1995 gerava velocidades de relógio da ordem dos 133Mhz, e completava-se com processadores que debitavam, o que hoje, consideramos pouca informação por segundo. Como consequência de uma ligação sistémica ao tempo, o desenvolvimento das investigações levavam o tempo x a processar-se. Hoje com os computadores a gerarem informação com uma velocidade de relógio, que nos casos mais avançados (em uso público, o que é distinto da tecnologia de ponta a ser investigada, isto é, a mais recente de três grerações sempre em desenvolvimento, sendo que a última —a mais antiga— é aquela a que o público tem acesso) chegam muito próximo dos 1000Mhz, acompanhados por processadores, ou multiprocessadores, que produzem informação ao nível dos chamados supercomputadores, até agora apenas privilégio das estruturas militares. Veja-se o caso recente da polémica lançada pelo Pentágono norte-americano em torno do aparecimento dos chamados computadores G4, pela capacidade de processamento ultrapassar a barreira dos 4 milhões de cálculos por segundo. Barreira que as autoridades americanas afirmam colocar em perigo toda a estrutura estratégico-militar. Com esta tecnologia a informação que levava o tempo x a ser processada, será, agora, processada n vezes mais rápido. O fenómeno de aceleração do tempo é real, também, para as investigações que dependem quase exclusivamente da tecnologia.

para referirmos duas de entre as variadas intervenções que o colectivo tem vindo a realizar.

O projecto que queremos analisar possui duas vertentes que se completam: uma apresentação/*performance*, e um *site* na rede.

Como o nome indica trata-se de um "culto" produzido em torno de uma espécie de nova religiosidade científica —neste caso particular, exclusivamente interessada nos desenvolvimentos científicos em torno da investigação do genoma humano e das suas ramificações generalistas e redutoras, ou, então, da sua ecolalia social amplamente distorcida via *media* espectaculares.

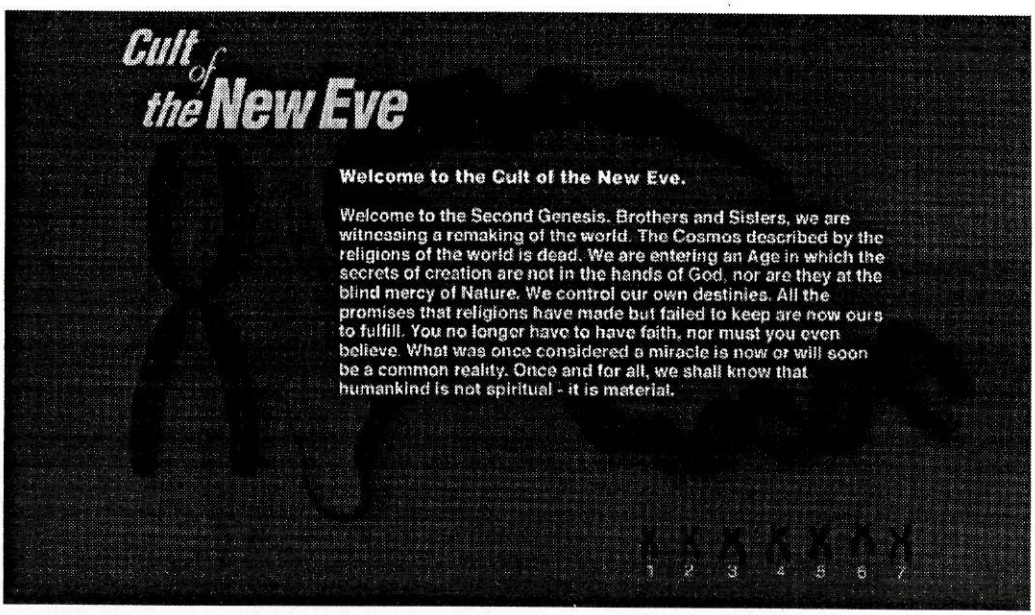
O projecto apresenta-se como simulacro de um cerimonial de "culto". Na *performance*, em que os elementos do grupo aparecem vestidos com uma espécie de farda identificadora, que os separa do restante público não pertencente ao "culto". Um dos elementos sobe a um púlpito e inicia-se a "cerimónia". A projecção do *site* em *écran* gigante faz-se em simultâneo e afirma-se como cenário para a conversa entretanto iniciada. O discurso interage com a estrutura do site no seu desenrolar tangível. Existe uma óbvia limitação de navegação pois a cerimónia é conduzida por um dos elementos do grupo.

A estrutura do *site* é composta por sete páginas que remetem para outros tantos assuntos conectados e aprofundados em análise:

- Mission Statement;
- The Buffalo Campaign;
- Exposing the false Eves;
- Words of inspiration;
- New miracles;
- Genetic Code Name Generator;
- New Sexuality.

É facilmente constatável que se trata de um projecto que se posiciona criticamente frente a alguns dos mitos, entretanto surgidos, devido a desenvolvimentos vários do campo tecnológico.

A sua existência virtual na rede é pontuada por uma aparência em *layout* que se afasta do carácter de projecto artístico e das habituais tipologias. Em nenhum local é referida esta circunstância, bem como a autoria. Daí que estejamos defronte a um projecto que utiliza alguns dos procedimentos de origem situacionista para a sua efectivação. O que mais se destaca é, sem dúvida, aquele que permite a confusão com alguns dos *sites* "oficiais" deste tipo de seitas. A consciência "politicamente subversiva" de origens situacionistas, que é a de utilizar as mesmas armas da sociedade do espectáculo, reflecte-



Critical Art Ensemble, *Cult of the New Eve*

se numa estratégia de "insurreição invisível", apenas, aqui, contextualizada e longe do tom belicista e moderno que a década de sessenta fornecia. A própria lógica teórica deste grupo explicada em textos diversos vai neste sentido. O reconhecimento da asfixia sentida proclama uma necessidade de utilização da mesma lógica por parte de quem possui posições críticas.

Nem sempre é desta forma nos trabalhos do grupo, aqui, a estratégia passa pelo *mirroring* de muitos dos *sites* hoje existentes. Deve, aliás, salientar-se que, de todos os projectos produzidos pelo grupo, somente este não se encontra situado no interior do seu *site*, na rubrica de ligações para os projectos.

Devido à escolha realizada, grande parte, senão mesmo a totalidade, dos materiais ao dispor de quem navega regem-se por um posicionamento que mimetiza as mais "fundamentalistas" das declarações, hoje a proliferar na rede. A título de exemplo destaquemos algumas frases do *statement* inicial, designado, *Welcome to the cult of the New Eve*:

> *"Welcome to the Second genesis. Brothers and Sisters, we are witnessing a remaking of the world. The Cosmos described by the religions of the world is dead. We are entering an Age in which the secrets of creation are not in the hands of god, nor are at the blind mercy of nature. We control our destinies."* (C.A.E., 1999)

O que se verifica facilmente é que esta necessidade de identificação com as mais radicais seitas é realizada de forma extremamente irónica e bem humorada. Tudo não passa de uma brilhante encenação, mas que se situa ao nível da caricatura mais grotesca.

Para isso, sendo necessário escalpelizar aprofundadamente todas as obsessões presentes nestes casos.

A reivindicação da mudança de nome para a cidade norte-americana de Buffalo[29], e a consequente campanha de recolha de assinaturas a decorrer no *site*, insere-se numa mais ampla discussão que corporiza todas as possibilidades e facilidades, hoje colocadas ao dispor de quem quer que seja, para utilizar todas as vantagens da chamada sociedade aberta. Aqui o referendo, espécie de sondagem com intuitos de pressionar, revela todo o seu alcance. Por outro lado a necessidade cada vez mais sentida de identificação, num ambiente globalizante, provoca iniciativas de todo o género na busca incessante de algo que possa determinar uma existência individualizada.

O *site* determina uma navegação não controlada, os *hiperlinks* não são hierarquizados, permitindo a deriva ao longo de todo o "espaço" disponível.

Numa outra vertente, *Exposing the false Eves* procura-se, uma vez mais, mimetizando procedimentos absolutamente habituais neste tipo de *sites*, determinar até que ponto a noção de exclusividade da verdade pode ser avançada. Este gesto totalitário impede a existência de outras "evas", ou seja, uma exclusão imposta de forma absolutamente teológica, quer dizer, única.

O trabalho do Critical Art Ensemble afirma-se, de forma poderosa, como uma enorme metáfora de muitos dos problemas que hoje ocupam o espaço da rede, mas não só; a sua extensão abarca, também, a realidade tangível. Talvez esta constatação seja a mais importante, pois se a virtualidade não se introduzisse paulatinamente em quase todos os sectores da sociedade, não existiria qualquer perigo. Simplesmente o crescimento exponencial da rede é sempre devido a um crescente interesse por parte de todos aqueles que vivem a realidade diária. Ou seja, um problema irresolúvel na forma de isolamento de uma das componentes. Ambos se interrelacionam especularmente e aqui as premissas de integração da arte na vida talvez possam voltar a ser de novo discutidas. Não por acaso, os elementos do grupo, no seu site, descrevem-se a si próprios da seguinte forma:

> *"Critical Art Ensemble is a collective of five artists of various specializations dedicated to exploring the intersections between art, technology, radical politics, and critical theory."*(C.A.E., 1999)

---

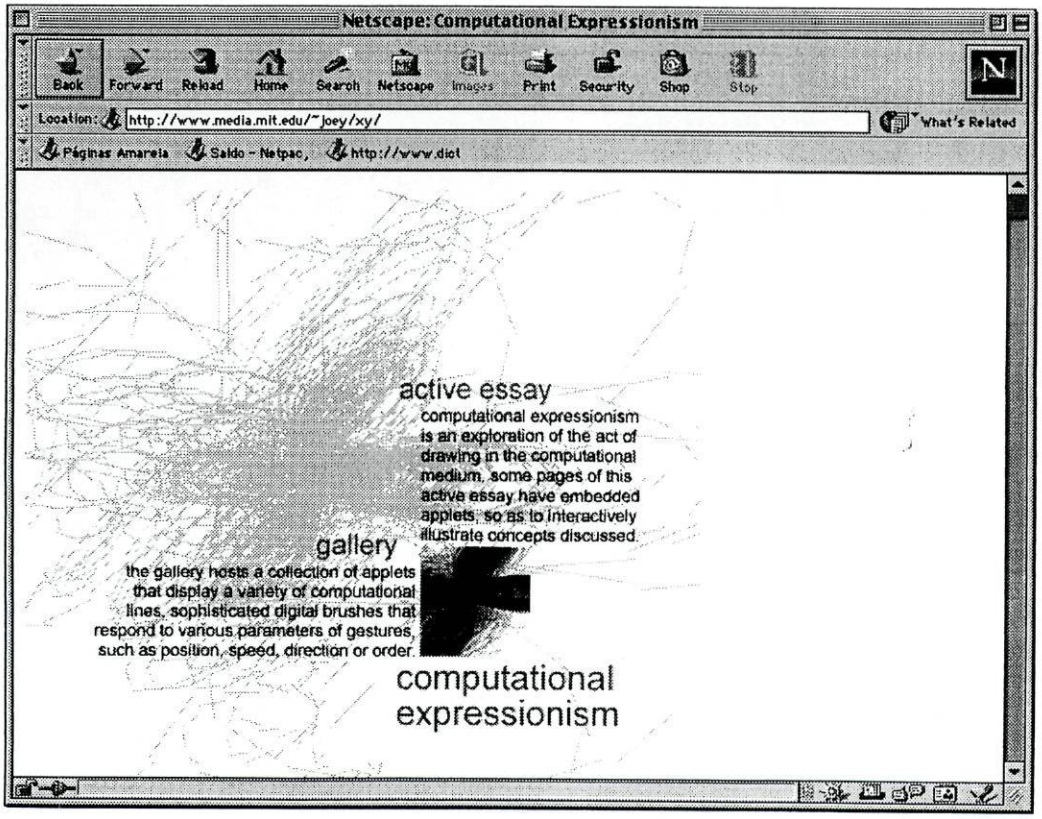
[29] No desenrolar de todo o projecto o visitante vai sendo informado das várias actividades a levar a cabo pelo "culto". Esta reivindicação fundamenta-se na ideia de que é de Buffalo a mulher que forneceu o sangue para as análises levadas a cabo pelo projecto do genoma na tentativa em curso de elaborar uma cartografia do DNA humano.

Joanna Berzowska, "Computational Expressionism"

O trabalho que Joanna Berzowska apresenta no *site* "rhizome.org" apresenta características completamente distintas de todos os projectos que analisámos até agora. O próprio título, desde logo, dá fortes indicações desta distanciação: *Computational Expressionism* vem colocar *on-line* alguns dos problemas que absorvem a arte do nosso século ao longo de todas as rupturas entretanto realizadas.

Por um lado, existe a noção que ao atribuir este título a um projecto informático se está a tentar introduzir uma lógica de manualidade e gesto, isto é, expressão, o que à partida pareceria totalmente arredada de um suporte digital. Por outro, a construção pré-definida de algoritmos, que possibilitam a existência de campos visuais expressivos, é declaradamente um assunto, que por ser tão inusitado, se apresenta como interessante aos nossos olhos.

O que está aqui em jogo é tentar provar o incrementar de uma expressividade não directa, isto é, uma expressividade em segundo grau. Talvez a mais interessante das ilações, que se podem produzir, passe pela constatação de um facto, agora tornado eviden-



Joanna Berzowska, *Computacional Expressionism*

te: a aparente frieza e limitada construção linear algorítmica não passa de um mito. A partir de agora é possível efectuar desenhos com o mais gestual de todos os estímulos, a partir de um instrumento novo, que se designa por *mouse*.

É referido pela artista na introdução que faz ao seu projecto:

"A computer allows us to construct drawing instruments that take advantage of the dynamism, interactivity, behavioral elements and other features of a programming environment." (Berzowska, 1998)

A expressividade, agora relegada para segundo grau, aparece somente após o artista programar a aparência e consequente comportamento das linhas a traçar. Após o processo de programação, todas as linhas podem ser desenhadas a partir de um qualquer instrumento. Naturalmente o *mouse* encontra-se em primeiro plano, devido á sua expansão generalizada, outros instrumentos existem, bem mais direccionados para este tipo de propostas, nomeadamente a caneta sensível que, sem necessidade de fios desenha em cima de uma superfície que, esta sim, se encontra ligada ao computador.

Aqui o processo de remediação é puramente conceptual, tenta-se mimetizar toda a expressividade que é inerente ao gesto subjectivo da arte expressionista do século XX.

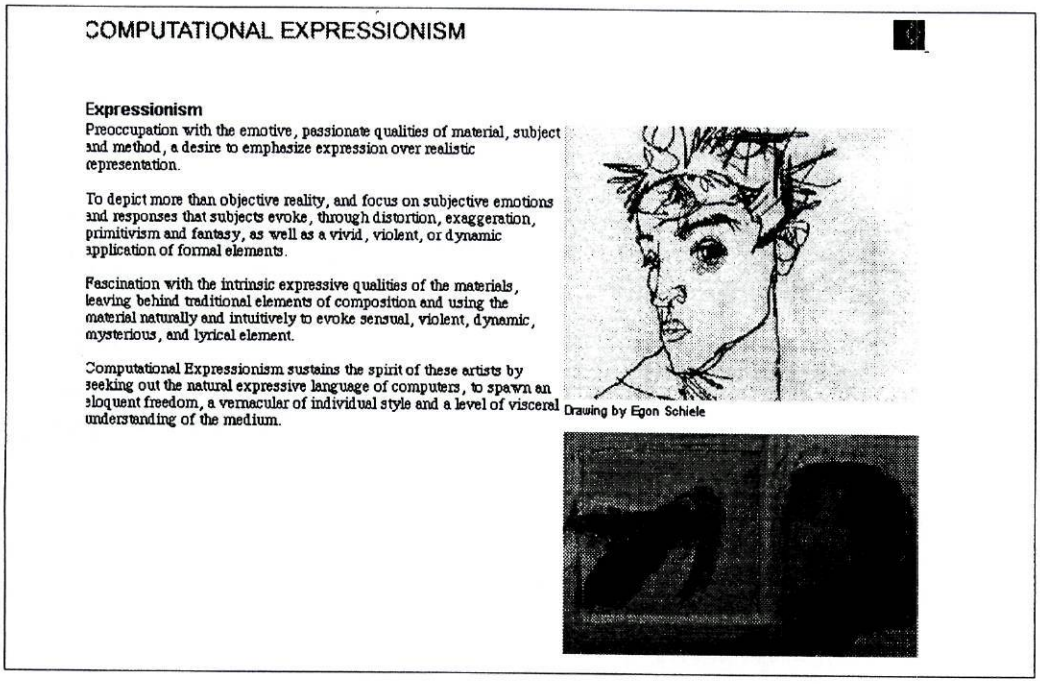
À partida, maior diferença não poderia existir. Entre a exploração das capacidades alargadas do computador, na intenção de revelar uma proximidade forte com a realidade que nos rodeia, tendo para isso sido desenvolvidos enormes esforços no processo de aproximação da linguagem binária a um realismo que lhe retire a sua aura virtual e a intencionalidade subjectiva do gesto expressionista. Contudo, toda a programação realizada vai no sentido de ultrapassar o significado puramente cibernético da linha digital, refere novamente a artista:

"As designer, the programmer can experiment with shape, distance and behavior of the composition by altering the algorithm and interacting with the applets.

Creative (Evaluative) Process Variations in the algorithm are explored to achieve a variety of line tools. Varying the length of the stroke, the amount of latency, the smoothness of the curve, direction, and other characteristics produce a wide range of computational lines." (Berzowska, 1998)

Assim, aproxima-se definitivamente de um realismo, que se quer carregado de expressividade, uma possibilidade de interacção entre a máquina e a mão humana, que substitui a relação longínqua estabelecida entre a mão e o papel.

O projecto é muito curioso porque reivindica uma ascendência expressionista, baseada explicitamente em figuras como Egon Schiele ou Willem de Kooning. A tendência expressionista que se mantém ao longo dos tempos, agrupa a maior das resistências no



Joanna Berzowska, *Computacional Expressionism*

campo da arte em relação aos desenvolvimentos informáticos, invocando razões de índole diversa, mas que desembocam quase todas na frieza da máquina e na sua consequente falta de subjectividade. Sendo que esta se afirma como trave mestra de um processo de representação do mundo, que baseia a sua existência em interioridades expressivas, é naturalmente compreensível que um projecto deste género despolete imensas discussões. Será importante referir que o percurso percorrido por este trabalho já foi entretanto premiado com uma menção honrosa no Prix Ars Electronica '99.

A estrutura de construção interactiva do projecto tira partido das possibilidades existentes nos nossos dias com a construção de *applets* —pequenos programas específicos da linguagem da rede e que permitem o desenvolvimento de tarefas objectivas— que vão permitir ao visitante utilizar o *mouse* como instrumento de desenho para "criar" os seus desenhos expressivos. Para tal são pré-existentes as cores ao seu dispor e um conjunto numerado de 1 a 9 de algoritmos que produzem diferentes tipos de linhas.

Ao estruturar desta forma o seu trabalho, a autora está a aproximá-lo da generalidade de todos os projectos que perseguem o novo mito interactivo da construção de obras artísticas, por parte de um público sem competências, ou com pretensões a tal.

Este procedimento espartilha a essência do próprio projecto, pois enreda-o em teias que com ele nada têm a ver. É pena que assim seja e que a orgânica formalista da interactividade coarcte desenvolvimentos que, por certo, se afirmariam muito mais interessantes que a simples constatação de que qualquer visitante pode produzir arte expressio-

nista[30]. Nunca assim foi e, também, não o será agora.

Claude Closky, "Do you want love or lust?"

Claude Closky apresenta "Do you want love or lust?", um projecto produzido pelo Dia Center for the Arts, no âmbito da expansão que este centro está a fazer para rede.

A expansão é acompanhada pelo próprio artista pois, depois de experimentar diversos suportes em que a multiplicidade é regra, naturalmente, introduz a rede como *medium* com potencialidades para o desenvolvimento do seu trabalho.

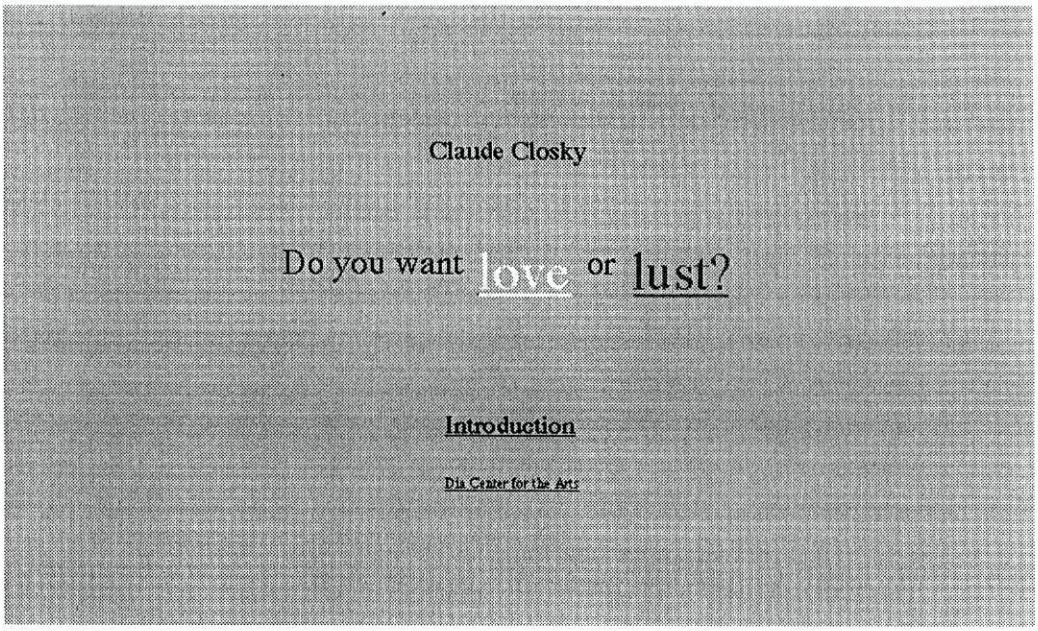
As mesmas questões que se colocam quando se opta pela multiplicidade potenciada pelos materiais de baixo custo —como é o caso deste artista— seja sob a forma da impressão barata de livros, edições ilimitadas de vídeos, *posters* e papeis de parede, permitem o alargamento operativo para a rede.

Uma das suas mais atraentes características é exactamente a possibilidade de produzir projectos com reduzidos encargos económicos. Constatamos que o grau de independência que possuímos em termos materiais é elevado[31]. A internet, apesar de ser o

---

[30] A este propósito será interessante relembrar algumas das polémicas introduzidas no campo da arte na década de oitenta, algumas pelo próprio mercado, no sentido de colocar ordem na efusiva, e não menos oportunista, massificação da subjectividade expressionista operada pela então chamada "bad painting". Uma obra emblemática da década, produzida por Gerhard Merz, e constituída por um rectângulo vermelho de pendor suprematista, reivindicava: Return to order.
Se todos os chamados retornos à ordem são complicados, por explicitamente reaccionários, aqui o que nos interessa é estabelecer uma maior paleta de reacções a este estado de coisas. A um outro nível, este mais teórico, podemos referir a reacção de Benjamin Buchloh no seu "Figures of Authority, Ciphers of Regression", bem como a resposta violenta de Donal Kuspit em "Flack from the "Radicals". The American Case against German Painting" . Relativamente a estas questões remetemos para uma análise mais detalhada no capítulo desta dissertação dedicado à noção de autor.

[31] Consequentemente as possibilidades de intervenção não são neutralizadas necessariamente, pelo aparelho burocrático, ao contrário de outro tipo de actividades —quase todas as que se passam no interior do museu e mercado. A dependência que alguma arte tem dos dinheiros estatais para produzir trabalhos, gera um clima de equívocos vários com consequências altamente negativas, no final e exclusivamente, para a avaliação das próprias obras. O seu carácter de investigação é, quase sempre, neutralizado pela insensatez de quem, por estar de fora, apela à incompreensão económica como forma de resolução dos seus problemas interpretativos. Por outro lado gera a possibilidade, que não pode ser descartada, da existência de correntes mais ou menos oficializantes no interior dos sistemas de acordo com as tendências do sistema burocrático de apoio.
Todos estes pontos são perigos mais que evidentes, contudo, não queremos cair no verbalismo mais neo-liberal que é comum nos nossos dias. Pela nossa parte mantemos a confiança, esclarecida, da necessidade dos poderes instituídos continuarem a subsidiar a produção cultural. Para uma análise mais detalhada das relações complexas estabelecidas entre artistas e obras e os aparelhos de poder remetemos para o capítulo dedicado à análise do presente e intitulado. "A vida e a arte num contexto global".



Claude Closky, *Do you want love or lust?*

menos democrático de todos os territórios, pode ainda reivindicar, a este nível, um certo grau de liberdade de intervenção.

O antigo atelier do artista moderno transfigura-se em lugar de maquinaria electrónica, e contudo, a familiaridade dos objectos de manuseamento mantém-se. Não é necessário mais que o mínimo material para se conseguir funcionar.

No caso de Claude Closky o projecto, mesmo em termos estruturais e de configuração visual, apresenta-se de forma minimalista[32]. O artista apropria-se de dados existentes nos jornais generalistas relativos a perguntas sobre preferências, hábitos, gostos do público em geral. Dirige ao visitante perguntas consecutivas a partir de um escolha inicial de características de pendor, também, sensacionalista. Love or Lust. A pergunta inicial divide o projecto segundo as preferências de quem visita. Ao longo de todo o projecto vão-se sucedendo as questões colocadas que vão sempre dar a outras e a outras e a

---

[32] Esta influência, bem como a descendência conceptual, é assumida sem problemas pelo próprio artista. Em texto crítico a propósito da sua obra refere Lynne Cooke:

"Closky's early works played with that seemingly irresistible desire to construct taxonomic systems, and with the equally ubiquitous wish to identify order to any apparently inchoate or amorphous entity —or, with its converse, an instinctive compulsion to disrupt the systematic by taking it to its logical if absurd conclusion.

Beginning with lists and abstract typologies, he tested what are purported to be universal systems, most notably, the alphabetical, chronological, and numerical.

In one book, for example, he listed in alphabetical order the first one thousand numbers; in another, Osez, he amassed thousands of injunctions from advertising arranged by pace, going from long suggestions to quick, brief

outras. Não existe um final aparente no projecto mas, também, não existe qualquer hipótese de refazer o caminho entre as questões (aparentemente lançadas ao acaso). O visitante acaba por se cansar e desistir. Aqui reside o aspecto mais interessante do projecto. Ele liberta-se de qualquer carga moralista, uma vez que ao não concluir nada não leva o visitante a lado nenhum.

A carga deceptiva que este projecto contém é, ainda, acentuada pelo facto de ambas as saídas possíveis, Love ou Lust, encaminharem o visitante para as mesmíssimas questões. A frustração apodera-se rapidamente das pessoas. Será necessário entender a velocidade exigida em termos de rede. Tudo se passa a um tempo muito rápido, simplesmente, aqui, nunca se sai do local de entrada, apenas as perguntas vão mudando consecutivamente. Resultados não existem, daí, também, o seu interesse. Uma espécie de sentido lúdico inicial que aos poucos se vai transfigurando, até se tornar completamente obsessivo, ou frustrante. Um teste de características irónicas à capacidade que temos, hoje, de perder tempo com todo o tipo de sondagens, questões, concursos, etc.

A sua realização na rede amplia a relação de interacção[33] que este tipo de procedimentos mantêm com o público. As capacidades de recombinação proporcionadas pela rede manifestam um manancial de proposições que ultrapassam, em muito, qualquer tentativa de elaboração em outro suporte. Parece-nos ser, uma vez mais, uma expansão de

---

imperatives, beginning with «Apprenez a faire deux choses a la fois...» (Learn to do two things at once...) and concluding with «Osez» (Dare), the shortest commandment he happened upon in his characteristically informal method of searching, random sampling. 200 Mouths to Feed, a videocompiled from short extracts from television commercials features a miscellany of people eating, a natural gesture which here becomes bizarre and artificial through repetition. And 100 photographs which are not photographs of horses is a short breviary comprised of images of hens."

Tudo, procedimentos que se enquadram nos objectivos da arte conceptual que na década de sessenta iniciou este tipo de investigações. Ao contrário destes a relação que o artista mantém com os referentes altera-se substancialmente. A sua interioridade é claramente assumida, com todos os riscos inerentes mas, também, com todas as pequenas surpresas que daí lhe advêm, refere Closky:

"Everyday encounters stimulate me. The reflex is important.... Sometimes it is as if the piece already existed in the material I am using, so that all I have to do is to isolate a section ... and look at it from a different angle. And that new point of view comes from my immediate reaction to my everyday life."

Ou seja, existe uma espécie de *flirt* por parte do artista relativamente ao desenvolvimento do projecto, por oposição ao distanciamento anterior, mas sem que a imersão seja total. A necessidade de ver de outro ângulo de que o artista fala permite uma incompetude do fenómeno sedutor, que se afirma crucial para a existência de um procedimento crítico. Que claramente existe.

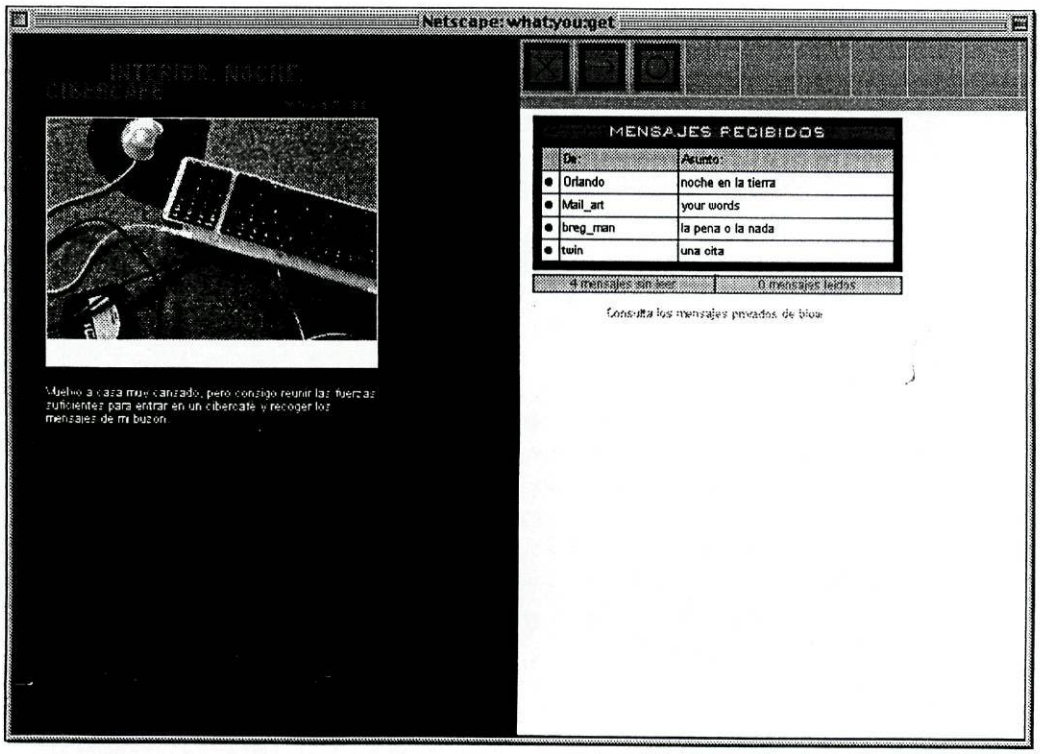
[33] Será completamente distinta a abordagem que este artista realiza da interactividade, de outras que vimos analisando em que esta categoria se afirma como condição determinante e, quase, única do desenvolvimento do projecto.

um trabalho artístico para outro território e outro *medium*. Pela sua especificidade, este proporciona a existência de um projecto com estas características. Esta constatação é deveras importante. A situação deste projecto na rede surge, não de uma qualquer necessidade de moda, mas antes, da especificidade do medium que o justifica. Daí a sua existência virtual.

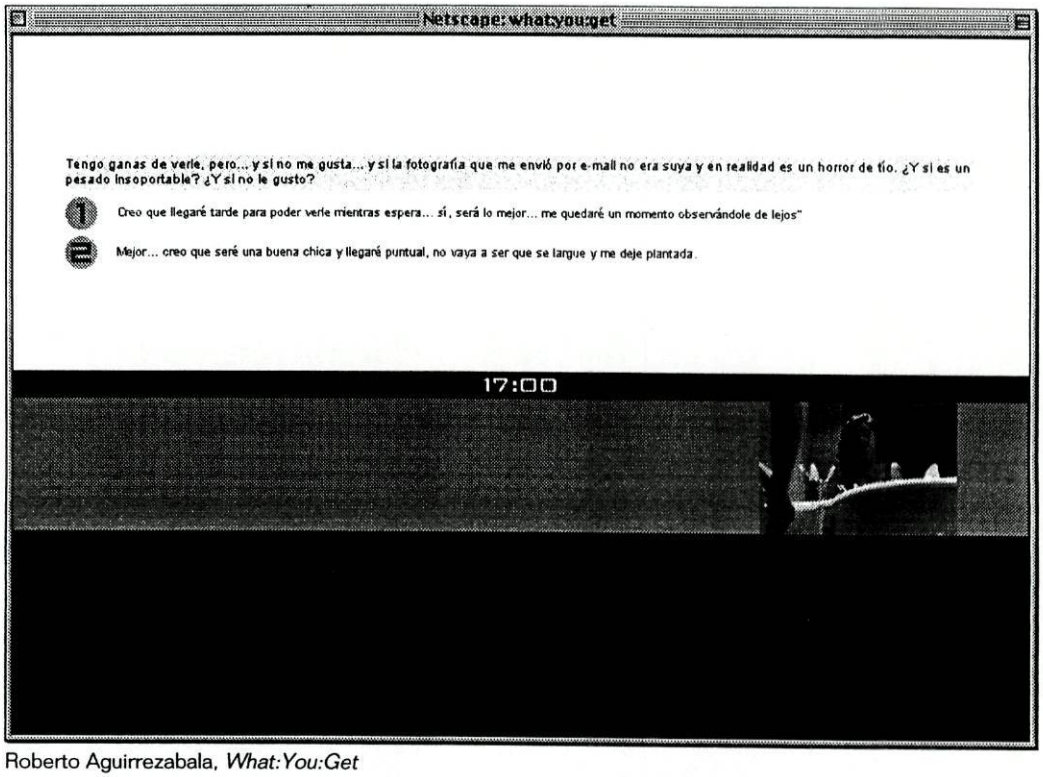
Roberto Aguirrezabala, "What:You:Get"

O projecto "What:You:Get", de Roberto Aguirrezabala e instalado no servidor espanhol Aleph, coloca-se numa situação intersticial relativamente a projectos anteriormente analisados. Nem se propõe como projecto de remediação de suportes exteriores, como referente exclusivo do seu desenvolvimento, como, também, recusa a exclusividade operativa da linguagem como produto.

A sua concepção introduz alguns factores que nos parecem importantes de analisar. A introdução de *layouts* reconhecidos da especificidade da rede, como o *chat*, o *e-mail*, prefiguram possibilidades de intervenção acrescentadas. A relação com uma realida-



Roberto Aguirrezabala, *What:You:Get*



Roberto Aguirrezabala, *What:You:Get*

de que é, afinal, produto da sua virtualidade, manifesta-se de forma significante através da sua chamada a referente. Uma realidade que se encontra do outro lado do monitor, mas que se afirma cada dia mais forte nas relações que as pessoas estabelecem na nossa contemporaneidade. O crescente interesse pelo *chat* e pelo *e-mail* vem alterar os conceitos de relacionamento humano que até hoje se afirmavam como indestrutíveis. As relações humanas sempre foram uma fonte de interesse —um referente— para as artes, nunca se posicionaram foi de forma tão significativa como veículos de interesse para um relacionamento com o real. As conversas escritas na rede trazem, pela sua especificidade, novas leituras ao relacionamento entre as pessoas. Que se apresente como convulsivo é o factor de novidade. O que se sobrepõe, sempre, é a necessidade de comunicar, mas neste caso outros factores determinantes entram em jogo. A principal noção a ser alterada, no interior do esquema linguístico da conversação, prende-se com a identidade ou a sua ausência. O jogo de identidades ficcionadas e longe da realidade parece ser um dos atractivos para os desenvolvimentos, inclusive policiais, que se posicionam na rede de forma determinante.

Este projecto apresenta-se como uma espécie de diário electrónico de uma identidade qualquer, narrativa ficcionada que se desnuda intimamente ao proporcionar ao visitante a leitura do seu *e-mail* e o acompanhamento dos momentos de conversação propor-

cionados pelos contactos com alguns amigos.

Estamos perante um objecto de confronto com novos meios de relacionamento humano, um colocar em evidência de procedimentos sociais que ultrapassam as categorias de realidade, agora tornadas obsoletas, para se submergir em realidades actuais alargadas ao âmbito do virtual. Parece-nos um projecto bastante certeiro neste domínio, uma vez que alarga, novamente, o campo de exploração das artes visuais para territórios anteriormente inexistentes. Daí a sua intensa relação com a realidade.

Como análise puramente formal resta-nos referir que este projecto também se posiciona no conjunto daqueles que utilizam o *hiperlink* como procedimento de eleição. No mesmo comprimento de onda de alguns projectos anteriores, também aqui, o visitante é convidado a transfigurar-se em interveniente activo, ao lhe ser proposto, sempre em regime de dualidade, opções que condicionam o percurso narrativo. Estas questões, que já foram suficientemente analisadas em projectos anteriores, ganham, agora, uma outra dimensão, diríamos quase "voyerística" —é de um diário que se trata— ao determinar escolhas de um foro íntimo por parte de componentes externas. A intromissão torna-se absoluta[34], espécie de realidade especular de um outro real que nos é oferecido pelas comunicações instantâneas.

A metáfora da desidentificação e equivalente hiato da privacidade afirmam-se como elementos determinantes da construção deste projecto.

---

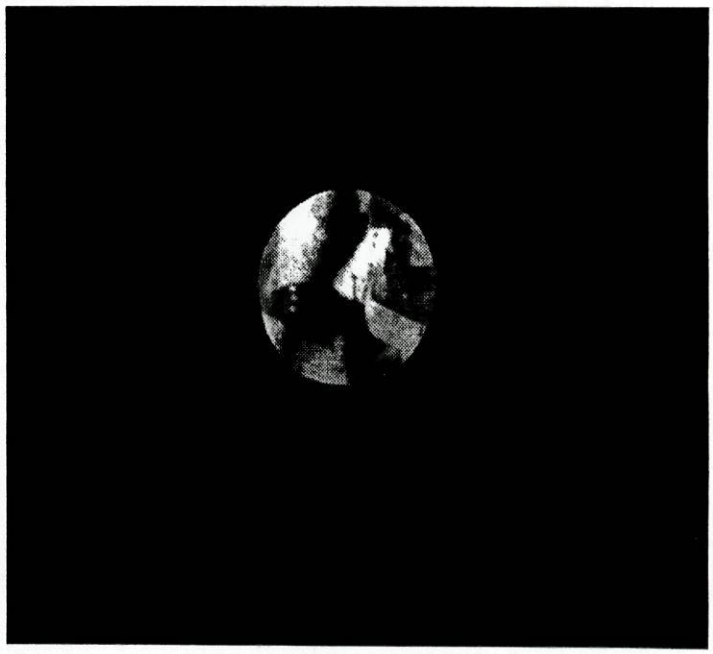
[34] Ao poder intervir directamente na acção a partir de um ponto externo, o que se encontra em causa é nada mais nada menos que o devassar de uma ex-privacidade. A noção de privado merece discussão, pela delapidação constante a que se encontra submetida. Talvez o exemplo mais concreto desta nova atitude proporcionada pela rede global, que se corporiza na voluntária privação de privacidade, passe pelas numerosas *webcams* instaladas em quartos e que dão a ver, a quem quiser pagar —pormenor importante, a noção de privado passa a ter um valor público comercial, institui-se como valor de troca—, o desenrolar diário de todas as actividades normalmente de carácter reservado. As imagens daí resultantes corporizam-se como signos de valor de troca, noção essencial ao crescimento desenfreado da rede, refere Baudrillard em livro já com alguns anos (1972) mas, de algum modo premonitório da expansão a que chegamos na nossa contemporaneidade:
"O signo é o apogeu da mercadoria. Moda e mercadoria são uma e mesma forma. É nesta forma do valor de troca/signo que se inscreve à partida a diferenciação da mercadoria (e não numa lógica quantitativa do lucro). O estádio acabado da mercadoria é aquele em que ela se impõe como código, isto é, como lugar geométrico de circulação dos modelos e, portanto, como *médium* total de uma cultura (e não apenas de uma economia)." (Baudrillard, 1995)

Zoe Beloff , "Beyond"

Zoe Beloff apresenta um projecto intitulado "Beyond", que corporiza uma investigação mais ampla no âmbito das relações passíveis de se estabelecer entre as novas tecnologias —não se trata, aqui, das "novas tecnologias" como são habitualmente designadas as tecnologias que utilizam os sistemas de informação, mas todas as tecnologias que se foram afirmando como novas— e o espaço temporal que as antecede.

Já Walter Benjamin alertava para esta questão ao lançar o debate acerca das formas de arcaísmo que as novas tecnologias traziam consigo. Uma análise mais detalhada de todas as ruínas objectuais deixadas para trás, pelo que designava de "fantasmagoria " do progresso, foi realizada no seu texto seminal sobre o quadro de Klee "Angelus Novus" e integrado nas suas teses da história.[35]

Ao debater a questão do progresso no âmbito das tecnologias corre-se, muitas



Zoe Beloff , *Beyond*

[35] Na versão portuguesa, a IX Tese da Filosofia da História termina com uma espécie de anátema realtivamente à noção de novo:

"...Ele queria ficar, despertar os mortos e reunir os vencidos. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se apodera das suas asas, e é tão forte que o anjo não é capaz de voltar a fechá-las. Esta tempestade impele-o incessantemente para o futuro ao qual volta as costas, enquanto diante dele e até ao céu se acumulam ruínas. Esta tempestade é aquilo a que nós chamamos progresso." (Benjamin, 1940)

vezes, o risco de tomadas de posição maniqueístas que configuram apenas duas hipóteses possíveis: a favor ou contra. O que Benjamin traz de novo é uma lucidez face a algum entusiasmo que pode provocar uma cegueira mental, e que torne incapaz de distanciamento todo aquele que aí se encontre. O resfriar de emoções, proposto, em forma de alerta, pelo pensador alemão, justifica-se, de forma ainda mais premente, se tivermos em conta todos os desenvolvimentos políticos que se efectuavam naquele tempo histórico. A data da publicação original do seu texto das teses da filosofia da história, ao situar-se em 1940, coincide com o estalar das pretensões expansionistas do poder nazi alemão. Ao chamar a atenção para o perigo que advinha do desenvolvimento tecnológico, propunha uma visão clara sobre o clímax que daí a pouco chegaria, com a entrada em serviço da alta tecnologia dos campos de extermínio.

Agamben refere-o explicitamente, o campo é um local onde a condição de cidadão submerge à condição de excepção[36]:

> *"Na medida em que os seus habitantes foram espoliados de todo o estatuto político e integralmente reduzidos à vida nua, o campo é também o espaço biopolítico absoluto, nunca antes realizado, em que o poder não se confronta senão com a pura vida sem qualquer mediação."* (Agamben, 1995)

Esta condição de excepção não mediada é continuamente apoiada em desenvolvimentos tecnológicos progressivos que, ao desenrolarem-se como recursos experimentais nos moldes conhecidos, apenas acentuam o carácter de alerta lançado por Benjamin, e confirmado alguns anos mais tarde pela dupla de pensadores de Frankfurt, Horkheimer e Adorno ao referirem-se à condição da história, naqueles anos, como barbárie. Pode-se ler, logo no prólogo, na sua Dialéctica de la Ilustración:

> *"Lo que nos habíamos propuesto era nada menos que comprender por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, se hunde en un nuevo género de barbarie."* (Horkheimer, Adorno, 1947)

Sem querermos cair em fatalismos passadistas, não era para isso que alertava

---

[36] Agamben teoriza, também, sobre a relação que existe entre dois acontecimentos distantes no tempo: Auschwitz e Timisoara. Ao encenar o massacre, a televisão romena consegue ultrapassar largamente outras encenações conhecidas, refere Agamben:
"...faire coincider en un seul événement monstruex Auschwitz et l'incendie du reichstag. Pour la premiére fois dans l'histoire de l'humanité, des cadavres à peine enterrés ou alignés sur les tables des morgues on t été exhumés hâvitement et torturés pour simuler devant les caméras le massacre qui devait légitimer le nouveau regime." Para finalizar em jeito de conclusão: "Timisoara est, en ce sens, l'Auschwitz de l'âge du spectacle: et de même qu'il a été dit qu'aprés Auschwitz il est impossible d'écrire es de penser comme avant, de même après Timisoara il ne sera plus possible de regarder une écran de television de la même menière." (Agamben, 1995)

Zoe Beloff , *Beyond*

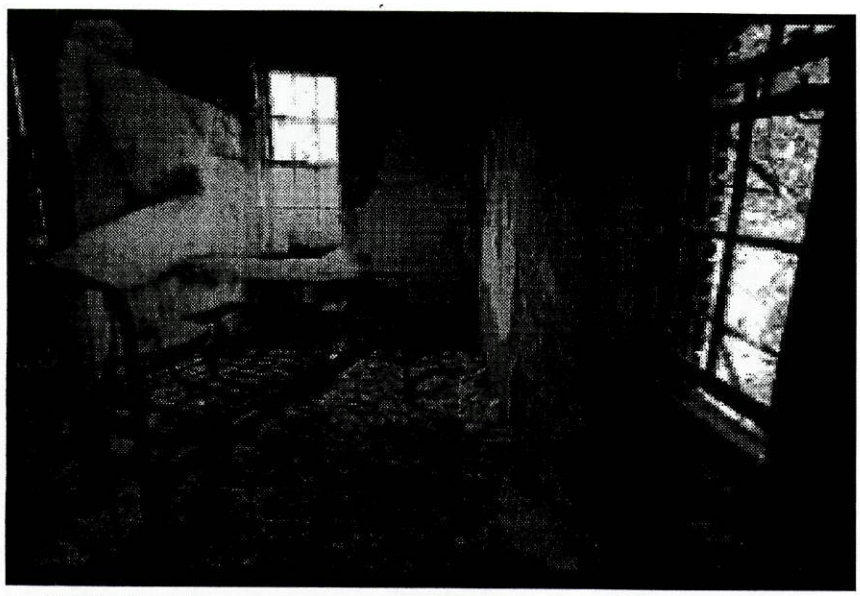
Benjamin, o que nos interessa é desenvolver uma posição que conduza a um distanciamento crítico que proporcione uma relação com as tecnologias, passível de, sem qualquer recurso a falsas moralidades maniqueístas, poder evoluir de acordo com o tempo em que se encontra integrada.[37]

Voltemos ao projecto de Zoe Beloff. É com estes problemas como pano de fundo que este projecto se desenvolve. Uma investigação em torno de tecnologias que se inicia no ano de 1850, por relação directa com os primeiros passos das possibilidades tecnológicas reprodutivas, e que termina em 1940, ano do suicídio de Benjamin e do início da barbárie nazi.

As relações que estabelece com as tecnologias do passado são muito importantes pois constituem-se como outro nível de remediação, já não formal, mas operativo.

---

[37] Apesar de evitar todas as moralidades redutoras do maniqueismo, é de uma posição ética que se trata quando analisamos a posição tomada por Virilio relativamente aos desenvolvimentos cibernéticos contemporâneos no seu texto intitulado "Cibermundo: A política do Pior", este urbanista propõe uma visão pessimista das tecnologias e das suas relações com a sociedade, alertando, uma vez mais, para alguns perigos que, embora já tenham sido abordados anteriormente, reaparecem travestidos: "A tirania do tempo real não está muito afastada da tirania clássica, porque tende a liquidar a reflexão do cidadão em benefício de uma actividade reflexa. A democracia é solidária, não é solitária, e o homem tem necessidade de reflectir antes de agir. Ora o tempo real e o presente mundial exigem do telespectador um reflexo que é já da ordem da manipulação. A tirania do tempo real é uma sujeição do telespectador. A democracia é ameaçada na sua temporalidade, uma vez que a espera de um julgamento tende a ser suprimida."(Virilio, 1999)



Zoe Beloff , *Beyond*

Beloff utiliza uma tecnologia digital contemporânea como organismo mimetizador de tecnologias ultrapassadas. Neste caso particular a sua atenção recai nos panoramas. Tecnologia primitiva, mas que potenciava envolvimentos perceptivos de imersão. Com o QuickTime VR a relação de imersão é, agora, acentuada pelo seu carácter interactivo.

O carácter fantasmagórico (ilusório) das inovações tecnológicas de que falava Benjamin e que, de algum modo, se poderiam corporizar graficamente numa circularidade, alude, também, à tecnologia do panorama, pois o progresso voltaria sempre a ele próprio. É Benjamnin quem fala, como atrás referimos, da presença do arcaísmo em inovações tecnológicas. A tecnologia do panorama, que parecia definitivamente ultrapassada pelo cinema, volta, com o aparecimento do QTVR, a apresentar-se como última novidade; segundo o título de Beloff encontra-se Beyond, isto é, *para além de.*

A relação que proporciona com o tempo é explorada pela artista através do convite ao visitante para descarregar no seu computador os *clips* que serão a base do trabalho. Para além da espera proporcionada pelo descarregar do ficheiro, outras diferenças se colocam relativamente aos projectos normalmente nativos *on-line.* Aqui o visitante pode passear-se literalmente pelos espaços propostos as vezes que assim o entender, repetindo percursos e paragens ou alterando-os a seu bel prazer. O que está, assim, em jogo ultrapassa a relação temporal estrita ao tempo da rede, alarga-se e penetra profundamente na esfera reflexiva do tempo diferido. Refere a artista no final do seu ensaio de apresentação do projecto:

"Is it then so strange that people believed in the literal possibility of travel in time. I end my project with a quotes from Janet, both of whom actually believed in the pos-

sibility of time travel. Janet said that «the past exists and endures in a place we do not know and cannot go».

But one might add that in its own way the past does endure in film, in photography and now in the digital realm. It is up to us to imagine the rest." (Beloff, 1998)

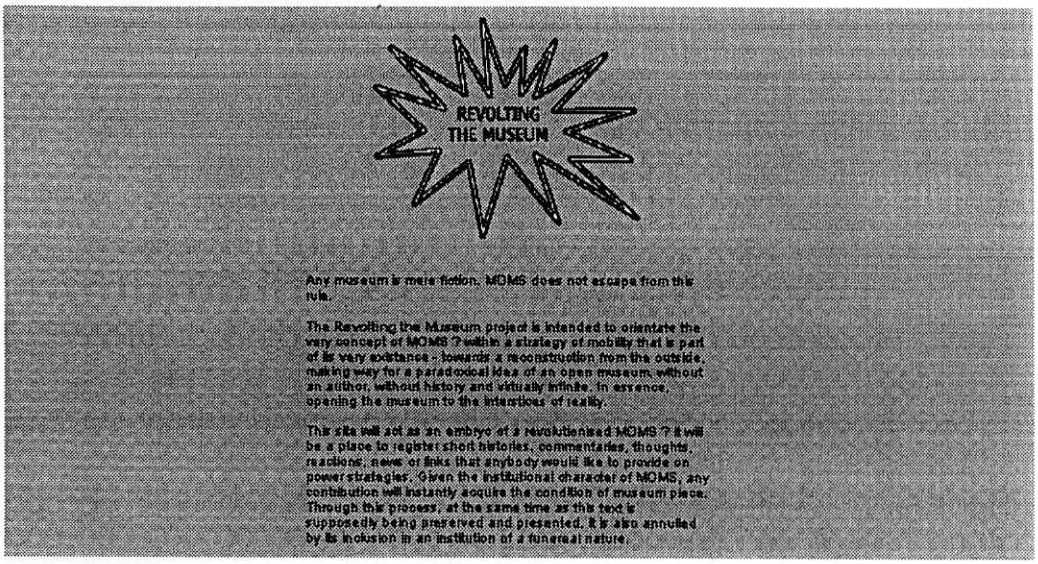
Miguel Leal, "Museu da Estratégia Moderna/Museum of Modern Strategy"

Queremos finalizar esta análise estendida de projectos com um trabalho que nos merece especial atenção, por proximidade e conhecimento aprofundado do seu desenvolvimento. Referimo-nos ao projecto que Miguel Leal vem apresentando ao longo dos últimos três anos e que se intitula "Bunker - Museum of Modern Strategy" (MOMS).

A rede global de comunicações provoca o derrube acelerado das velhas barreiras espaciais anteriores. Todos os lugares e todos os espaços são agora acessíveis instantaneamente. Novas fronteiras se impuseram, a mais importante é aquela que divide em dois tipos a possibilidade de contactar com os outros. A rede afirma-se como outro espaço a juntar a todos os espaços anteriores. Com características específicas desenvolve-se segundo uma lógica observada nas palavras de Fredric Jameson, "*que no es, simplemente, una ideologia cultural o una fantasia sino que posee una genuina realidad histórica y socioeconómica como la tercera gran expansión del capitalismo alrededor del mundo*". (Jameson, 1991)

O Museu da Estratégia Moderna insere-se num conjunto de trabalhos realizados por artistas que desenvolvem uma lógica experimental, que ultrapassa a barreira transdisciplinar se entendida em termos puramente operativos, mas que pretende o alargamento para lugares conceptuais evolutivos. Ao optar pela inserção deste projecto na rede, o que se está a colocar de forma intrinsecamente clara é a necessidade absoluta de introduzir o trabalho em espaços externos à estrutura territorial da arte. Uma vez mais o espaço é forçado a alargar-se, agora para territórios virtuais. A utopia da exterioridade é de novo anulada pela capacidade, amplamente demonstrada, da elasticidade. Ao contrário de muitos outros o MOMS surge de dentro para fora, e ao optar por este posicionamento está a contribuir, uma vez mais, para o alargamento.

Não é novo o interesse pela figura do museu na obra de variados artistas ao longo do nosso século. Desde o arranque inicial dado por Duchamp ao realizar a sua "Boite-en-valise", passando pelo "Mouse Museum" de Oldenburg, o merecido destaque para o importante "Museé d'Art Moderne, Departement des Aigles" de Broodthaers e, para terminar, de forma não exaustiva, o "Feux Pâles" da autoria de "Ready mades belongs to everyone".



Miguel Leal, *MOMS on-line*

Temos, assim, várias situações criadas por artistas que se socorrem da figura do museu para resolver problemas de ordem teórica que se colocam às suas obras. Elas deixam de ser encaradas como objectos para passarem a incluir nas suas preocupações o elemento espaço: não um espaço sem identidade mas o supremo espaço do museu. Em Duchamp e Broodthaers o espaço é questionado a partir da premissa benjaminiana da reprodutibilidade; em Oldenburg como legitimador; e finalmente em Philippe Thomas como a derrisão do próprio museu.

O MOMS distancia-se de todas estas anteriores propostas, em primeiro lugar pela assunção de intangibilidade que lhe é proporcionada pelo seu carácter virtual, em segundo e talvez de forma determinante, pela inserção num âmbito de classificação genealógica que o afasta de uma interioridade territorial herdada do Renascimento e o inscreve numa muito mais alargada paisagem de concepção antropológica.

Ao optar por esta inserção está a colocar-se de novo nas margens, desta feita não corporizáveis, estabelecidas entre o real e o virtual. Será esta a localização charneira assumida pelo MOMS na sua transição — não por exclusão, mas antes por alargamento — do virtual para o real.

A sua organização departamental, mimetizada de uma realidade não envolvente, permite uma alargamento de interesses para âmbitos aparentemente distanciados e autónomos. O MOMS divide-se em três departamentos: Analítico, Arte e Internacional.

O MOMS está consciente de todas estas questões. Perante a inevitabilidade da linguagem, reage utilizando-a nos mesmos campos, isto é, privilegiando a política como referente. Recorrendo sistematicamente ao uso da remediação como factor decisivo para

a construção hipermedial, assume a condição virtual como decisiva, favorecendo desta forma todos os factores de ultrapassagem comunicacional agora permitidos. A inscrição numa vasta área de interesses, que apelidaríamos de antropológica, possibilita o relacionamento com os diversos *media* de forma descomprometida e assumidamente transdisciplinar.

A estrutura rizomática da rede assume, então, uma importância decisiva. Aqui, a descentralização permite, ainda que precariamente[38], a assunção de um protagonismo que lhe estaria completamente vedado, se induzido a espaços periféricos reais, como Portugal.

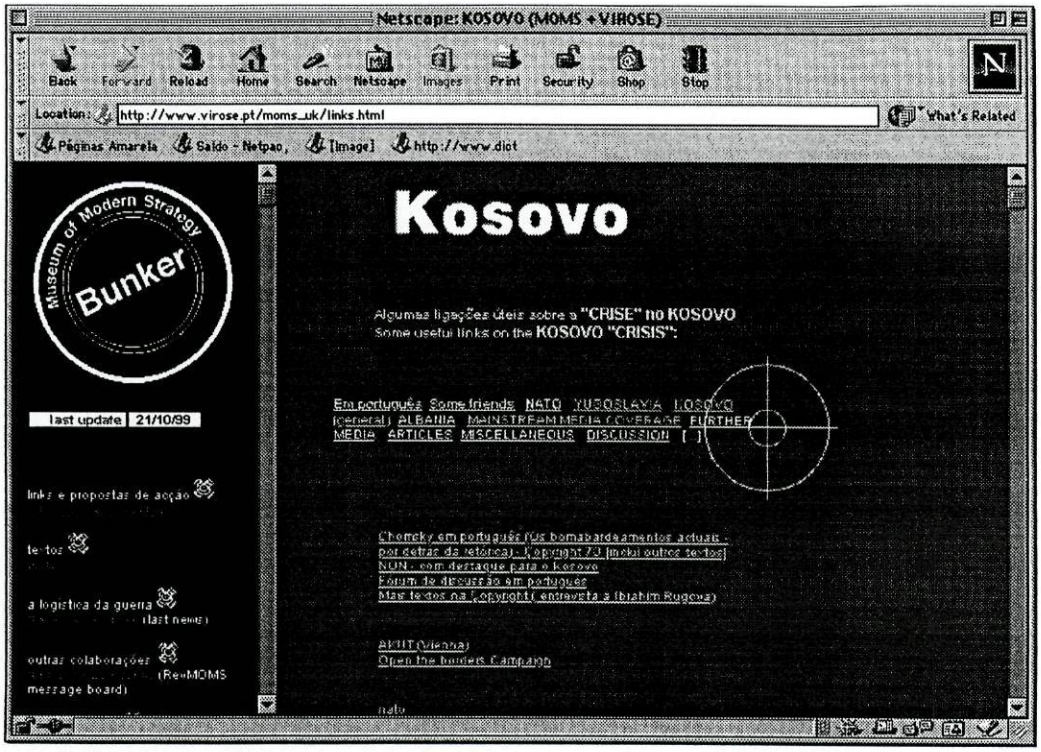
Ao decidir-se pela materialização objectual das actividades do MOMS (as possíveis) através de uma espécie de exposição retrospectiva, integrada na estrutura diagramática do "orgânico mutante", Miguel Leal alarga consideravelmente o âmbito de intervenção.

Se já tínhamos afirmado que a existência do Museu é conduzida de dentro para fora, como clara alusão à sua intencionalidade extra-*artworld*, por parte de um dos intervenientes activos desse mesmo *artworld*, agora clarificamos a nossa posição, pois ao realizar a exposição no interior de uma instituição museológica (ainda que independente) estamos, de facto, perante uma espacialidade que nunca abandonou as especificidades do trabalho artístico, apenas utilizou outros meios. A sua inscrição num âmbito que extravasa conceitos estreitos na abordagem do produto artístico colocam-no, uma vez mais, nas margens do território. Margens essas que se afirmam fortemente como lugar de confluências, daí a sua importância. O "jardim bifurcado", de que falava Borges, significa aqui a intencionalidade pluridireccional de uma estratégia que, significativamente, recusa ser apenas o veículo de uma "estética dos meios" e que recusa, com um passo em frente, a dogmática afirmação kantiana de uma finalidade sem fins.

A exposição é composta por duas partes: uma instalação no interior de um museu e uma componente electrónica instalada na internet. Miguel Leal ao organizar o seu trabalho, numa clara interdependência de territórios e mundos aparentemente separados, está, antes de mais, a abordar a questão essencial da premência da experimentação no trabalho do artista. A abertura necessária para se produzir um trabalho que favoreça as novas possibilidades oferecidas pelos meios electrónicos, sem se cair no campo do deslumbra-

---

[38] A utilização do inglês nas variadas "materializações" que o MOMS faz chegar a todo o ciberespaço, vem, uma vez mais, provar a atenção respeitante ao seu carácter interventivo. A consciência clara de que a língua se começa a afirmar como uma das fronteiras do ciberespaço, construindo com real clareza margens e periferias para todas aquelas que não são entendíveis, coloca esta questão no centro das atenções. Mais não seja, para recolocar a questão inicialmente explanada com alguma ingenuidade da existência de um território sem centros e periferias.



Miguel Leal, *MOMS on-line*

mento, vem trazer para a discussão, em torno deste alargamento operativo, novos elementos que servem inclusive de paradigma para a sua abordagem[39].

Os três departamentos representados mimetizam a original organização electrónica, só que a inserção de objectos tangíveis vem dar uma outra mobilidade crítica aos anteriores produtos electrónicos produzidos para o ambiente virtual.

Realiza-se uma alteração fundamental. A base material necessária à remediação hipermedial da rede – imagens, referentes, o real – é tornada visível uma outra vez. O arquivo é transformado em objecto de apresentação, depois de desmaterializado readquire a sua condição de tangibilidade. O operar desta transformação requer uma atenção detalhada aos processos de verdade constitutivos do objecto como forma simbólica e da sua imagem desmaterializada e informativa.

O que parece importante salientar é a capacidade que demonstra a utilização conceptual de um "orgânico mutante" como núcleo que possibilita todas as restantes intervenções.

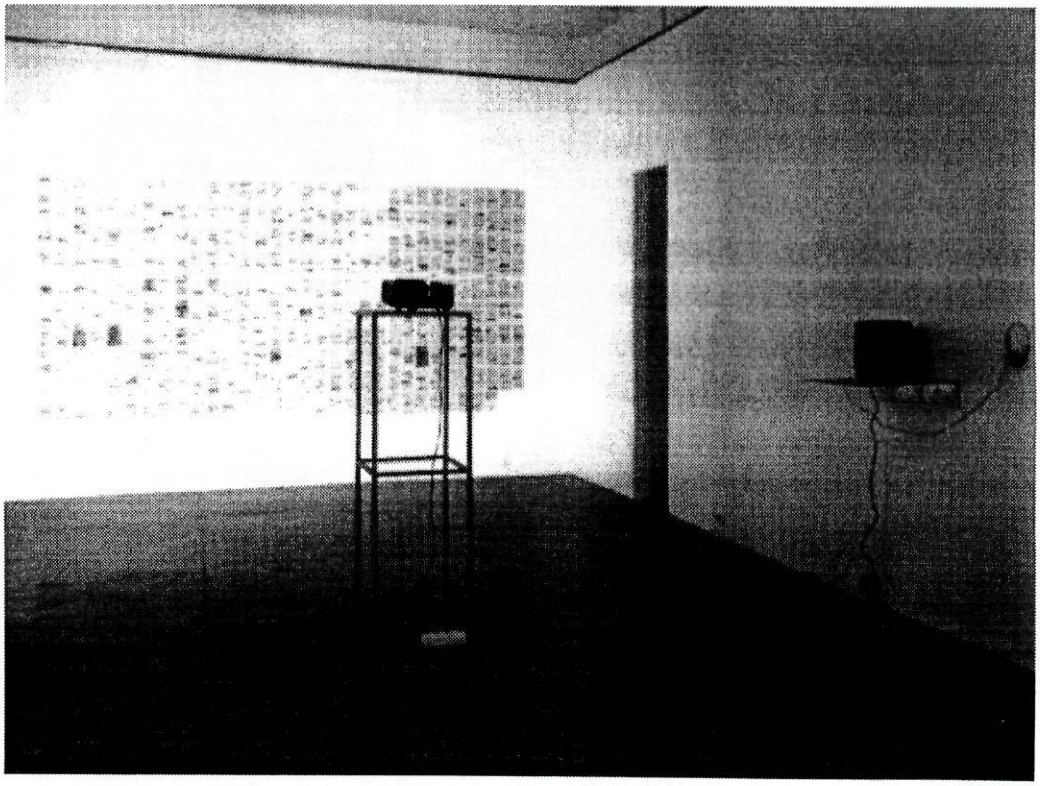
---

[39] Não é aqui o lugar para a explanação do problema da experimentação no campo de intervenção dos artistas na contemporaneidade.

Ao afastar-se da uniformidade standartizadora, o mutante apresenta, pelo contrário, a característica que melhor poderá definir uma capacidade de resistência: a impossibilidade formal, o informe como referente. Ao impossibilitar a sua classificação em rótulos standartizados, por inoperância perante a sua própria estrutura material, está, antes de mais, a possibilitar simbolicamente a existência de singularidades (quaisquer, diria Agamben por similitude óbvia) que vão definir a sua existência como produto artístico.

Toda a exposição se encontra povoada pelos ecos desta procura de singularidades, sejam como referência própria dos materiais, como no caso das fotografias informes[40], seja na referência crítica e irónica do conjunto, em nossa opinião, mais importante da exposição: "Nightwatch: como transformar Clausewitz num verdadeiro Mallarmé" e "Clausewitz: a translation 1.0".

A peça refere-se essencialmente à exploração da nova forma de actuar baseada



Miguel Leal, *Nightwatch: como transformar Clausewitz num verdadeiro Mallarmé e Clausewitz: a translation 1.0*, 1999

[40] O instante electrónico que é possibilitado pela máquina fotográfica vem, uma vez mais, colocar a questão da compressão do tempo como real hipótese de trabalho na análise que a arte tenta fazer do real construído em seu redor.

na linguagem única. A capacidade da imagem digital, de se deixar manipular até ao infinito, dá-lhe uma nova qualidade, que se distancia da permanência dos meios de formação serem o resultado sensível na imagem tradicional; com aquela, o que temos como meio é apenas codificação digital, linguagem binária combinada. A mesma configuração de dados digitais permite diferentes apresentações em diferentes *mediuns*. Depois de digitalizada para estar presente na internet, esta edição especial do livro de Clausewitz foi descarregada no computador pessoal do artista em forma de texto. Este foi manipulado digitalmente no sentido de ser "lido" por um programa de som. O resultado final é apresentado num leitor de CD; e o que podemos escutar são ruídos constantes e diferenciados, que foram sendo construídos como linguagem sonora a partir da base escrita que é o texto. Temos pois uma obra sonora, constituída exactamente pela mesma informação digital existente para ser lida como texto. Texto que pode ser visto (não lido) na parede onde se encontra colado.

A possibilidade de construir obras com referente igual (o mesmo) e resultados diversos é aqui potenciada a referência irónica que, apesar de tudo, não se resume a um posicionamento crítico, pois não retira, antes acrescenta, as inerentes capacidades estéticas singulares que necessitam para sobreviver como objecto artístico.

A actualização semântica da frase inicialmente produzida por Marx parece produzir aqui um encontro com outra realidade. Mas não se configura como farsa ou tragédia, antes permite uma leitura em tons de distanciamento crítico (o efeito de paralaxe caro ao autor) de uma realidade contemporânea em que os objectos já não são unicamente objectos e o ar se encontra totalmente transfigurado e sobretudo densamente habitado por estruturas que se dissolvem (rizomas) e aí reencontram outra vigência: a virtual. É com esta construção de real que temos que contar, voltar-lhe as costas, não nos parece ser a solução. Como refere Perry Anderson no volume consagrado à análise crítica do pós modernismo, mas que no caso presente se corporiza contextualmente, as categorias morais são códigos binários da conduta individual, projectadas no plano cultural, convertem-se em incapacidade intelectual e política.

9.2.3. Novas tipologias

Tentamos, ao longo da recolha que fizemos de projectos inseridos na rede, constituir um modelo taxonómico que permita uma caracterização de uma nova tipologia para o fazer artístico.

Existem, como em todas as análise taxonómicas, semelhanças e diferenças a realçar. A mais universal das semelhanças constitui-se como a necessidade óbvia de insta-

lação na rede[41]. Todos os projectos analisados se encontram *on-line* e disponíveis para a sua visualização. Outra característica que se revela de forma quase universal é a sua situação no interior de *sites* que os albergam. É importante referir este ponto, pois apenas conseguimos descobrir um único projecto —The Cult of The New Eve— que se mantém exterior a uma das possibilidades de instalação:

— o *site* dedicado à discussão e desenvolvimento da rede na sua vertente mais artística; encontram-se entre estes alguns dos mais importantes pontos de partida para a visão de projectos artísticos na rede: rhizome.org, adaweb.org, aleph-arts.org, etc.;

— o *site* de instituições ligadas à produção e divulgação de projectos artísticos na sua globalidade; entre estes o destaque evidente vai para os museus que começam a povoar, agora, o território virtual. De entre estes o nosso realce vai para dois projectos já bastante desenvolvidos: o *site* do DIA for the Arts de New York e o *site* do MOMA, também de New York.

Encontramos, também, no território virtual as necessidades de acolhimento especializado que os objectos artísticos necessitam, daí a sua inserção em servidores específicos. As expectativas de sentido de quem navega na rede geram possibilidades de inserção em cartografias especializadas. Os motores de busca já reconhecem a palavra *art* como uma das designações possíveis, daí a sua concentração em sítios de acolhimento.

Outra das categorias dominantes em todos os projectos é a interactividade, quase arriscamos afirmar que não poderia ser de outro modo. Relativamente a esta, contudo, existem reais diferenças que merecem atenção. Por um lado, esta nova forma de interagir, permitiu desenvolvimentos, que apelidamos, quase, de formalistas, pela sobreposição impositiva que geram.

O projecto de Jenny Holzer introduz o factor interactivo nos seus truísmos, o que potencia o seu alargamento para a rede, mas não parece muito evidente o resultado final perseguido. Aqui a interactividade confirma uma certa tendência, hoje presente, de que apenas se manifesta necessário este acrescento —fortíssimo em termos de alteração ao projecto inicial— para que os projectos de outras esferas mediais possam sobreviver em território virtual. O projecto de Holzer vem provar as suas limitações.

Ao afirmar-se, como mecanismo formal, a interactividade produz equívocos que merecem ser desmontados. De algum modo é o que fazem muitos dos projectos que analisamos. A relação que mantêm com a interactividade é evidente mas, de forma algu-

---

[41] Veremos adiante que não é descabida a nomeação desta condição, uma vez que existem emigrações para e da rede para outros suportes.

ma, esta se encontra unicamente vinculada a procedimentos formais.

Destaquemos o projecto de Diana Thater. Toda a sua estrutura interactiva se apresenta como não impositiva. Isto é, a interactividade nunca coloca em risco a assimetria autoral, apenas potencia a navegação do visitante.

A preocupação generalizada de introduzir esta categoria estética como componente universal não deve, pois, ser entendida de forma unívoca, ela manifesta-se de variadíssimas formas e com objectivos, por vezes, antagónicos. De qualquer modo, as ligações hipertextuais afirmam-se como veículo primeiro de toda a construção virtual e esta é uma noção que não deve ser descurada. Todos os desenvolvimentos de linguagem mais radicais se direccionam neste sentido. O factor interactivo será, cada dia que passa, mais forte e intenso. Mais uma razão para a necessidade da sua experimentação e, se for caso disso, da sua desprogramação.

Uma outra tendência que se desenha, claramente, prende-se com a utilização da linguagem, no seu estado puro[42]. Ao referir os mecanismos que estruturam uma linguagem como referente e significante de um projecto estamos a assistir a uma transformação importante. É a própria essência que se mostra, quase que, de forma analítica. O projecto de Mark Napier é bem representativo desta última tendência. Várias noções chave se apresentam nos projectos que utilizam este recurso como base de trabalho:

- Em primeiro lugar, ao confirmar a linguagem informática como referente/significante está a proceder a uma transfiguração do seu carácter universal para uma manipulação subjectiva que se baseia num outro procedimento importante que é a selecção.
- Em segundo, procede à recusa de manipulação de qualquer material que seja externo à sua própria realidade: o virtual —linguagem binária.
- Finalmente, o veículo de suporte —*browser*— altera as suas funções de segundo plano, para atingir um protagonismo, normalmente não desejado.

A um outro nível de linguagem, mas como parte integrante dos desempenhos da rede, aparecem outros componentes decisivos: falamos do *e-mail* e do *chat*. Recursos de comunicação virtual que já se encontram em alguns projectos artísticos como parte importante da estrutura. Da nossa selecção destacamos o projecto "What:you:get".

A remediação de outros *medias* é outra das características quase universais, seja através do recurso á fotografia, aos textos, aos vídeos, ou a outros suportes, a polivalência dos resultados digitais permite a sua migração para o interior do virtual e aí desempenhar

---

[42] Designamos linguagem em "estado puro", quando ela nos é mostrada como tal. Sem as capacidades de polivalência de resultados que a combinação algorítmica permite.

um papel, novo, relativamente aqueles que coincidiram com a sua aparição.

Outra característica que tem um carácter universalizante prende-se com os periféricos, sempre necessários para que se proceda à navegação: *mouse* ou teclado, afirmam-se como os mais populares, embora outros existam.

Uma presença forte nos projectos que aparecem na rede parece ser a sua inserção no âmbito mais alargado da arte que se relaciona de forma metalinguística com a sua História. Debatemo-nos com várias situações, diferentes, mas com a mesma partilha do passado comum. Kosic com as imagens iconográficas da História da Arte; Diana Thater com as referências explícitas à investigação estética da primeira metade do século, nomeadamente Walter Benjamin; Zoe Beloff através da reinscrição de tecnologias mecânicas da arte do princípio do século —o Panorama, agora recriado através da tecnologia QTVR; O projecto do colectivo Société Anonyme e a inscrição numa descendência claramente de orientação conceptual para o seu trabalho de citação da realidade dos anos da chamada desmaterialização da arte na década de sessenta. Finalmente, um destaque especial para o projecto apresentado por Joanna Berzowska. Espécie de actualização da noção de gestualidade expressiva na arte, para um segundo grau digital.

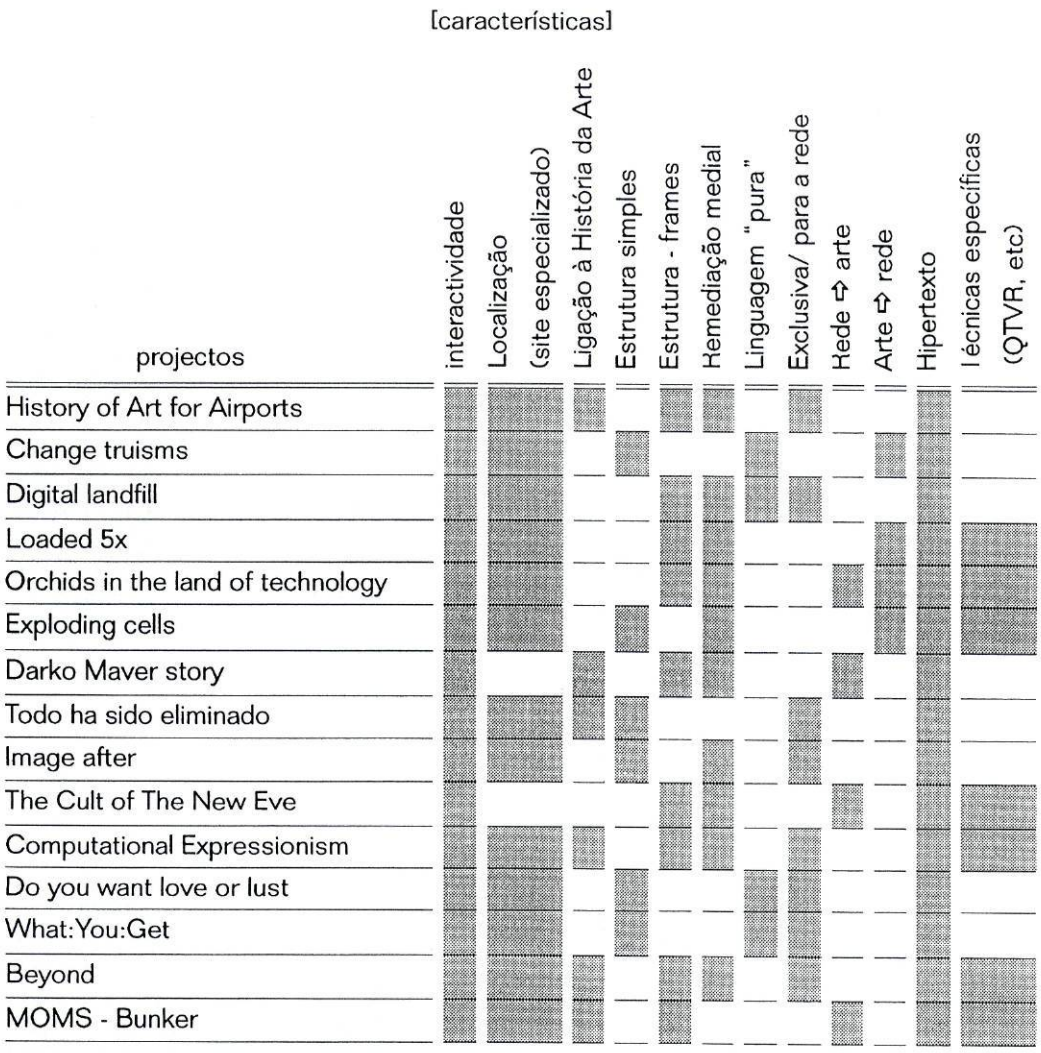
A relação que os vários projectos mantêm com o território da arte contemporânea faz com que exista uma mobilidade entre o real e o virtual nos dois sentidos. Projectos que nascem em ambiente virtual e que, depois, se corporizam em ambiente de apresentação tangível, como no caso do projecto de Miguel Leal, o sentido inverso como no projecto que Peter Halley apresenta como complemento da sua exposição no MOMA, ou então, como no projecto de Diana Thater em que a instalação e o *site* se apresentam como suportes de uma mesma instalação —tanto a instalação nos parece construída em forma de *site*, como o site se parece com o percorrer de uma instalação.

Em termos de construção dos *sites*, as variações estruturais são imensas, embora, apesar de tudo, consigamos encontrar alguns traços comuns. Nas características formais que todos coincidem é com a sua estrutura comunicativa de linguagem ocidental, isto é, alinhada à esquerda a leitura. Também quando se trata de projectos que subdividem o *écran* em vários *frames*, a hierarquia de ligações se processa de acordo com a linguagem ocidental. O *frame* que comanda todos os desenvolvimentos de hiperligações coloca-se à esquerda.

Uma semelhança entre muitos dos projectos é a sua integração no trabalho mais amplo desenvolvido pelos artistas em outra áreas. Esta constatação é deveras importante para a fixação da rede como um suporte mais para utilização intensiva por parte dos artistas e não um território paralelo como outros projectos querem dar a entender.

Esquematicamente todas as características que aqui vimos salientando podem

apresentar-se segundo o seguinte quadro taxonómico:



Apontam-se várias conclusões interessantes, sendo que a principal prende-se com a confirmação da importância da interactividade como mecanismo universal dos projectos instalados na rede. Daí a necessidade da sua discussão intensa. A outros níveis, pode-se concluir que a diversidade formal e de procedimentos existentes não permite o estabelecimento de uma única tipologia mas, antes, de uma pluralidade, o que potencia a criação de núcleos mais ou menos extensos. Se tivermos em conta a sua filiação a *sites* com orientações específicas para os ambientes da arte, mais facilmente entendemos a existência de associações conceptuais e formais, que se agrupam de acordo com semelhanças de procedimentos e formas de estar.

Mantemos a consciência que já manifestámos anteriormente de que esta amostra não possui qualquer intuito totalizador. A selecção dos vários projectos foi realizada segundo critérios de diversidade que permitam uma leitura transversal das tendências, hoje, existentes na rede. Devido ao carácter expansivo deste território, nem outra atitude poderia ser tomada. A ilusão da tentativa de cartografar a totalidade da arte da rede resultaria sempre numa ilusão, um fracasso por ineficácia evidente. Perante essa situação reafirmamos o processo selectivo como metodologia.

9.3. Estratégias de intervenção - net.activismo

"Los viejos «grandes relatos» que articulaban esa comprensión han caído, y aunque ideas fuertes como las de libertad, hermandad y justicia siguen orientando nuestras prácticas, los modelos de respuesta que ellas soportan han dejado de ser rígidos, estables o unívocos. Nos vemos enfrentados a la necesidad por tanto de reformular los horizontes, las mediaciones: necesitamos nuevos mapas para entender nuestro tiempo, nuevas miradas que nos ayuden a articular nuestra relación con el mundo y todo lo que en él significa «ser humano»." (Brea, 2000)

A pureza porque pugnou todo o pensamento de vanguarda experimental terá de ser relativizada, ou se quisermos, hibridizada através da inserção de interesses do âmbito do político no alargado campo da estética. Não defendemos o perder de autonomia para o procedimento artístico, a experiência estética realiza-se no campo restrito da arte, antes propomos uma possibilidade de intervenção acrescida que se paute, já não por alargamentos fronteiriços na base de um "expanded field", mas a explosão rizomática de interesses que ultrapassam largamente o âmbito do que se convencionou chamar arte, a passagem da expressividade à comunicação. Não se trata, evidentemente, da reivindicação propagandística de uma arte política, procede-se, antes, a um acerto conceptual e ético do cidadão/artista empenhado politicamente e, então, parte-se para uma forma de comunicação (onde deverá estar a arte incluída) politizada.

Porque o mundo que habitamos hoje não é compatível com éticas e valores do modernismo, terá que existir uma adaptação operativa por parte dos intervenientes artísticos, que coloque de lado alguns dos mitos e originalidades anteriores, de acordo com novos paradigmas de intervenção que potenciem possibilidades de trabalho contextualizadas espacialmente com o nosso tempo.

A inserção da arte nesta nova postura ideológica tem a sua essência temporal nos desenvolvimentos da arte conceptual do final dos anos sessenta e particularmente nos

anos setenta. Por uma questão metodológica afastamos da discussão todas as tentativas produzidas pelas vanguardas históricas, desde o gesto introdutório dos construtivistas até à agonizante perspectiva situacionista. Desta última, entendemos fundamental ter realizado a sua análise em outra parte do nosso trabalho, pois por lá passam (passaram) a maioria das actuais medidas reclamadas por este tipo de intervenção, no âmbito mais alargado dos interesses da arte, por parte dos grupos que analisaremos.

Os *artist spaces* que se desenvolveram nos Estados Unidos serão considerados como os introdutores de uma nova forma de estar. Longe da unicidade modernista, pelo contrário, fortes adeptos de um espírito novo de colaboração entre artistas[43], ao tentarem libertar-se de "amarras" de índole mais conservador (pós Greengerg e em plena actualidade de M. Fried), produto do contexto político e histórico, ainda sonhavam com utopias alternativas e de contracultura. De qualquer modo, o gesto introdutório da alteração fundamental, a inserção no campo "externo" do político e sobretudo o espírito de colaboração[44], coloca a sua acção como ascendente directo dos desenvolvimentos que se irão produzir no nosso tempo.

O carácter inovador desta migração para territórios exilados coloca de novo a questão da experimentação no centro das atenções, já não uma experimentação pura dos meios, mas uma mais ampla noção que abrange outras áreas, anteriormente vedadas ao trabalho dos artistas. A curiosidade mantém-se como uma das premissas vanguardistas, não envelhecida ou caduca (por institucionalização) mas activa e em constante alargamento.

Com o chegar dos anos oitenta desenvolveram-se, como vimos, sobretudo nos Estados Unidos, uma série de grupos colaborativos que colocaram de novo a questão do fazer político como objectivo, ao partirem, decisivamente, para um activismo que, por vezes, se estabeleceu por completo no mais público de todos os espaços públicos: a rua.

---

[43] Relativamente a este assunto parece-nos importante a leitura do texto de Martha Rosler: "Place, Position, Power, politics". De qualquer modo para que a compreensão do texto fique mais clarificada salientamos uma citação do mesmo: "Soon after the rhetoric of democratization helped artists gain state suport for the establishment of «artists spaces» outside the market system, to pursue «experimental» forms. It would probably be a mistake to see this as elitism or separatism, as some have done, for artists were likely to identify with a rather vague notion of the common person, over and against art dealers and their clientele. These «artists spaces» were therefore thought of as more democratic, more related to the grass roots, than museums and market galleries." (Rosler, 1994)

[44] Nunca é demais reforçar a perspectiva defendida por Juan Luis Moraza que de forma pragmática e simples coloca a questão com perspicácia e acutilância: "la cooperación (colaboro) resultará más fértil que la simple competencia propia de la obra maestra (capolavoro)." (Moraza, 1997).

Relativamente a esta expansão colaborativa parece-nos importante referir uma discussão que ainda se encontra em plena actualidade e que tem a ver com a dualidade: arte e activismo político.

A propósito de uma análise ao Group Material inserida no livro "But is it art? The spirit of art as activism" Jan Avgikos coloca a questão de forma inversa: "*But is it activism? The spirit of activism as art*" e ao fazê-lo inverte o silogismo afastando já da contenda a arte e colocando no seu centro o termo activismo. Considerado desta forma, o activismo aparece com uma carga operativa, como um meio para o desenvolvimento da arte e não como uma ameaça externa que vem perturbar o correr modernista da arte. Mais uma vez, é de hibridismo que falamos, de antítese de pureza e, no fim, de um posicionamento ideológico e ético claro.

De notar que existe uma quase total exclusividade norte-americana neste tipo de acções (vimos já em capítulo anterior o contexto político americano nos anos oitenta: poderio militar a potenciar o início das intervenções no exterior, a cruzada moralista Reagan/ Hess; o aparecimento do SIDA; o aumento dos *homeless*, etc.) e que os grupos vão actuar segundo premissas herdadas —embora não coincidentes— da arte conceptual: constituem-se como práticas similares em termos políticos, a partir da ideia de que é possível e necessário o questionamento às representações culturais dominantes e num âmbito mais alargado à questão das configurações do poder.

Contudo, com o dobrar da década, razões várias determinaram o decréscimo de interesse em actividades deste tipo. Porque o contexto político interno se modificou; porque o contexto global já não é o mesmo; porque as tecnologias introduziram novos meios e, sobretudo, porque existiu uma alteração estrutural da sociedade relativamente ao espaço público.

A relação política estabelecida em termos globais passou de uma estrutura tangível e fragmentada para uma única e invisível superestrutura *cyber*. Todos os desenvolvimentos políticos transferiram as suas razões para pragmatismos economicistas comandados à distância e como tal os meios a utilizar pela arte têm que adaptar-se a novos formatos de intervenção.

No texto "Nomadic power and cultural resistence" o Critical Art Ensemble traça algumas das possíveis estratégias de resistência adaptadas a este novo cenário. As possibilidades mais interessantes passam sempre pelos meios electrónicos de comunicação instantânea - internet.

> *"In the postmodern period of nomadic power, labor and occupation movements have not been relegated to the historical scrap heap, but neither have they continued to exercise the potency that they once did. Elite power, having rid itself of its national*

and urban bases to wander in absence on the electronic pathways, can no longer be disrupted by strategies predicated upon the contestation of sedentary forces. The architectural monuments of power are hollow and empty, and function now only as bunkers for the complicit and those who acquiesce. They are secure places revealing mere traces of power. As with all monumental architecture, they silence resistance and resentment by the signs of resolution, continuity, commodification, and nostalgia. These places can be occupied, but to do so will not disrupt the nomadic flow. At best such an occupation is a disturbance that can be made invisible through media manipulation; a particularly valued bunker (such as a bureaucracy) can be easily reoccupied by the postmodern war machine. The electronic valuables inside the bunker, of course, cannot be taken by physical measures." (C.A.E., 1993)

A globalização uniformizou metodologias e introduziu uma consciência de que o mundo é uma "aldeia global" onde todos podem comunicar (aproveitamento, perverso, da teoria ingénua defendida por Mcluhan nos anos sessenta). De acordo com este espírito desenvolveram-se lógicas de comunicação que, mais que revolucionarem o trabalho do artista, vieram, uma outra vez, colocar um acerto temporal com a realidade circundante. Talvez seja altura de referir novamente a validade do mote de Asger Jorn: "The avant-garde never gives up!"[45]. A vontade de experimentação necessária ao desenvolvimento mantém-se activa.

A grande questão será, como actuar num mundo absolutamente espacializado (por compressão do tempo) e transformado metaforicamente?

O *net activism* surge, então, como uma das possibilidades de trabalho oferecidas aos artistas na nossa contemporaneidade. A necessidade de experimentação (como vimos anteriormente, já não, unicamente de meios) leva à ultrapassagem de conceitos previamente estabelecidos e que permitem uma radical modificação do estar: o principal objectivo passa da auto-expressividade individual para a comunicação com os outros. Esta será a regra de ouro para o trabalho em grupo a desenvolver por um *site*. A noção de que, por analogia com o meio onde se encontra inserido, a relação estabelecida não é em forma de árvore (hierárquica) mas acima de tudo colaborativa (intersubjectiva).

---

[45] Nunca é de mais referir que a utilização que fazemos da palavra vanguarda se afasta totalmente da sua congénere modernista, esta constituída segundo moldes míticos. A vanguarda a que nos queremos referir não acredita em devires abstractos, contudo, partilha uma pequena faixa de características utópicas que potenciam a sua recondução em termos distintos. Como referem, em texto, os membros do grupo americano Critical Art Ensemble: "Avant-gardism is a gamble, and the odds are not good, but at present, it's the only game in town." (C.A.E., 1995)

Um exemplo paradigmático foi a mobilização efectuada por círculos de artistas intervenientes neste meio - a rede - para possibilitar a continuação "no ar" da banida estação de rádio jugoslava B92, durante o período que mediou o início do conflito no Kosovo e o fim do regime de Milosevitch. Uma cadeia de organizações activistas contribuíram decisivamente para a continuidade de um projecto, sempre ameaçado. Tanto a nível interno, com a repressão política sempre na ordem do dia, como com a ameaça que vem do céu, representadas pelas bombas da NATO, que, mais que uma vez, tentaram silenciar as centrais telefónicas jugoslavas, isto é, selar a ligação com as organizações que no exterior (Áustria e Holanda) possibilitavam a sua permanência *on-line*. Refere Geert Lovink:

> *"Due to the distributed nature of the Internet, and the well organized support networks of activists using it, the Serbian regime has little chance of silencing the entire flood of independent news coming out of Yugoslavia. But NATO, may just do it for them."* (Lovink, 1999)

Aqui poderemos enunciar algumas das "tecnologias da alteridade" (Golding, 1996) como constituintes fundamentais de toda a actividade encetada: ruído; curiosidade; nomadismo e contaminação.

As tecnologias da alteridade foram intensamente experimentadas nas actividades encetadas pelos grupos activistas da chamada arte pública, ou com mais rigor, da arte no espaço público. O que se tem que analisar com profundidade, também, é a expansão da noção de espaço público para o âmbito do virtual: a rede. O que propomos é o espaço da rede como espaço público virtual. Obviamente que mantemos a lucidez quanto ao alcance cartográfico deste espaço público. Quando nos referimos nestes termos é de forma metafórica e interna, quer dizer, podemos referir a sua existência no âmbito do território virtual, nunca por comparação directa com a realidade.

Margaret Morse refere-se a este aspecto de forma inequívoca[46]:

> *"The electronic sphere of information is still very much in the developmental process. However, even those excluded from the virtual realm will likely suffer the uncertain effects on economics and cultures throughout the globe. Furthermore, there is an implicit social hierarchy determined by access into this virtual realm, which divides have and have-not far more drastically than mere walls."* (Morse, 1996)

---

[46] Em outro capítulo desta dissertação analisamos mais aprofundadamente este problema de inclusão/exclusão. O problema com que se debatem os artistas não é, de modo algum, novo na sua relação com um receptor "filtrado". Também na recepção fora da rede os problemas se mantêm. O que nos interessa fundamentalmente no âmbito deste capítulo prende-se com a relação de activismo que os artistas podem ter na rede. Aí as questões mudam de configuração. Analisá-las-emos, mais tarde, em profundidade.

A própria configuração de alguns dos seus constituintes encetam semanticamente nesse sentido, veja-se o caso do *site* "*geocities*". A sua configuração espacial em torno da noção de cidade constitui-se como *interface* de espaços que são públicos. A noção de espaço público avançada por Walter Grasskamp vem reforçar esta ideia:

> *"If public space is to be more than a mere planning cliché, then, it must be fed constantly with a supply of collective energy in all its manifestations —political, economic, social, theatrical, as well as artistic. The fourth dimension of public space is its utilization."* (Grasskamp, 1997)

Se existe "território" onde todas as áreas nomeadas por Grasskamp estão a ser intensamente experimentadas, então, esse território é o da rede. Sem querer ser exaustiva, podemos fazer uma lista da profusão de interesses que existem na rede e que abarcam, na sua totalidade, as enunciadas pelo autor alemão. Respeitando a ordem, por ele avançada, iniciamos pela política.

Aqui o universo é muitíssimo amplo, bem como o grau de participação entretanto surgido. Pela primeira vez existe um local (público) onde todos podem exprimir as suas ideias. O aparente sentido utópico deste universo é contrariado pela própria lógica constitutiva do espaço da rede, não uma, mas a confluência de muitas redes na sua constituição.

Desde as intervenções totalmente banidas do espaço público real, como as manifestações de extrema direita, até ao gáudio amplamente experimentado pelas organizações de orientação anarquista, passando pelos partidos tradicionais, pelas organizações sectoriais, todas as latitudes do fazer político se encontram em força na rede. Algumas, inclusive, encontram-se unicamente na rede, não sendo extensões de qualquer organização política com actuação no espaço real. O combate político expandido à rede provocou já a necessidade de mecanismos de vigilância extrema, como o caso, por nós já analisado, da existência do sistema "Echelon".

Parece ser indiscutível que é no âmbito do económico que passa grande parte do interesse manifestado na rede. A sua expansão planetária encontra-se condicionada pela lógica economicista, as trocas globais encontram neste espaço a sua natural morada. Mas, mesmo na condição da sua utilização, como sinónimo de espaço público, já se encontram disponíveis todas as estruturas que permitem a sua expansão: ao nível do cidadão que faz as suas operações bancárias no interior da rede, etc. Em outro plano, não menos da ordem do económico, deve ter-se em conta, pela sua expansão, a indústria do sexo, que aqui tem uma localização privilegiada.

A indústria do sexo conduz, por outro lado, à questão em aberto da dualidade público/privado, neste caso amplamente miscigenada. Se por um lado o acesso é público,

os portais de entrada dos *sites* comportam-se como montras nas ruas de uma cidade; por outro, os mecanismos económicos da exclusão são accionados a partir da metáfora do abandono do espaço público que significa a entrada no *site*.

Em termos do social, a rede contempla todas as hipóteses de empenhamento social que se quiser imaginar, desde os alargados canais de conversação existentes um pouco por todo o lado, até à indústria dos sentidos: os grupos de encontros, as actividades lúdicas interactivas, etc.

No âmbito do artístico a rede começa a ser um veículo privilegiado pela instituição arte, que, para tal, teve necessidade de mais uma expansão conceptual, desta feita, provocada directamente pela entrada fulgurante do novo *medium* em acção. Ao alargamento da instituição correspondem os alargamentos para a rede das premissas de trabalho veiculadas aos grupos de artistas que produziam arte em comunidade com o espaço público.

9.3.1. O espírito colaborativo

A lógica construtiva de materiais para a internet permite, de forma mais aberta, a chegada a estes novos procedimentos, de pessoas que manifestam uma capacidade para a colaboração. Aparentemente distanciada dos ambientes do *artworld* por falta de afinidades (embora com distâncias cada vez mais encurtadas, tanto pelo interesse colocado neste modo de fazer por parte dos artistas, como da própria instituição que, desta forma, se alarga a grande velocidade, para o campo do virtual) a intervenção dos artistas na rede encontra-se pautada por princípios que privilegiam a comunicação como fim.

Não queremos, aqui, confundir as estratégias de colaboração encetadas por grupos de artistas e outras pessoas de diferentes áreas, em torno de projectos de intervenção comuns, com aquela espécie de constatação imediata, normalmente, realizada por quem se encontra em posição de exterioridade face ao problema central da colaboração na rede, sobre a designada questão da "arte de laboratório". O recurso ao fascínio, mais ou menos consciente, pela "ultrapassagem" tecnocrática atribuída aos engenheiros que lidam com estes assuntos em laboratório revela-se altamente nocivo. Como refere Maria Teresa Cruz: *"...o modelo de experimentalismo nas artes tecnológicas, até pela necessidade de upgrade constante dos meios, parece ser cada vez mais, o de laboratórios onde impera o glorioso encontro entre cientistas, técnicos e artistas"* (Cruz, 1998), esta é uma possibilidade que se vai corporizando fortemente na nossa contemporaneidade; mas, e voltando, novamente, a Teresa Cruz, *"...é necessária uma reflexão profunda sobre a no-*

ção de experimentação, charneira entre arte e tecno-ciência modernas "(Cruz, 1998).

O que propomos é um espírito colaborativo que se afaste destas premissas de essência comercial. Perante a força que é emanada destas alianças, em direcção a uma espécie de tecnociência cultural, com evidentes anseios de inserção no panorama alargado da indústria cultural, agora tornada, também, digital, entendemos a colaboração em sinal oposto.

Em primeiro lugar deve salientar-se que ao apostar decisivamente num território descentralizado, de características rizomáticas, a actuação e a eficácia se encontram conduzidas para outros planos, tirando partido da inclusão neste espaço, em que conceitos tradicionais como centro e periferia não existem[47].

Esta nova contextualização espacial permite a consciencialização de um activismo baseado numa premissa que assenta as suas bases no esbater das fronteiras existentes entre o cidadão empenhado politicamente e o artista. Se existe uma ética para uma conduta activa ao nível da cidadania, ela deve ser entendida como uma ética artística quando o cidadão em causa é artista. Assim, podemos constatar o alargamento dos interesses dos campos da arte (radicalização do *expanded field* kraussiano) para esferas do político que não se comprazem com velhos formalismos agora rejuvenescidos. Será importante não esquecer que parte importante da produção artística efectuada por autores ligados a estas chamadas "novas tecnologias" se encontra completamente ensimesmada, como que paralisada pelo fascínio produzido pelo meio e transfigurando agora para ambientes cibernéticos todos os velhos problemas de autonomia da obra que se vêm discutindo ao longo do nosso século.

Em torno da ainda recente intervenção da Organização do Tratado do Atlântico Norte (NATO) na ex-Jugoslávia formou-se uma cadeia europeia de *sites* que, basicamente, partilham ideias muito concretas acerca das possibilidades de intervenção: é possível tirar partido da comunicação instantânea oferecida pelo meio; é possível colaborar em eventos que crescem desmesuradamente devido à especificidade do meio; é possível aliar todos os nossos conhecimentos estéticos e aplicá-los de forma eficaz e, finalmente, é possível aplicar todas as potencialidades oferecidas pela inter-subjectividade. Este procedimento novo adopta como método de trabalho, não uma estrutura baseada na auto-expressividade solitária do artista no atelier, mas antes, uma adequação das suas intencionalidades a emergências sociais que o rodeiam, optando pela inter-subjectividade

[47] Para um artista que opera a partir de um país como, por exemplo, Portugal, é fundamental a consciência de que pela primeira vez se encontra incluído ao mesmo nível, sem problemas de periferia, assumindo um protagonismo que advém da própria essência espacial do meio.

como processo primordial, baseado na negociação, como explica o antropólogo Michael Carrithers:

> *"El circulo más amplio, la forma más general de hablar acerca de la sociabilidad, es el de la intersubjectividad, esa innata propensión humana al compromiso y a la comprensión recíproca."* (Carrithers, 1992)

Esta opção metodológica traz, também, ao de cima, em termos de eficácia, as potencialidades, que podem advir de um procedimento não individual, mas de colaboração, ainda segundo o mesmo Carrithers:

> *"He dado por sentado desde el comienzo que un grupo de mayor tamaño, con una división del trabajo más compleja, puede enfrentarse más eficazmente con un medio mas irregular o estacional que el mismo número de individuos por separado. Los que están en el grupo utilizan tanto el conocimiento ajeno como el suyo propio."* (Carrithers, 1992)

9.3.2. O distúrbio electrónico

Falar do distúrbio electrónico é importante por várias razões mas, talvez, a mais interessante de se nomear seja aquela que diz respeito à consideração avançada como significado para a própria palavra: perturbação do sossego[48]. O que nos interessa particularmente no âmbito que estamos a tratar: a rede, é a noção de que existe a possibilidade de desassossegar as navegações. O território virtual não está, portanto, isento de todas as perturbações que existem na realidade. Por uma razão simples, é que este nunca se poderá autonomizar daquele. Daí que todas as complexas situações de confronto presentes na realidade se tenham, também, passado para a rede. De forma metafórica em alguns casos mas, em muitos outros, a relação, apesar de não ser tangível, é corporizável nas preocupações e anseios de todos aqueles que, ligados, ou não, vivem o quotidiano.

O primeiro problema a levantar a este nível será, sem dúvida alguma, a passagem para o ciberespaço das estruturas, agora difusas, dos poderes multinacionais. Esta "pequena" alteração na forma de estar veio modificar toda a estrutura de poder que até aqui tinha existido. Permitiu a passagem de uma situação de presença efectiva do poder como estrutura visível, para a sua representação em fluxos electrónicos. São já conhecidas to-

---

[48] No dicionário de Língua Portuguesa (Porto Editora, 8ª edição), para além desta significação para a palavra, ainda são acresecentadas outras: motim; desordem; bulha; traquinice.

das os alterações operadas ao nível do político e do económico, com as consequentes modificações nas formas de actuação por parte das autoridades, agora, difusas. O dinheiro passou a um estado virtual —cerca de oitenta por cento das transacções realizadas a nível global são efectuadas com dinheiro virtual— e as políticas passaram a conter uma espécie de efeito de simulação por parte de quem as realiza. As verdadeiras alterações efectuam-se a partir dos fluxos electrónicos de informação, que se encontram disseminados por todo o território do planeta.

Em conversa com Catherine David, Paul Virilio afirma o seguinte:

"Estar dislocado, deslocalizado —y creo que los manifestantes en la calle no lo comprenden suficientemente— significa no estar en ningún lugar, no ir hacia ninguna parte. En Francia se habla de deslocalizar las corporaciones y de las administraciones. Pero deslocalizarlas no significa llevarlas a los suburbios o a las provincias, significa no tenerlas ya en ninguna parte. Este año IBM ha deslocalizado su oficina principal llevándola a ninguna parte. No tiene sede principal, IBM es la primera corporación deslocalizada." (Virilio, 1997)

Todas as estratégias de contestação que se foram tentando erguer ao longo da permanência dos poderes a um nível tangível, isto é, no interior dos seus territórios, em presenças visíveis e desafiantes, foram perdendo a sua eficácia à medida que a década de noventa avançava e desmaterializava os poderes. Uma das considerações mais interessantes a este nível passa pelas formas de representação do poder, ainda em estado de visibilidade absoluta, realizadas nos países da então esfera de influência da União Soviética. Grandes construções, como o exemplo paradigmático do palácio mandado erguer e nunca terminado por Ceausescu, que acompanhavam os desfiles intermináveis do poderio militar. Perante estas manifestações de poder apareceram as correspondentes respostas estruturadas a vários níveis. Para já aquele que nos interessa foi designado de desobediência civil. A primeira vez que foi utilizada como noção situa-se, ainda, no século XIX. O seu mentor, Henry David Thoreau.

O ponto que, para nós, é determinante na noção de desobediência civil proposta por Thoreau, prende-se com a sua correspondência, real e massiva, com o poder a contestar. Este autor explica de forma muito transparente esta tangibilidade do poder de então, através de metáfora (quiçá verdade?) do cobrador de impostos. Refere Thoreau:

"O meu encontro directo, cara a cara, com o governo americano ou o seu representante que é o governo do estado, acontece uma vez por ano, não mais, quando me aparece o cobrador de impostos." (Thoreau, 1848)

Só que nas palavras de Thoreau a relação estabelecida é de ordem muito mais forte que aquilo que à partida parece ser, já que, o cobrador de impostos é o seu respeita-

do vizinho. O confronto é directo e sem qualquer hipóteses de mediação, voltemos de novo a Thoreau:

> *"É com o meu vizinho cobrador de impostos que eu me avisto (porque, afinal de contas é com homens que luto, não com pergaminhos), com o meu vizinho que voluntariamente escolheu ser agente do governo. Como tomará ele consciência do que é e do que faz enquanto agente do governo, ou enquanto homem, se não for obrigado a tratar-me (a mim seu vizinho, por quem ele tem a máxima consideração) como seu vizinho e pessoa de bem ou como doido e desordeiro?"* (Thoureau, 1848)

O que se encontra brilhantemente retratado é uma postura que o poder foi desenvolvendo ao longo dos dois séculos, agora passados, e que permitiu, também, formas de organização que se pudessem opor às suas premissas. A desobediência civil foi, também, um dos pontos que mais se desenvolveu a este nível, contudo, como já vimos, com as alterações estruturais havidas, também ela, precisa dos respectivos reajustamentos. Tal como nos confrontos da realidade, também, no território do ciberespaço se perfilam variadas formas de oposição por parte dos activistas às estratégias do poder. A desobediência é apenas uma das possíveis.

Nick Arnett propõe uma existência dualista para a rede. Parece-nos uma noção ultrapassada pela nossa própria consideração, segundo a qual a rede é constituída por muitas outras que a corporizam. De qualquer modo, a sua teoria merece algum desenvolvimento. Acima de tudo porque permite uma potenciação de alternativa interna, isto é, a sua proposta é plenamente consciente da impossibilidade de exterioridade. Baseada nas circunstâncias históricas em que surge a Reforma no seio da Igreja, a sua actualização conceptual para o ambiente da rede propõe uma espécie de anti-rede que seja alternativa à rede. O problema fundamental será o da divisão existente entre as duas redes que, para todos os efeitos, pensamos nós, nunca serão potenciais candidatas a uma pureza religiosa. Mais não seja, pelo carácter necessariamente aberto da estrutura rizomática, que ao permitir todas as entradas não consegue o controle necessário. Esta é uma questão fundamental, sobre a qual, à frente, nos debruçaremos.

Uma outra hipótese levantada de forma, aparentemente, mais radical é conhecida como "teoria dos meios soberanos". Basicamente o que se desenvolve a partir desta premissa é um posicionamento que recusa a submissão perante qualquer meio, nomeadamente o electrónico, isto é, a rede. Os meios soberanos actuam de forma plural, não se confinando a um único meio de comunicação. Relativamente à preponderância de certos tipos de informação que circula maioritariamente, propõem, não uma resistência activa mas, antes uma espécie de alheamento atento. O que se pode entender por esta noção é uma estrutura que opta pelo fechamento dos seus processos comunicacionais, "*actúan*

más allá de lo limpio y lo sucio, en un sistema de basuras controlado por un caos puro sangre. "(Adilkno, 1995) e que por entropia se desvanece no fluxo comunicacional existente.

Esta espécie de elite amoral pressupõe, também, uma posição relativamente ao desenvolvimento da rede, e corporiza-se da seguinte forma, nas palavras do seu mentor e membro de uma Foundation for the Advancement of Illegal Knowledge, sediada na Holanda:

> *"Sólo cuando las redes dirigidas informáticamente empiecen a romper sus propias conexiones y a asustar a sus potenciales usuarios podrán los soberanos establecer la conexión."* (Adilkno, 1995)

Talvez a espera seja mais longa do que o previsto. De qualquer modo, a noção que avança é demasiado utópica e, de certo modo, romântica, para ser compatível com a velocidade a que os desenvolvimentos da rede se processam. Temos dúvidas sérias que, seis anos após esta espécie de manifesto, a situação já seja plausível de ligação. Daí o seu carácter utópico. As utopias são importantes, contudo, a necessidade de agir, pensada e executada por alguns, não se compraz com tal medida de tempo. Para que depois não reste unicamente a crítica como forma de luta, isto é, à posteriori.

Segundo a tipologia proposta por Stefan Wray existem actualmente condições na rede para o desenvolvimento do que apelidou de "política extraparlamentar de acção directa na rede" (Wray, 1998). Como extraparlamentar, explica o autor, devem entender-se aquelas acções que se encontram livres de qualquer estratégia partidária de âmbito eleitoralista, bem como desenraizada das bases do movimento social. Daqui surge a noção de uma minoria a intervir, tal é a noção de vanguarda que a partir dos Critical Art Ensemble temos vindo a demonstrar.

No âmbito deste conceito podem incluir-se, ainda segundo o mesmo autor, várias formas diferenciadas de actuação na rede: activismo informatizado; infoguerra de base; desobediência civil electrónica e actividade *hacker* politizada.

Devemos, desde já, chamar a atenção para o facto de todas estas possibilidades poderem ser agrupadas como *browser resistance*, isto é, o enfatizar da sua reacção íntima com os desenvolvimentos, entretanto havidos, no interface gráfico que permitiu a sua expansão.

Analisemos, então, de forma mais aprofundada cada uma das hipóteses de activismo, iniciando pela sua configuração mais interligada a momentos anteriores —no âmbito das lutas reais e não na rede— de resistência: o activismo informatizado.

Para este tipo de activismo, o mais antigo a actuar, devem ser chamados todos os mecanismos que, entretanto, foram sendo desenvolvidos em torno das possibilidades de comunicação. Talvez o mais importante seja o correio electrónico e as BBS (*Bulletin Board*

Systems) que permitem um fluxo comunicacional intensivo e rápido a todo o planeta.

A sua principal intencionalidade é colocar-se no âmbito de um discurso que privilegie o diálogo e o debate como formas de activismo. A colocação nesta área permite a sua existência visível como proporcionadora de mecanismos de resistência que procedem segundo o paradigma da rede como estrutura de fluxos comunicantes. Aqui, de resto, encontra-se a principal diferença com as outras formas de intervenção que, ao invés, colocam a rede, não como veículo comunicacional, mas antes, como local de acção.

Pelas suas características, este primeiro grupo é aquele onde se podem encontrar mais exemplos de intervenção, nomeadamente por parte dos artistas.

O segundo patamar de acção, segundo Wray, não é mais que uma intensificação do activismo informatizado. Com o termo infoguerra quer o autor significar propaganda. Os seus intervenientes possuem uma consciência mais clara do que a rede pode proporcionar para além da comunicação e do diálogo. A plena sensação de imediatez e interconectividade permite acalentar as hipóteses de avançar mais em direcção à acção.

Talvez o exemplo mais conhecido, mas, também, o mais importante desta vertente seja o que é desenvolvido pelo grupo, agora mundial, que divulga as acções da guerrilha zapatista. Se tivermos em conta que, desde 1994 a guerra se encontra transferida para a rede, e, aí sim, ela se mantém com plena vivacidade, podemos, desde já concluir pela extrema importância deste tipo de intervenção. Que, contudo, também tem limitações. O exército mexicano continua a manter presos todos aqueles que participaram, embora, agora, de forma muito mais cuidada. Todos os olhos estão, de certa forma, virados para eles, daí, também, a contínua presença de negociações em campo, bem como o facto relevante deste tema ser um dos pontos centrais de qualquer programa político no México contemporâneo.

> *"A finales de 1997, las noticias de la matanza de Acteal en Chiapas, en la que 45 indígenas fueron asesinados se extendieron rápidamente por todas las redes mundiales pro zapatistas. En cuestión de días empezaron las protestas y las acciones contra consulados y embajadas mexicanas en todo el mundo."* (Wray, 1998)

A partir deste incidente todas as actividades foram sendo incrementadas. O sucesso da intervenção pode criar a ideia de que a comunicação por si só não chega, falta-lhe a acção. Pelo menos é o que pensam os activistas da infoguerra.

Em 1998 a infoguerra foi o tema central do festival Ars Electronica em Linz na Áustria, o que vem confirmar o interesse pelos grupos de artistas neste tipo de actividades de envolvência com o real.

A distinção básica entre o activismo informatizado e a infoguerra prende-se, então, com a sua intensidade, no segundo caso muitíssimo mais forte que no primeiro.

A terceira hipótese que nos interessa analisar é a desobediência civil electrónica. Talvez seja aquela que mais nos interessa por ter sido desenvolvida por um colectivo de artistas que, desta forma, corporizam as intencionalidades de activismo, mesmo que, somente, teorizando-as. O que já não é pouco. A sua designação é Critical Art Ensemble.

Como já vimos, existem antecedentes para este tipo de actuação, que são, normalmente, desenvolvidos por vastos grupos de pessoas interventivas. As hipótese que mais se foram vulgarizando através destas iniciativas prendem-se com os bloqueios das instalações de poder, entre outras, mas as grandes intervenções encontram-se sempre nas instalações das instituições ligadas aos poderes político e económico, este através do bloqueio às sedes das grandes corporações.

Existem grandes diferenças de actuação entre as duas primeiras formas analisadas e as propostas de intervenção feitas pelo C.A.E..

A hipótese inicial que levantam busca um acerto com as transformações entretanto estabelecidas pelos poderes. Segundo os autores o poder mudou-se para o ciberespaço e, como tal, não pode ser corporizado, apenas lhe podem ser seguidos os fluxos informacionais e operativos que daí advêm. Uma forma abstracta só pode, provavelmente, ser encontrada num local abstracto, esse local é obviamente o ciberespaço.

O ciberespaço pode ser descrito como uma paisagem a que se acede por um *interface*, normalmente telefónico. O que o C.A.E. propõe, como forma de desobediência mais eficaz é, nada mais nada menos, que o bloqueio desses *interfaces* e, logo, o bloqueio dos fluxos de informação necessários. Num estado de velocidade alucinante, a inércia provocada pelo bloqueio coloca-se em posição privilegiada para a sua consequente desaceleração. Esta aparente micro resistência pode causar efeitos devastadores, se entendida segundo os princípios da teoria do caos. Analisaremos mais aprofundadamente esta vertente mais à frente.

O que é à partida visível —e é continuamente reafirmado pelo grupo— é a sua filiação num campo que, por inerência, deve continuar de alguma forma clandestino.

> *"En lugar de intentar crear un movimiento de masas de elementos públicos de oposición, el C.A.E. sugirió la idea de un flujo descentralizado de micro organizaciones diferenciadas (células) que produjesen múltiplas corrientes y trayectorias con el fin de frenar la velocidad de la economía política capitalista."* (C.A.E., 1999)

Esta situação de clandestinidade de actuação levanta problemas complicados, também assumidos pelo C.A.E.; o primeiro dos quais prende-se com as condicionantes que tal situação levanta. Se por um lado ela pode ter um sentido apelativo, de gosto romântico, pelo outro a realidade é bastante dura a este respeito. Só a título de exemplo, devemos ter em conta que nos Estados Unidos todas esta acções são criminalizáveis,

logo, elas deixam de ser tidas como posturas eminentemente políticas.

Contudo, existem condições na rede para que tal actividade seja levada a cabo. O drama desta situação tem a ver, unicamente, com os seus intervenientes activos. Fazendo uma busca pelas acções entretanto desenvolvidas —o que se afigura de difícil eficácia, tendo em conta o seu carácter clandestino e móvel, daí a sua não publicidade— chega-se rapidamente à conclusão que grande parte das actividades são conduzidas por aqueles que ficaram conhecidos como *hackers*. Ora o problema reside exactamente aí. Os *hackers* são maioritariamente jovens que, por questões de acesso a toda a informação, decidem infiltrar-se ou bloquear alguns dos *sites* mais importantes. O problema fundamental é que a apoliticidade dos seus actos revela que nem toda a informação é determinante, ou, de outro modo, o reclamar de um acesso livre à informação não é, de modo algum, a condição política determinante; o que fazer com essa informação, essa sim, é a questão fundamental. Devemos relembrar o caso mais mediático de um *hacker* preso e condenado a anos de prisão, que ao fim de algum tempo foi libertado e tornado especialista do FBI para as questões da informação electrónica. A fragilidade é, por demais, evidente.

Por aqui passam as questões colocadas pelo C.A.E.. O respeito pelos intervenientes, que não são reconhecíveis, leva este grupo a utilizar nas suas argumentações apenas o recurso a modelos e nunca a factos. A sua inscrição em tradições de fechamento, como o caso paradigmático da escola de Frankfurt, leva a uma opção de manter os discursos fora do domínio da esfera pública. Concluem os membros do grupo:

> *"Podemos estar agradecidos por que el DCE y otras formas de resistencia electrónica que se han desmaterializado dentro del mundillo de hiperreal del hactivismo sean cibermodas que desaparecerán rápidamente en el tecnohorizonte y dejarán a los comprometidos que sigan con su trabajo como de costumbre."* (C.A.E., 1999)

A opção por um extenso grupo de pequenas células espalhadas por todo o território virtual vem levantar duas questões importantes: a primeira refere-se ao trabalho colaborativo encetado por estes grupos para que a sua prática seja eficaz. O C.A.E. sugere, mesmo, uma possível constituição tipo: activista, artista, *hacker* e um advogado. Só uma abordagem transdisciplinar pode fazer funcionar um grupo, contudo, longe das opções de alargamento, intensamente utilizadas nas organizações de carácter democrático, mas condenadas ao fracasso, por óbvia localização.

A segunda questão refere-se exactamente ao problema da sua localização. Aqui entram em cena as designadas TAZ (Temporay Autonomous Zones). Tal como o nome o indica, a localização deste grupos, células segundo a designação avançada pelo C.A.E., é sempre variável; são localizações que, para além de uma situação espacial efémera, também possuem a mesma característica temporal.

A condição essencial para a actuação proposta pelas TAZ passa pela sua invisibilidade. A utilização intensiva das estruturas da rede, afirma-se, desta forma, como suporte para uma acção que se pretende incisiva, apesar da, já referida, opção por estratégias que privilegiam a não visibilidade. Antes de mais, é preciso referir que os defensores das TAZ advogam, primeiro que tudo, a abolição de mediação, opondo um experimentar da experiência como imediatez. Se, sabemos já, que a premissa do assentar a acção na tentativa de eliminação da mediação se revela no mínimo perigosa[49], podemos, também, questionar a relativa aceitação dos interfaces como material de intervenção. É com eles que qualquer intencionalidade tem que se confrontar e, daí, a grande diferença de interpretação entre os Critical Art Ensemble e as proposta pós-anarquistas das TAZ. De qualquer modo a posição assumida por estes não se mostra de tão alto teor de radicalismo. A assunção de uma espécie de compromisso dualista entre o estar ligado e o estar em posição de exterioridade, para poder controlar essa mesma ligação, revela a sua ambivalência com respeito a esta questão. A insubmissão que é sugerida potencia, apesar de tudo, uma proposta teórica de grande lucidez. Aparentemente contraditórios em objectivos, os intervenientes das TAZ podem ser conotados com duas correntes divergentes: uma primeira que actua com fins políticos, e uma outra que actua, como já vimos, sem qualquer outro objectivo, que não o do acesso total à informação. Ou seja, em ambos os casos, uma actividade que gera posicionamentos de invisibilidade necessários à sua permanência como autónomos. Apesar das reivindicações de eliminação da mediação, os activistas, maioritariamente *hackers*, encontram na rede, até pela inerência da sua estrutura, todas as possibilidades de invisibilidade necessária. A rede constitui-se, na sua totalidade, como um emaranhado de redes, rizomas na linguagem de Deleuze e Guattari, algumas veiculam a informação de forma altamente hierarquizada, enquanto que outras introduzem a horizontalidade como modo de comunicar. Esta distinção é fundamental para se entender os objectivos da existência das TAZ. Só através dos intensos processos de colaboração, obrigatoriamente horizontais, é permitida a sua permanência como potencial de resistência activa que se expande na estrutura rizomática, isto é, sem princípio nem fim, sem entrada nem saída.

É interessante a ligação que Hakim Bey realiza da sua elaborada defesa das TAZ com as argumentações que se processam em torno da teoria do caos. Segundo ele, não é possível imaginar uma cartografia da rede, sem que, nela, não sejam introduzidos ele-

[49] A sua análise aprofundada no texto de José Bragança de Miranda: "Fim da Mediação? De uma agitação da metafísica contemporânea" é, a esse respeito, bem clara.

mentos relacionáveis com a teoria do caos. Por exemplo, ao nível das grandes transferências de informação operadas pelo mercado financeiro.

Já no início das investigações em torno deste novo ramo do conhecimento, o matemático Feigenbaum provou que as sequências produzidas pela continuidade da aplicação de equações matemáticas sucessivas a números geravam séries que seriam ou pertencentes a uma lógica ordenada ou, pelo contrário, a uma lógica desordenada. *"La descripción matemática de estas secuencias siempre parecía incluir ciertos números particulares, a los que ahora se conoce de manera informal como número de Feigenbaum."* (Gleick, 1984)

É esta procura de ínfimas porções que se revelam imprescindíveis nas análises da nossa contemporaneidade. O seu quase estado de invisibilidade fornece-lhes os apetrechos conceptuais para a sua actuação. A esta invisibilidade activa fornecida pelos elementos caóticos, muito para lá da sua dimensão, vai Bey buscar a sua metáfora de existência para as actuações das TAZ:

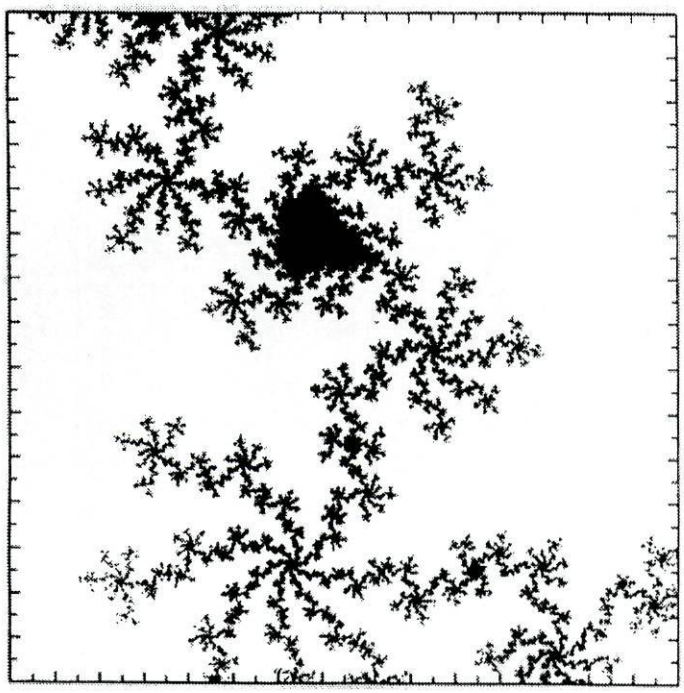
> *"Cada una de estas áreas podrían ser representadas en topografías similares a la serie de Mandelbrot, como penínsulas inscritas o escondidas en el mapa —a punto de desaparecer. Esta "escritura" —que en parte permanece escondida, y en parte se desvanece— representa el proceso mismo en el que la red está inmerso, incompletable en su propia representación, en última instancia incontrolable. En otras palabras, la serie Mandelbrot, o algo parecido a ella, puede demostrarse útil para representar la emergencia de una antired como proceso de caos, un "evolución creativa" en palabras de Prigogine. Si no como otra cosa, la serie Mandelbrot sirve como metáfora para cartografiar el interfaz del TAZ con la red en términos de desaparición de información. Cada "catástrofe" en la red es un nudo de fuerza para el Web, para la antired. La red se verá dañada por el caos, pero al contrario el Web se expandirá en él.*[50] "(Bey, 1990)

O recurso aos argumentos constituintes da teoria do caos, nomeadamente da geometria não linear, parecem-nos totalmente acertados no contexto da rede, pois a adaptação do seu indeterminismo aos grupos de acção impede o seu controle.

Através da geometria não linear de Mandelbrot compõe-se uma estrutura fractal —a palavra fractal é uma construção linguística a partir do original latino *fractus* que signi-

---

[50] A utilização das noções de rede, Web e antirede, têm aqui uma significação muito peculiar. Refere o autor que a rede será a parte mais oficializada e visível, pelo seu lado, a web seria uma espécie de rede horizontal. Nas suas palavras a web seria como que uma teia de aranha que ocuparia os interstícios e secções da própria rede, aqui metaforizada como uma rede de pesca. Por fim a anti rede, que corporiza o espaço/tempo da invisibilidade.



Mandelbrot, *curva de Koch*

fica partido, e da palavra fraccionário. O termo conota, assim, as duas dimensões que lhe interessam, por um lado, a dimensão fraccionária e, pelo outro, a complexidade das formas— que se desenvolve exactamente a partir do incremento dos computadores. Se podemos clarificar o que pensava Mandelbrot através da "curva de Koch"[51], o que nos interessa, fundamentalmente, é a sua conclusão de que não é possível construir uma geometria fractal sem a introdução de elementos do acaso. Com este elemento presente todos os procedimentos deterministas falham por incapacidade de análise. O autor dá um exemplo bastante claro: o desenho irregular das costas marítimas. Não é possível avaliar na totalidade —determinista— a sua forma, se não forem levados em conta todos os factores exteriores que vão determinar, de fora, isto é, ao acaso, a sua forma final. Refere o próprio Mandelbrot:

> *"Un enfoque determinista no sólo sería tedioso sino que además estaría destinado al fracaso, porque cada costa fue modelada a través de las edades por múltiples influencias que no están registradas y que no pueden ser reproducidas en detalle. El objetivo de lograr una descripción total es desesperado y ni siquiera se lo debe tener*

[51] A "curva de Koch", que deriva do nome do seu inventor, é a curva gerada pela acumulação da mesma figura em tamanhos diferentes. Neste caso o ponto de partida é um triângulo a que vai sendo acrescentado um número crescente de outros triângulos cada vez mais pequenos. O problema que Mandelbrot levanta relativamente a esta é a sua regularidade.

en cuenta. " (Mandelbrót, citado por Hayles, 1990)

Na sua tradução para o território virtual, também ele, composto, unicamente, pela linguagem numérica dos algoritmos, a probabilidade da existência de elementos do acaso formados a partir das microestruturas que compõem a rede é altamente plausível, senão mesmo inevitável. O que Hakim Bey vai retirar para a sua noção de Zonas Autónomas, às teorias do caos, revela-se fundamental para a compreensão das suas posições.

O funcionamento nos locais intersticiais da rede permite, através do seu proclamado esvanecimento, uma permanência que é possibilitada pela existência das anomalias provocadas pela própria estrutura numérica. No fundo, a actividade dos *hackers* será, antes de mais, fomentar e assinalar o êxito dessas mesmas anomalias.

Obviamente que, à questão central da localização "nómada" exigida pelas circunstâncias de manutenção da invisibilidade, se terá que associar a sua localização no espaço temporal. As questões de compressão temporal activadas pelos códigos operativos da rede colocam, também, como premente, uma atenção reforçada a esta premissa constitutiva. E este tempo a que nos referimos já produz unidades de medida que diferem largamente das tradicionais. Também aqui a geometria não linear pode ser associada aos posicionamentos da rede. O tempo já não é medido em forma de sucessão de pontos num *continuum* linear, tal como nos relógios analógicos[52]. Antes, é medido como pequenas mudanças nas fórmulas que se activam para construir os fractais. Os exemplos temporais que nos chegam da rede permitem concluir que a compressão efectuada no tempo é tão imensa como a que produz nos dados, daí, também, a impossibilidade de durabilidade para a actividade, fomentada pelas TAZ.

Concluindo, então, as estratégias de resistência elaboradas em torno destas Zonas Temporalmente Autónomas são um bom resultado da sua adequação semântica, isto é, uma existência nómada vivenciada segundo uma perspectiva que, tanto a nível temporal como espacial, terá que ser, obrigatoriamente, de renúncia a valores de estabilidade, desterritorializada em ambos os sentidos. Uma aproximação a noções de indeterminismo espacial e temporal como produto necessário para uma eficaz determinação e cumprimento dos seus objectivos, ainda que, como já verificámos, de tipologia altamente utópica. A utilização da mesma capacidade dissuasora introduzida pelo capitalismo tardio ao disseminar o poder pelo território virtual, ensaiando uma espécie de contra-ofensiva de sinal con-

---

[52] Existem já no mercado exemplares de relógios que se autonomizaram do tempo "tradicional". A sua contagem pretende ser desterritorializada. Para tal, forma inventadas novas formas de contagem, que se afirmam sem qualquer diferença em qualquer parte do planeta. A sua contagem já não se guia por colocações espaciais, antes pela cartografia rizomática do virtual, a rede.

trário.

Refere Laura Baigorri a propósito desta questão:

"Cabe apuntar, no obstante, que este peculiar sistema de vigilancia —basado en el caos y en la desterritorialización— pierde su efectividad a partir del momento en que las características del medio que favorecen el ejercicio del poder son, paradójicamente, las mismas que nos permiten eludir su control. Porque el poder es incapaz de cubrir por completo un territorio tan vasto; porque en le espacio de la red no es posible ningún sistema de control universal." (Baigorri, 1998)

Perante esta afirmação posicionam-se duas questões prementes, por um lado, a alteração qualitativa relativamente ao espaço físico proposto pela autora, no que à insuficiência de controle diz respeito, não nos parece de todo plausível. Antes de mais, porque todos os mecanismos de controle se baseiam actualmente nos complexos sistemas digitais que alimentam, também, a expansão da rede. José Bragança de Miranda trata este assunto em texto que pretende a diferenciação de dois conceitos que não raras vezes aparecem como sinónimos. O virtual e o ciberespaço. Se perante o primeiro se colocam expectativas de uma possibilidade não controlável, a sua monitorização digital, isto é a sua "linearização" (Miranda, 1998), anula qualquer possibilidade; aliás como refere o autor, pensar o controlo refere-se sempre ao pensar das (im)possibilidades. No contexto que nos interessa, resta apenas citar Wiliam Burroughs a partir de Bragança de Miranda, diz ele:

"À pergunta: «If control's control is absolute why does control needs control?» vem a resposta sintomática «Control needs time». Ou seja, a única coisa que o controlo precisa é de tempo, mas para o abolir e realizar-se como controlo." (Miranda, 1998)

A continuidade destas considerações que, de algum modo, se encarregam de ratificar o tempo como espaço, também ele, fundamental na problemática do controle, conduzem-nos directamente, para a segunda questão a levantar a partir do texto de Laura Baigorri. Esta, prende-se com as possibilidades, aí reais, avançadas a partir da exploração dos elementos do caos; mas estes permitem apenas a reacção por serem desterritorializados em ambos os níveis de espaço e tempo.

De qualquer modo, parece ser agora visível que a rede, nos nossos dias, possui uma ampla margem de actuação, de acordo com as perspectivas que demonstrámos; resta ter uma ideia clara da sua oportunidade. Voltemos aos Critical Art Ensemble em jeito de conclusão:

"Postering, pamphleteering, street theater, public art —all were useful in the past. But as mentioned above, where is the «public»; who is on the street? Judging from the

number of hours that the average person watches television, it seems that the public is electronically engaged. The electronic world, however, is by no means fully established, and it is time to take advantage of this fluidity through invention, before we are left with only critique as a weapon." (C.A.E., 1994)

9.3.3. Exemplos do fazer

Tal como fizemos para o contexto da arte que se faz na rede, agora, nesta expansão do trabalho dos artistas para o âmbito da intervenção activista, colocar-se-ia como desenvolvimento natural traçar uma cartografia possível dos exemplos que consideramos, a este nível, fundamentais. Tal não faremos, contudo.

A opção por uma contenção descritiva no caso do activismo da rede tem a ver, essencialmente, com a necessidade de não corporizar novos mitos românticos de resistência a um poder, hoje, nem sequer localizável.

O trabalho que é desenvolvido pelos artistas nos grupos de intervenção activa na rede, pela sua existência temporal contemporânea da nossa experiência, não permite o distanciamento tornado possível, por exemplo, relativamente ao activismo desenvolvido na década de oitenta.

A própria estrutura operativa inerente à rede não aconselha a tratar o trabalho em termos individuais. Daí que tenhamos optado por analisar, não as actividades isoladas desenvolvidas pelos grupos, mas algumas iniciativas que foram levadas a cabo pela colaboração intensa de múltiplos destes intervenientes. É, aliás, pela abertura de *networks* colaborativas que se pautam grande parte das intervenções levadas a cabo.

Vimos já, das várias hipóteses de activismo na rede, desde as mais simbólicas às mais subterrâneas. Obviamente, que será a partir das primeiras que se processará o maior número de informações, mais não seja, por respeito à própria especificidade dos seus intervenientes, no caso desta últimas.

Num passado recente, já de plena consolidação das estruturas gráficas da rede, desenvolveram-se algumas iniciativas que, pela sua envergadura, merecem destaque, a título de exemplo[53] e, também discussão:

---

[53] Os exemplos analisados apresentam-se exactamente como isso. Não como dados recolhidos para amosta. Acima de tudo, por não existir no nosso horizonte nenhuma espécie de necessidade de indexação sociológica de dados com vista ao extrapolar de conclusões, quase sempre, feridas pela ineficácia de quem não consegue abarcar a totalidade. E, aqui, totalidade é sinónimo de quase infinitude.

—A *network* formada em torno da intervenção no território do Kosovo, na ex-Jugoslávia;

—As acções levadas a cabo no chamado "echelon day" contra a tentativa de controlo absoluto, quer dizer, de vigilância apertada e, sobretudo, de pretensa neutralização de actividades não "consentidas", por parte daquela estrutura, para as intervenções na rede;

—As acções de activismo intenso desenvolvidas na sequência do processo contra o site etoys.com;

—A constante rede de activismo que se desenvolve em torno das conferências mundiais dos poderes económico e políticos.

Para que tal activismo aconteça, é necessária a existência nos *sites* de artistas de uma fundamentação conceptual de âmbito alargado que conduza a uma perspectiva de carácter antropológico e que, por isso, permita um alargamento para interesses, à partida, tidos como alienígenas. Nenhum interesse é estranho à luz destas premissas conceptuais, o que permite a sites com estas características apresentarem-se como cruzamentos de interesses que, exactamente por se interpenetrarem, também se enriquecem.

A partir da ampla *network* criada em torno da intervenção da NATO, na Jugoslávia, puderam ser desenvolvidas acções de variados tipos, dos mais interventivos como no caso do apoio directo à rádio B92, até ao campo mais teórico da publicação de textos que reflectem sobre essa realidade.

Esta *network* possibilitou, entretanto, a discussão de alguns dados novos que merecem ser equacionados.

Estranhamente, ou talvez não, a realidade da guerra na Jugoslávia trouxe um enorme potencial de visibilidade às organizações inseridas na *network*. Todas as situações, assim criadas, possuem à partida um lógica bipolar: por um lado, introduzir a ideia de intervenção/activismo. Pelo outro, tirar partido dessa mesma situação. Poderá parecer um discurso cínico, contudo, por aqui passam as realidades de muitas das organizações envolvidas. Como resolver estas questões, são problemas que se colocam directamente ao interior das pessoas envolvidas, problemas de essência ética que devem ser questionados. Só assim poderão ser pesadas as vantagens e desvantagens de tais acções ou, em outra latitude de pensamento, os benefícios internos/externos. De tais reflexões partem todas as posições conscientes, que em futuros envolvimentos não deixem transparecer esta mesma lógica, por, acima de tudo, serem inequívocos.

Refere Micz Flor em texto sobre o assunto:

"Recognition could be easily earned. At times, «doing the right thing» simply meant saying that bombs suck; adding a personal contact inside Serbia (even better kosovo)

—A *network* formada em torno da intervenção no território do Kosovo, na ex-Jugoslávia;

—As acções levadas a cabo no chamado "echelon day" contra a tentativa de controlo absoluto, quer dizer, de vigilância apertada e, sobretudo, de pretensa neutralização de actividades não "consentidas", por parte daquela estrutura, para as intervenções na rede;

—As acções de activismo intenso desenvolvidas na sequência do processo contra o site etoys.com;

—A constante rede de activismo que se desenvolve em torno das conferências mundiais dos poderes económico e políticos.

Para que tal activismo aconteça, é necessária a existência nos *sites* de artistas de uma fundamentação conceptual de âmbito alargado que conduza a uma perspectiva de carácter antropológico e que, por isso, permita um alargamento para interesses, à partida, tidos como alienígenas. Nenhum interesse é estranho à luz destas premissas conceptuais, o que permite a sites com estas características apresentarem-se como cruzamentos de interesses que, exactamente por se interpenetrarem, também se enriquecem.

A partir da ampla *network* criada em torno da intervenção da NATO, na Jugoslávia, puderam ser desenvolvidas acções de variados tipos, dos mais interventivos como no caso do apoio directo à rádio B92, até ao campo mais teórico da publicação de textos que reflectem sobre essa realidade.

Esta *network* possibilitou, entretanto, a discussão de alguns dados novos que merecem ser equacionados.

Estranhamente, ou talvez não, a realidade da guerra na Jugoslávia trouxe um enorme potencial de visibilidade às organizações inseridas na *network*. Todas as situações, assim criadas, possuem à partida um lógica bipolar: por um lado, introduzir a ideia de intervenção/activismo. Pelo outro, tirar partido dessa mesma situação. Poderá parecer um discurso cínico, contudo, por aqui passam as realidades de muitas das organizações envolvidas. Como resolver estas questões, são problemas que se colocam directamente ao interior das pessoas envolvidas, problemas de essência ética que devem ser questionados. Só assim poderão ser pesadas as vantagens e desvantagens de tais acções ou, em outra latitude de pensamento, os benefícios internos/externos. De tais reflexões partem todas as posições conscientes, que em futuros envolvimentos não deixem transparecer esta mesma lógica, por, acima de tudo, serem inequívocos.

Refere Micz Flor em texto sobre o assunto:

"Recognition could be easily earned. At times, «doing the right thing» simply meant saying that bombs suck; adding a personal contact inside Serbia (even better kosovo)

etoy.com, *etoy share*

tas na rede.

Em perspectivas diferentes de activismo se integra a campanha em torno do *site* de artistas designado etoy.com.

O site etoy.com desenvolve desde 1995 actividades na rede. Etoy.corporation é o nome escolhido para lidar de forma, por vezes algo dúbia, com o fazer artístico. A associação, clara, com a lógica do mundo empresarial levada a cabo por este grupo, pode trazer alguma ambiguidade a todo este assunto, embora não estando em causa a legitimidade, mais não fosse temporal, de manterem o registo de domínio a que têm direito. Vejamos, as acções que etoy coloca à venda como obras de arte —referem os seus membros, em jeito de justificação que: *"If artists can call art products «landscape XY», «naked body blabla», or «the death»...we insist on the right to call our work etoy.share..."* (etoy.com, citado por Berry, 2000)— apresentam-se de forma muitíssimo ambígua: ou são um simulacro de uma acção, ou são uma acção que simula uma obra de arte. Apesar dos membros do grupo afirmarem que ninguém compra uma acção sem ser informado de que está a realizar um investimento artístico, o que está em causa é o seu valor comercial e, como tal, aqui estamos no território das corporações.

Josephine Berry desconfia que a atitude seguida por este grupo é suspeita aos olhos daqueles que, ao encarar a arte se querem reflectir numa obra e não num produto do mercado monetário:

> *"...it's hard not to feel that etoy's albeit ludic and PC deployment of markets isn't achieving a too perfect symmetry with its dark other."* (Berry, 2000)

Não é nova a tentação da simulação empresarial por parte da arte. Existem imensos argumentos teóricos para a sua defesa, Baudrillard à cabeça, mas coexistem, tam-

etoy.com, *etoy share*

bém, objecções éticas que colocam esta actividade num âmbito bem distinto da, aparente, intencionalidade. Refere Moraza a este propósito:

"El amo redistribuye, produce una transferencia del «saber hacer» del esclavo — su plus de goce—, lo sustrae y lo convierte en un solo «saber» de amo (Lacan); El artista moderno, huérfano de poderes, acaba convirtiendo su hacer en un «hacer saber que su hacer sabe»: su ocultamiento del trabajo es un deseo de poder que le diferencia de su herramienta. Simulacro de amo, su hacer se vuelve simulacro de saber. Artista como simulacro de empresario en tanto simulacro de artista." (Moraza, 1993)

Contudo, não é este o local para a discussão aprofundada destas questões, apesar do seu interesse. O interesse que este *site* tem para o nosso estudo prende-se com o problema legal em que esteve envolvido nos finais de 1999, com uma das grandes corporações de brinquedos a nível mundial: a americana etoys.

Se chamamos aqui esta polémica judicial é porque, a partir dela, formou-se um network de activistas na rede que produziu resultados extraordinários, conduzindo ao descalabro financeiro da empresa de brinquedos, com os seus accionistas a venderem as acções em massa e estas, por sua vez, a baixarem em flecha. Segundo informações veiculadas pela "Rhizome.org", as acções cotadas no início da contenda em $67 passaram, em menos de um mês, para os $45, ou seja, uma queda de aproximadamente 33%, para, já no

início do ano 2000, a empresa de brinquedos acabar por desistir da acção movida contra o grupo de artistas.

De acordo com as informações postas a circular pelos grupos intervenientes, a partir da altura em que foi dada a sentença pelo tribunal da Califórnia, dando razão à empresa de brinquedos, uma corrente de solidariedade para com o grupo de artistas começou a formar-se, decidindo utilizar todas as armas da desobediência civil electrónica.

Participaram activamente nesta network, formada a partir do *download* dos ficheiros do, entretanto fechado, *site* etoy.com, para outros *sites*. O nome dado a esta iniciativa foi de *toywar.com* e os grupos participantes foram os seguintes: *rtmark.com, the thing new york, ninfomania, detritus.net, illegal art, plagiarism.org, namespace, negativeland, evolution control committee styro2000, boombox.net personal records*, entre outros.

Um dos grupos activistas mais importantes *rtmark* empenhou-se decisivamente nesta campanha produzindo elementos de desobediência civil electrónica, de distribuição generalizada na rede, com o objectivo confesso da introdução de componentes de distúrbio na empresa de brinquedos:

> *"The etoy fund projects are a game the whole world can play. Many of the projects-boycotts, pickets, e-mail campaigns can be played by anyone, while other projects — counter suing eToys, disturbing the etoys servers, etc.— require specialized work. There's something for everyone, and we easily count on 10.000 players to start with."* (Lucha, 1999)

Ao colocar a fasquia tão elevada não poderiam ser esquecidas as actividades de *hackers*, geralmente não politizados, como já vimos, mas que perante uma ameaça deste género, sentem-se, também eles, um pouco ameaçados.

Visto à posteriori, o que é admirável neste caso é a sua eficácia, a *toywar* envolveu um espírito de colaboração que conseguiu objectivos concretos; como afirma um dos responsáveis do *rtmark*, é muito mais interessante que qualquer jogo de computador, aqui o inimigo a abater é bem real. E foi no campo do real que os resultados foram sendo mais visíveis. Perante o alargamento das estratégias de desobediência para outros âmbitos: programas desenhados para gerar alterações na numeração de registos de visitantes dos sites oficiais da empresa. Esta uma das estratégias fundamentais na campanha: por estes dados estatísticos passam o interesse económico de muitos dos investidores e anunciantes. O seu bloqueio traz (trouxe) problemas graves. Para aumentar, um pouco mais, a pressão, toda esta campanha foi desenvolvida a partir do início de Dezembro de 1999, altura estrategicamente importantíssima para a indústria dos brinquedos por englobar o natal. Voltemos ao dirigente do *rtmark*:

"etoys feels comfortable destroying art for the benefit of its business, so all the

etoy.com, *digital hijack*

players of this game can feel great destroying eToys —for the benefit of art. " (Lucha, 1999)

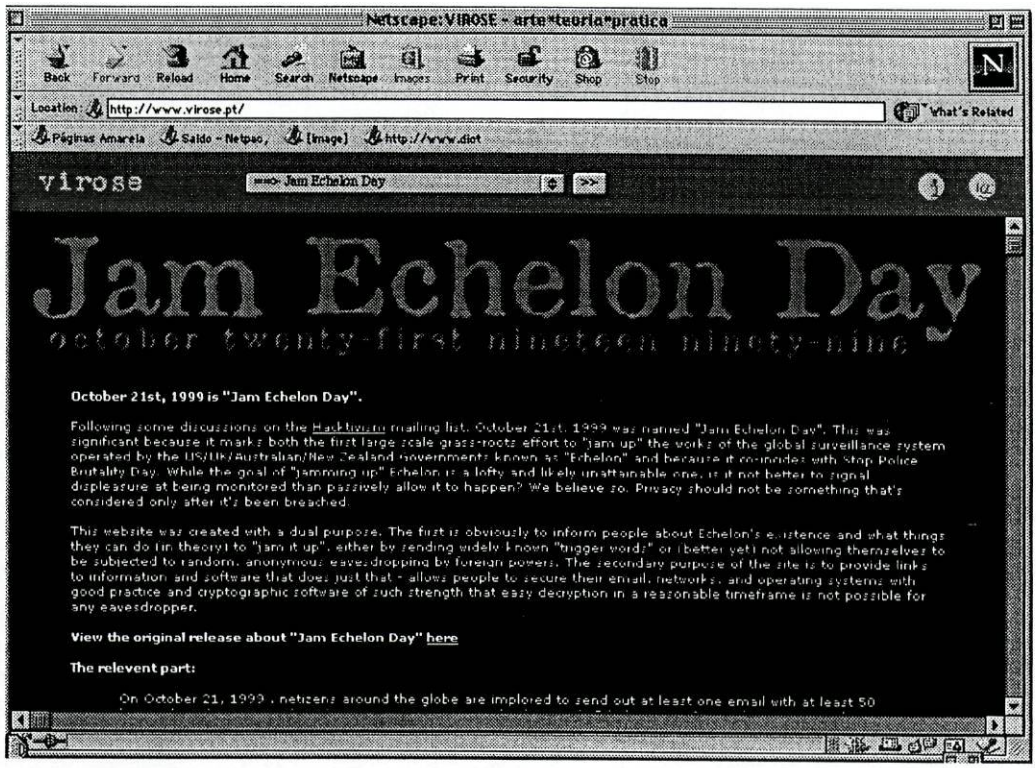
Nos primeiros dias do ano, em Janeiro de 2000, a empresa decidiu desistir do caso. Para se ter uma ideia mais clara da pressão a que esteve sujeita, citamos um excerto de uma mensagem enviada por e-mail por um dos intervenientes activos, que sintomaticamente assina da seguinte forma: etoy.AGENT027:

"On Monday, January 24, 2000, the Toywar.crisis-control-board, 1345 special toywar.agents and media warriors triggered another firestorm: within a few hours many hundred email-toy-bombs exploded in the brains of customers, e-shoppers, brokers and nervous business men all over the world"

Toda a parafernália guerreira aqui utilizada parece um pouco deslocada. Com todo o seu rubor romântico, contudo, em termos de resultados finais, eles indiciaram uma mudança nas tentativas de controlo e expropriação em curso na rede. Existe de facto uma resistência que é organizada, este caso aí está para o provar.

Lançamos este olhar retrospectivo para tentar ponderar alguns dados sobre a forma, muitas vezes impulsiva e romantizada, que assumem as campanhas de desobediência na rede. Aqui o resultado foi muito positivo, pelas extrapolações possíveis de realizar. Contudo, um olhar frio perante as causas deve ser cada vez mais utilizado como estratégia. Pelo menos em legítima defesa.

Mais que todo o resto, o que nos interessou fortemente neste relato foi a determinação de vários factores importantes para o sucesso deste tipo de campanhas:



Jam Echelon Day, *mirror site*

—uma investigação apurada das causas;

—uma determinação política sobre os objectivos a atingir;

—uma estratégia concertada, longe das retóricas belicistas.

Em texto publicado na revista October, Jonathan Crary escreve:

"Are we still in the midst of a society that is organized as appearance? Or have we entered a nonspectacular global system arranged primarily around the control and flow of information, a system whose management and regulation of attention would demand wholly new forms of resistance and memory." (Crary 1989)

A relação que, passada uma década, este texto mantém com a actualidade, provém de um aprofundamento do controlo dos fluxos de informação hoje plenamente instituídos. Talvez o organismo mais conhecido seja o "echelon[54]".

A existência de uma organização deste tipo mobilizou o activismo na rede para a necessária "atenção" a estes fenómenos. A iniciativa a que nos referimos tem o nome de *Jam Echelon Day* e realiza-se uma vez por ano.

---

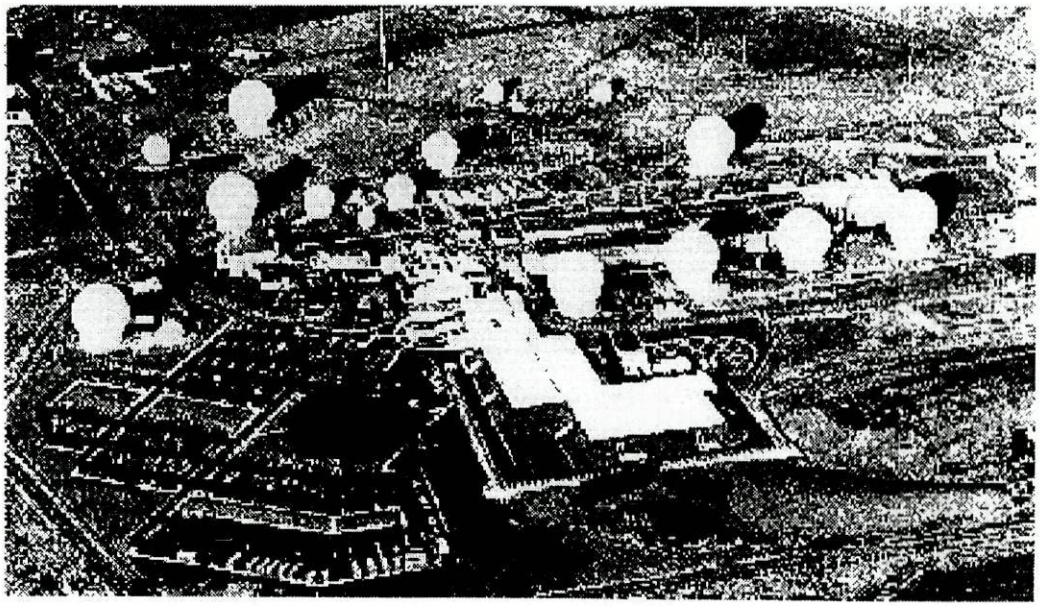
[54] A ele já nos referimos em outra parte desta dissertação, daí que remetemos para esse capítulo um aprofundamento das suas actividades.

A consciência de úm espaço controlado, que é intensamente utilizado para as comunicações, vem trazer uma estranha sensação de falta de privacidade. Não se trata de uma relação directa com o espaço físico, como em exemplos anteriores. Aqui, as questões que se levantam referem-se exclusivamente ao espaço virtual, mas, este é mediado e só corporizado pelo aparelhamento com o espaço físico tornado possível pela presença humana. A relação entre público e privado alcança uma ambiguidade surpreendente a este nível, uma vez que, mais que a exposição pública, o que se encontra em jogo é a intromissão no âmbito do privado.

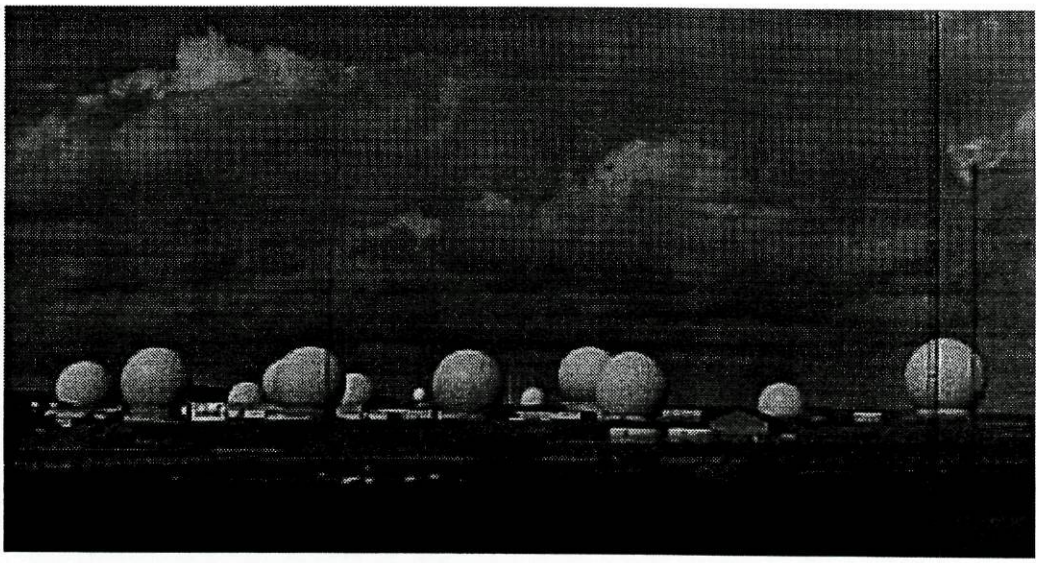
Referem os organizadores do Echelon Day:

"This was significant because it marks both the first large scale grass-roots effort to "jam up" the works of the global surveillance system operated by the US/UK/ Australian/New Zealand Governments known as "Echelon" and because it co-incides with Stop Police Brutality Day. While the goal of "jamming up" Echelon is a lofty and likely unattainable one, is it not better to signal displeasure at being monitored than passively allow it to happen? We believe so. Privacy should not be something that's considered only after it's been breached."

A tentativa de "jamming up", isto é, de provocar uma forte interferência por congestionamento de entradas, afirma-se como uma forma de autodefesa que se transforma em arma de arremesso. A proposta, colocada como acção a fomentar, passa pelo envio de e-mails contendo palavras chave que, pela certa, irão ser codificadas: *revolução, revolta,*



Echelon intercept station, Menwith Hill, England



Echelon intercept station, Menwith Hill, England

serão exemplos possíveis. Referem os organizadores: *"Just be sure to sound as subversive as possible"*.

As estratégias traçadas incluem-se nas formas de intervenção, analisadas anteriormente, e que são já características do *net*-activismo. Aqui a possibilidade de comunicação oferecida pela rede é utilizada em vertente dupla. Por um lado, são exploradas as capacidades de potenciação da comunicação, mas, também, a sua amplificação para territórios de acção que ultrapassam a simples eficácia comunicativa. A comunicação que é incentivada aparece transfigurada como acção comunicativa e, então, o território que possibilita a comunicação torna-se território de acção. Uma resistência que utiliza os mesmos elementos do seu pólo antagónico, simplesmente, a sua massificação quantitativa tenta não permitir a intencionalidade de ingerência. A concentração de esforços potenciada pelas *networks* introduzem a segunda opção de activismo. É pedido a todos os sites que integram a *network* para utilizarem os seus espaços como *mirrors* do *site* original. A disseminação proporcionada pela estrutura rizomática de ligações permite a amplificação da estrutura para uma muito mais ampla superfície. Refere António Machuco Rosa, em texto a propósito dos mecanismos de controlo global surgidos a partir das ligações locais: *"[...]nós para os quais existe um grande número de ligações tendem a receber adicionalmente mais ligações"* (Rosa, 2000).

Esta ampliação do campo de intervenção é, também, acompanhada de uma série de instruções acerca das possibilidades de encriptação das mensagens, como forma de evitar a sua potencial descodificação.

As formas de activismo são inúmeras e não é aqui o local da sua enumeração.

Com estes exemplos quisémos, de algum modo, mostrar que a conexão entre artistas e net-activismo é possível. Eles aparecem, assim, como simples situações de actuação e nunca como arquétipos de intervenção. Tentámos fugir a esse discurso e queremos, agora, reafirmar a nossa intencionalidade teórica, na tentativa de levantamento de hipóteses de trabalho para uma âmbito mais alargado do trabalho com que se defronta o artista contemporâneo na complexidade, inclusive, tecnológica do presente.

CONCLUSÕES

«Qué haces ahí? —Busco mi llave...—estás seguro de que ha caído debajo de la farola? —No, estoy seguro de que ha caído en otra parte! —Pero entonces por qué la buscas debajo de la farola? —Porque aquí hay luz!» (Atlan, citado por Castoriadis, 1971)

Esta não é uma dissertação sobre a chamada arte electrónica, designação com a qual não nos encontramos em acordo, nunca o pretendeu ser. Afirma-se, antes, como um enunciado de questões e hipóteses de trabalho colocadas a partir do interior da arte contemporânea.

Não se avançou aqui a teoria, consagratória para alguns, de uma fractura dicotómica entre arte electrónica e arte não electrónica. Esse seria o erro de interpretação ao qual quisemos, de forma inequívoca, fugir. A sua integração no universo das preocupações da arte contemporânea apresentou-se como a hipótese central que tentamos desenvolver ao longo deste trabalho. A ruptura que propõem os defensores mais radicais da chamada arte electrónica não se afirma como passível de fornecer hipóteses de trabalho seguras, antes de mais, porque a ruptura com a tradição da arte moderna —de certo modo também efectuada pela arte contemporânea— não significa, em caso algum, uma perda ou desvalorização do passado (Agamben, 1996), pelo contrário a sua total desmontagem só pode ser realizada a partir desta premissa.

"C'est en effet sa transmissibilité qui, en attribuant à la culture un sens et une valeur immédiatement perceptibles, permet à l'homme de se mouvoir librement vers le futur, sans être entravé par le poids de son passé." (Agamben, 1996)

Houve, da nossa parte, uma preocupação central, desde o início, de enraizamento nos problemas da arte contemporânea. O título da dissertação é claro a este respeito. Não poderia, aliás, ser de outra forma. A visão que se oferece na investigação é sempre uma visão interna, que pretende associar a uma sistematização prática a investigação teórica para a colocação de hipóteses de trabalho mais consistentes. A cartografia cognitiva (Jameson, 1991) aqui ensaiada pretendeu, antes de mais, permitir a tentativa de abandono do ensimesmamento a que a interioridade cúmplice da arte a remeteu, optimamente retratada por Castoriadis na metáfora com que iniciámos este texto.

Levantámos algumas hipóteses de trabalho para esta investigação, chegou agora a altura de concluir da sua validade. Por razões metodológicas, decidimos enquadrar estas conclusões em três grupos, não por falta de interligação, antes, por aproximações mais fortes que se manifestam entre os assuntos abordados e já separados em partes distintas no texto da dissertação. Contudo, existe, um núcleo central que conclui a partir de todas

os outros sub-níveis.

Um primeiro grupo pode ser enquadrado sob a perspectiva contextual para os desenvolvimentos da arte contemporânea.

Existem, de facto, alterações consideráveis entre o presente e as épocas que nos antecederam. Perante esta afirmação conclusiva coloca-se a necessidade de aprofundamento.

A ultrapassagem que demonstrámos existir entre a modernidade e, a designada, pós-modernidade coloca as relações políticas e socioculturais em transmutação absolutamente acelerada —por óbvia conotação cronográfica. Se os potenciais de desenvolvimento apontados como setas para o futuro se encarregaram de tornar visíveis todas as fragilidades de um modelo que não se coaduna com a aceleração tecnológica e económica, o que se provou, de forma inequívoca, foi a necessária subordinação do poder político aos novos desenvolvimentos económicos, agora dominantes. Com as consequentes modificações estruturais, isto é, a desfocagem do poder, tornado difuso, como veículo de controle e controlado por fluxos, também eles, descentrados e globais.

Não se trata de uma necessidade periodizadora ou historicista, mas o inevitável confronto com uma contemporaneidade inserida em formas de pensar, agir e sentir, de carácter completamente novo. Como tal, expandimos a análise e, então, a redução historicista foi obscurecida pelo recurso a uma mais ampla abordagem para configurar o presente, já não como uma época ou período, mas como uma lógica cultural que a define.

> *"Podría considerarse que la experiencia cambiante del espacio, del tiempo y del dinero ha formado una base material particular para el surgimiento de sistemas de interpretación y representación específicos, así como ha abierto un camino a través del cual, una vez más, pude reafirmarse la estetización de la política. Si vemos a la cultura como un conjunto de signos y significaciones (incluyendo el lenguaje) que se engranan en los códigos de transmisión de los valores y significados sociales, podemos esbozar al menos la tarea de analizar sus complejidades en las condiciones presentes, reconociendo que el dinero y las mercancías constituyen los supórtes primarios de los códigos culturales."* (Harvey, 1990)

Uma lógica que é, acima de tudo, totalizante no sentido da sua expansão global, aniquilando, assim, as anteriores hipóteses de exterioridade. Esta é, talvez, a condição mais determinante para a manutenção de uma estratégia que subverte as ideias de "linhas de fuga" (Deleuze, Guattari, 1980) para as transfigurar em linhas estruturantes de carácter expansivo. A noção de mediacracia que avançámos e que definimos como estando em constante expansão, através daquilo a que chamámos uma estratégia explosiva, confirmou integralmente as premissas contextualizadoras, que considerámos necessárias ao

surgimento de hipóteses de resistência vinculadas à interioridade compulsiva a que o presente se encontra, desta forma, sujeito.

Uma resistência que, por ter sido confinada a um plano interno, não possui características emancipadoras, isto é, o grau de independência que lhe permita uma visibilidade externa aos antagonismos da dicotomia necessária. Antes, potencia a existência do que designámos por passividade radical.

Quisemos provar, ao longo desta dissertação, que as possibilidades abertas aos intervenientes activos, especialmente ao nível cultural —por muito vaga que esta noção, hoje, se apresente—, são passíveis de um paralelismo teórico e prático que as conduza a resultados visíveis.

Formulámos uma hipótese que pudesse ser testada. A metáfora que utilizámos da contingência, avançada por esse herói aparentemente trágico que é Bartleby, ao afirmar contínua e abnegadamente a frase que corporiza a sua potência de poder distanciar-se do querer e do dever: *eu preferia não*, coloca-a numa posição intersticial que, apesar da sua condição de interioridade, se afasta declaradamente da dicotomia anterior. A passividade que lhe advém do não consentir, mas também do não recusar, prova-se profundamente radical nos seus propósitos, talvez por ser a última hipótese de resistência possível.

Deleuze refere-se a Bartleby como o portador da fórmula. Uma fórmula que é, nas sua palavras, demolidora:

> *"A fórmula é devastadora porque elimina também impiedosamente o preferível seja qual for o não-preferido. Ela elimina o termo no qual ela incide, e que recusa, mas elimina também o outro termo que ela parecia preservar e que se torna impossível. De facto ela torna-os indistintos: ela abre uma zona de indiscernibilidade, de indeterminação, que não cessa de aumentar entre actividades não-preferidas e uma actividade preferível."* (Deleuze, 1993)

O posicionamento de interioridade a que é votado, desde o início, Bartleby — recordemos que, ao contrário dos seus colegas copistas, Bartleby partilha o espaço do seu advogado, junto a uma das paredes do fundo, entre uma janela e um biombo—, coloca-o como metáfora da situação contemporânea, daí a sua importância. Ao testar a sua própria potência de passividade radical, com a fórmula que invoca, Bartleby ganhou o direito a manter-se imóvel no seu canto, gerando, ao mesmo tempo, um aumento desmesurado, não da sua tranquilidade, mas da inquietação que o rodeia.

Como afirma Deleuze, se dissesse não ou se dissesse sim, depressa seria vencido, pois encarnava um dos pólos da dicotomia. Provámos ao longo desta investigação que eles foram alterados irremediavelmente. O desaparecimento de um dos pólos, por assimilação por parte do seu oposto, transformou a existência dicotómica em una. O "outro"

incompatível a que se refere Ernesto Laclau deixou de ter tangibilidade, pela inexistência de descontinuidade.

Essa espécie de suspensão —não confundimos com autismo, as posições que defendemos são a este nível inequivocamente claras— permite-lhe a utopia de uma existência exilada. A recusa ou a aceitação de Bartleby garantir-lhe-iam um papel social reconhecido. Simplesmente, a fórmula não o permite, pois *"...desmonta qualquer acto de fala, ao mesmo tempo que faz de Bartleby um puro excluído..."* (Deleuze, 1993)

A metáfora de Bartleby afirma a sua vitalidade como possibilidade em aberto. Uma possibilidade que propusemos como hipótese de saída para a aparente e incontornável espiral de cumplicidade com que os artistas se debatem na contemporaneidade pós-moderna. Afirmámos então a sua potência contingente, reafirmamo-lo novamente: um posicionamento lúcido perante a impotência da ruptura, um discernimento necessário perante a cumplicidade existente.

O que nos direcciona inevitavelmente a uma das perguntas mais pertinentes com que nos defrontámos: as possibilidades de existência real para os procedimentos artísticos de vanguarda. Potenciamos duas hipóteses, o seu abandono ou, então, a sua renovação.

Optámos claramente pela segunda, a sua renovação. Os ensinamentos que fomos agregando à investigação, com a experiência da passividade radical, permitem uma reafirmação das posturas vanguardistas, longe das suas contínuas negações, transformadas por acumulação, em afirmação e, logo, ensimesmadas em institucionalização —a sua retórica belicista encontra-se hoje desmontada e mostrada nos museus. É a partir desta premissa que formulámos as hipóteses para a sua sobrevivência.

Mostrámos que não é sustentável a defesa, em paralelo, da extinção das narrativas modernistas e o consequente fim das ideologias (a dramatização do fim (Scherpe, 1986) é uma das dominantes do designado pensamento pós-moderno), com o desenlace final da vanguarda. Primeiro, porque as duas noções não se apresentam como semelhantes. Embora tenha ficado claro que a primeira conteve a segunda, a relação que a vanguarda mantém com o modernismo é apenas parcial. Não poderia, aliás, ser de outra forma. A acontecer a miscigenação ela seria a prova do seu sucesso, simplesmente tal não é verdade, como hoje sabemos. Ao contrário de vitória será mais correcto falar de fracasso para este intento de fusão entre a arte e a vida.

A análise que propusemos para a vanguarda tentou edificar argumentos que permitiram a sua existência como forma de actuação consertada temporalmente com o presente.

A análise efectuada por Burger peca pela sua nostalgia relativa ao passado como

origem. Esta afirma, por sinal, uma das maiores contradições que se podem reportar a este autor e que permite a sua teoria de repetição para a prática que o próprio baptizou como neo-vanguarda.

Danto preconiza uma outra atitude para o trabalho artístico do presente, o que designa como pluralismo. Aqui, não se trata de nostalgia pelo passado, mas repulsa. O erro que comete é o mesmo. Associa a vanguarda e os seus pressupostos aos desenvolvimentos políticos mais perniciosos do modernismo no século XX.

Ambas as posições, estranhamente coincidentes na sua condenação da vanguarda contemporânea, conduzem a visões que se pautam por elevado grau de conservadorismo. Agravado no segundo pela sua conivência —inconsciente?— com as mais agressivas estruturas do mercado e da instituição.

Ficou claro que recusámos ambas as posições destes autores, antes direccionando as nossas preferências teóricas para a análise desenvolvida, entre outros, por Hal Foster.

Basicamente o que este autor propõe é uma actualização da noção de vanguarda como acção diferida. Este é um conceito que aparece na psicanálise e que refere a primeira acção como sendo relevante, apenas depois de analisada e recodificada *à posteriori* por outras acções —a noção de trauma desenvolvida por Freud e reformulada por Lacan é uma das traves mestras desta hipótese. A relação de causa e efeito é, desta forma, substituída, por a origem não dever ser considerada senão como trauma que, como tal, necessita de descodificação.

Segundo Dori Laub, especialista das condições de trauma no processo psicanalítico:

> *"The traumatic event, although real, took place outside the parameters of «normal» reality, such as causality, sequence, place and time. The trauma is thus an event that has no beginning, no ending, no before, no during and no after."* (Laub, citado por Gilpin, 1998)

Só assim ganha significado e potencia a existência de acertos e ensinamentos. Ou seja, o que propusemos, de acordo com este autor, é uma existência para a vanguarda que se afirme distante dos seus posicionamentos niilistas e egocêntricos de tendência burguesa, para serem substituídos por outras posições mais acertadas com as necessidades do presente. A afirmação de uma possibilidade que não é afectada pela noção de repetição, mas antes pela necessidade de alargamento das proposições, vem trazer um novo ímpeto às actividades da arte mais avançada. A crítica mantém-se possível, simplesmente dirigida a outros níveis. Afirmámos que as práticas dirigem o seu questionar, já não às convenções, mas à instituição, e de forma alargada ao necessário questionamento das representações culturais dominantes e às configurações de poder.

Uma actividade artística que se realiza em "expanded field" (Krauss, 1995) e que incorpora nos seus interesses as, anteriormente alheias, disciplinas das ciências sociais: a política, a sociologia, a psicanálise e a antropologia, abandonando, de vez, a unicidade da estética. Não quisemos, contudo, submergir as práticas da arte a meras ilustrações das ciências sociais. A arte mantém um rigoroso distanciamento, que não deve ser confundível com a sua proclamada autonomia e que lhe advém do que Christof Menke definiu com uma espécie de soberania da arte (Menke, 1988):

> *"The heteronomous truncation of aesthetic experience can only be avoided by returning to this experience its sovereignty. This cannot be done, however, by raising aesthetic experience to a form of cognition valid for the nonaesthetic as well; instead, it can only de achieved in the potentially ubiquitous reenactment of autonomous aesthetic negativity. Understood in this way, the experience of aesthetic negativity is sovereign –not because it is a compatible dimension «in interplay», interacting with nonaesthetic practices and discourses— but because it is a disruptive crisis."* (Menke, 1988)

Propusemos uma primeira parte designada "Proposições para o entendimento do presente – a sua lógica cultural". Aí tratámos os problemas que agora apresentamos em forma conclusiva. Mais que conclusões, do tipo científico, em que a prova é irrevogável, aqui designamos proposições para as hipóteses que levantámos. Não é inocente a opção. Prende-se com a consciência de impraticabilidade de tal objectivo. Obviamente que foi possível tirar conclusões, mas nenhuma delas é universal. É para nós evidente que a exterioridade é impossível, é, também, para nós importante a conclusão de uma existência possível para a vanguarda. Mas todas elas são profundamente subjectivas, daí a opção por proposições.

A arte contemporânea apresenta-se como um território herdado. E, como tal, carrega em si uma herança —pesada— que lhe foi transmitida pelo modernismo. Como se relacionar com esta é uma das questões centrais da actualidade. Afirma-se através da produção, mas também, da sua reflexão e exposição. Os intervenientes mais importantes que analisámos são o produtor das obras —o autor— e, sem dúvida, o local central da instituição artística (aqui entendida como espaço que engloba a produção, exposição e recepção) que é o museu.

Existem museus para a arte contemporânea, é um facto que é indesmentível, mas que é questionável, daí que necessitem, também eles, de ajustamentos teóricos. O museu pós-moderno que Crimp critica enquadra-se em coordenadas de interesses que se distanciam das nossas proposições. Aqueles que descendem das posições que criticámos pelo seu não reconhecimento da actividade artística mais avançada. Mas afirmámos perempto-

riamente a validade do museu como local de intervenção que não deve ser evitado —erro produzido longamente pelas vanguardas—, acima de tudo, por ser demasiado importante para ser deixado ao abandono. O museu é o lugar por excelência para reflectir sobre a actividade artística, mesmo e, sobretudo, a mais avançada; por isso, afirma-se como centro e como periferia. Este é um dado que não deve ser escamoteado pela vanguarda, porque ao fazê-lo corre o risco de prolongar a agonia romântica de procura de exterioridade alternativa ou contracultural. Que não pode ser entendida nos nossos dias, senão como ingenuidade ou ignorância. O museu confirma uma das premissas da vanguarda em direcção à sua autonomia, mas devidamente actualizado, isto é, aberto à contaminação, pode transformar esta em soberania.

A sua relação com a periferia confirma as margens como lugar privilegiado das confluências mais interessantes. Mas, mais importante, configura a interioridade como dado essencial a ser levado em conta nas discussões em torno da arte contemporânea.

Uma outra conclusão importante, que advém daquela, prende-se com a intervenção que vem sendo realizada no exterior do museu. Também aqui existem problemas por clarificar, que tentámos, pelo menos, tornar mais transparentes. Em primeiro lugar a conclusão de que nem todas as intervenções realizadas no exterior do museu podem ser consideradas como "arte pública". Provámos que tal não é existente nas, cada vez mais, mediáticas e megalómanas exposições sazonais levadas a cabo no mundo. Demos como exemplo o caso paradigmático de Munster. Aqui toda uma cidade é transfigurada em museu de dez em dez anos, tornando-se os seus habitantes funcionários compulsivos da instituição museológica. É de indústria que se trata, indústria da cultura, que, quando executada como aqui, amplia a noção de *gadget* cultural ao todo comercial urbano, daí a criteriosa disposição das peças no perímetro da cidade, daí, também, o interesse das autoridades. Ou então o caso, também de forte relevância, da Documenta de Kassel. A inexistência de obras em espaços públicos no evento de 1997 levou a um coro de protestos dos comerciantes da cidade que se ressentiram da concentração das peças no interior das paredes do museu (ao contrário da iniciativa de 1992 em que toda a cidade era, por assim dizer, contemplada com arte pública).

Mas a arte no exterior do museu debate-se com muitos outros problemas, desde a sua utilização como "efeito sanitário", isto é para "limpeza" de zonas complicadas do ponto de vista social —voltámos, na nossa análise, novamente a Kassel. Mostrámos as movimentações proporcionadas pela instalação na praça contígua ao museu de peças da exposição, como factor determinante para a expulsão desse local da comunidade dos "sem abrigo", que ao longo dos cinco anos que medeiam as exposições aí se refugiam. No espaço temporal da exposição uma vigilância policial 24 horas por dia impedia que tal

acontecesse.

Também o desajuste provocado pela inserção no exterior de obras de arte parece não ser pacífico. Focámos com algum pormenor o caso do Tilted Arc de Richard Serra, desde a sua instalação até à sua demolição, por nos parecer sintomático daquilo que queremos defender: a actividade no interior do museu, apesar de todas as críticas que são possíveis de lhe ser feitas, e sabemos que muitas foram realizadas sob diversos ângulos, é aquela que melhor contempla o grau de liberdade exigido pelos artistas. No seu exterior esta é significativamente coarctada pela envolvência arquitectónica —não se trata já de *white cubes*— mas também pela envolvência social —as expectativas de sentido de um transeunte não são comparáveis às de um visitante de museu.

Defendemos, igualmente, para o museu, a noção de um lugar privilegiado na experimentação inerente à actividade artística. Se, como tentámos mostrar, tal foi sempre apanágio da instituição museológica, quando não se encontra em situação de abandono por parte das vanguardas, muito mais premente esta situação se torna, perante a diversidade formal com que lhe chegam ao interior as produções artísticas. Especificámos as nossas intencionalidades. O museu necessita de mais um alargamento conceptual, desta vez, em direcção à sua expansão territorial para o virtual. Mostrámos algumas das dificuldades inerentes, mas pudemos concluir que existe uma vontade de espacialização virtual. Muito mais do que um alargamento circunstancial, por razões de adequação ao momento, existem vontades próprias de intervenção por parte do museu, neste espaço virtual, que nos são bem-vindas. Esta vontade de alargamento afirma-se como prova inequívoca da adequação do pensamento artístico ao espaço do museu. Mais uma vez ficou provado, por todas as razões que já expusemos, mas também pelas novas possibilidades em aberto no âmbito do virtual, que o museu é lugar de intervenção. Na lógica de continuidade de pensamento propomos para o museu, na óptica do artista, a designação de lugar *bartlebyano*.

> *"No sin coquetería, el autor protesta de su futura canonización pero la prepara meticulosamente."* (Moraza, 1992)

A outra componente da herança que nos propusemos estudar passa pela figura do autor. A figura tutelar de todos os desenvolvimentos apresenta-se nos nossos dias como uma espécie de permanência dissolvente. Uma existência que configurámos como *post-mortem*, em clara referência irónica, à ideia elaborada por Barthes e tantas vezes utilizada, quase sempre, sem direccionalidade definida.

A peça produzida por Dan Graham e intitulada "Schema" foi publicada num magazine especializado intitulado "Aspen". Aí o autor realizou um trabalho que se inseria subrepticiamente na paginação regular da restante revista. Sobre ela refere Graham:

> *"There is no author. There is no hierarchy of versions... There is no composition.*

The contingent situation of publication determines the final form. There is no attempt to re-create or represent an authorial in-sight; there is no interior. The conventional linear, part-by-part reading logic is eliminated." (Graham, citado por Alberro, 1994)

Deve evidenciar-se que no mesmo número em que Graham publica o seu trabalho aparece o já referido texto seminal de Roland Barthes "The Death of the Author" e onde este afirma peremptoriamente que é a linguagem quem fala e não o autor. Ou seja, uma definição estrutural da linguagem que desqualifica o individualismo autoral a ser considerado como formação secundária e exterior ao cerne da questão: os sistemas sociais de linguagem.

A partir desta constatação, propusemos uma taxonomia para esta existência, por vezes envergonhada, que ao existir numa situação de posterioridade ao seu anúncio fúnebre, exercita possibilidades de cambiantes para uma mesma situação de persistência autoral. É importante referir que, em consonância com os nossos objectivos, não extrapolámos nunca o universo temporal da arte contemporânea.

A actualização extemporânea efectuada na figura de genialidade romântica, em contraste absoluto com as alterações introduzidas no sujeito ao longo de toda a modernidade, ou talvez por isso, proposta pelas instâncias artísticas mais conservadoras na década de oitenta, produz um verdadeiro regresso à ordem pós-vanguarda. Mostrámos que é possível uma desmontagem clara desta situação que, historicamente, nada tem de novo. Outros se proporcionaram durante todo o percurso da arte no século XX. A incursão nos universos pessoalizados de alguns dos intervenientes da época permitiu um ajuste argumentativo com vista à sua posterior desconstrução. Aqui não quisemos dar lugar a ambiguidades. A conclusão a tirar só poderia estar em posicionamentos para cá do princípio do prazer (Moraza, 1997) e não para lá do princípio do prazer (Freud). Porque é de considerações sobre a mania que se trata verdadeiramente. Refere Moraza em texto sobre esta questão da autoria:

"La inteligencia como estética implica el ensayo de modelos productivos y receptivos ajenos al principio maniático." (Moraza, 1997)

As posturas que se vão estabelecendo ao longo da década de oitenta tentam restaurar uma ligação legitimadora com a exclusividade genial desenvolvida no final do século XIX e em consonância absoluta com algumas das vanguardas menos politizadas. Daí a ligação sistémica entre a mania e a expressividade hiperbólica que é experimentada. As grandes interpretações hipersubjectivas baseiam a sua existência em lugares de ausência. Propusemos uma leitura crítica da essência da lonjura como postura. Como tal, a sua desconstrução tornou-se inevitável, mas o tempo revela-se, também aqui, um aliado valioso ao seleccionar as ruínas que se mantêm erguidas.

Mostrámos que a expansão intercontinental deste fenómeno se encontra intimamente ligado às pressões da instituição e do mercado, em agonia constante desde a década de sessenta, exactamente a época que iniciou a desmontagem da figura autoral e que propôs a sua dissolução estruturalista.

O carácter de extraordinariedade proposto para estes autores revela a origem das suas bases teóricas na lógica social da diferença. Embora em contexto exterior, Foucault desenha uma genealogia para a anormalidade, que funda nas três categorias desenvolvidas no século XVIII: o monstro, o incorrigível e o masturbador (Foucault, 1975). Ou seja o anormal anatómico, o anormal social e o anormal sexual. Com as devidas correcções evolutivas encontrámos a mesma genealogia na figura romantizada do artista genial: a exclusividade individualista da sua exterioridade compõe uma relação de anormalidade que, ao contrário dos outros, é aqui amplamente valorizado socialmente. A posição egocêntrica produz a fonte de distanciamento à sua posição de ascensão social.

Mas não só esta postura se desenvolveu em torno da eficácia autoral maníaca. Uma outra categoria que propusemos analisa a sobrevivência da autoria que se forma por apropriação. A reavaliação histórica de todas as ascendências torna explícita a lógica construtiva desta espécie de autor.

Um autor que constrói uma obra baseada na ideia de simulacro. A sua relação com o passado é potenciada na crítica à noção de original. A noção de que não existem originais, que tudo são afinal cópias, permite a sua apropriação. Mas aqui reside um dos principais problemas que levantámos relativamente a estes autores. Se tudo são cópias e simulacros, porquê a abnegada execução em suporte aurático e único, que é a realização da pintura. Estamos então frente a um posicionamento que, ao apropriar as obras para as despir de todo o potencial de crítica eventualmente existente, transformando-as em produtos de mercadoria cultural, exerce uma forma de actuar que se aproxima perigosamente do cinismo; daí a nossa desconfiança e a nossa crítica. As expansões escultóricas desta vertente revelam, também elas, problemas graves de oportunismo cínico. Reflectimos no caso de Jeff Koons como paradigmático de uma apropriação abusiva de toda a radicalidade crítica do *ready-made*, que se transfigura assim em produto de mercado. O que não é, obviamente, estranho à sua envolvência com as noções bolsistas de oportunidade. Não é de outra coisa que se pode falar perante a apropriação do ícone popular da actriz porno com quem casa, para a sua utilização em âmbitos de sedução receptiva.

Em outras latitudes de intervenção colocámos os autores que utilizam estratégias críticas como possibilidades de desenvolvimento dos seus trabalhos. Por aí passam os casos daqueles que, ao introduzirem a figura do *curator* como potencial de produção de trabalho, expandem as premissas para âmbitos, anteriormente, vedados. A sua postura é,

no entanto, só passível de existência no interior das estruturas de actuação autoral que se desenvolvem em continuidade desde o abalo efectuado pelas vanguardas iniciais. O questionamento proposto é, contudo, de elevado grau de interesse para o entendimento clarificado das funções autorais. A sua passagem para o lado da crítica produz, necessariamente, alterações operativas que os afastam das perspectivas conservadoras de hipersubjectividade. Iniciam a desconstrução da figura canónica que são e, agindo desta forma, alargam a discussão dos territórios atribuídos à arte e, também, à necessidade acrescida de experimentação.

Para o final desta análise deixámos as situações que nos parecem de maior interesse para os desenvolvimentos contemporâneos, nomeadamente a expansão para a rede.

O chamado autor activista introduz uma forma de estar que se distancia, tanto em termos operativos como, sobretudo, conceptuais, das tradicionais posturas atribuídas aos artistas. Mostrámos que o momento decisivo se dá na década de sessenta com as alterações trazidas pela arte conceptual. A sua expansão territorial, ao potenciar a integração de disciplinas externas, até então, ao discurso artístico, permitiu o alargamento do espaço para âmbitos do social que nos parecem de superior importância. Primeiro, porque a crítica que estes avançaram distanciava-se acentuadamente de todo o niilismo característico das anteriores posições autorais, depois, porque ao introduzirem o social nas suas preocupações ultrapassaram definitivamente alguns dos mitos modernos atribuídos à vanguarda, principalmente a enorme utopia da fusão da arte com a vida. Aqui já não se trata de qualquer espécie de fusão, antes de uma consciencialização de que a arte se afirma como um prolongamento orgânico da própria vida (Leal, 2000).

A experimentação intensa que realizaram (realizam) permite o seu entendimento como validade conceptual activa e, aqui, distanciámo-nos dos discursos fúnebres tão presentes na realidade contemporânea relativamente a este tipo de intervenção. Reafirmámos a sua validade e, inclusive, tentámos demonstrar que a actual expansão activista na rede tem ascendência directa na arte activa no espaço público. Contudo, a situação não é favorável a este tipo de actuações. A própria alteração política, entretanto verificada nos E.U.A. no início da década de noventa, provocou imensos desacertos com uma realidade que necessitou de outras respostas. Suzi Gablik intitula-se uma crítica da década de noventa, mas afirma o seu distanciamento do individualismo entretanto afirmado no universo da arte contemporânea; refere esta:

> *"In the art world, we are all aware of the extent to which a power oriented, bureaucratic professionalism has promoted a one-side, consumerism attitude toward art."* (Gablik, 1995)

Quando decidimos analisar alguns dos mais importantes desenvolvimentos das

décadas de oitenta e noventa, não foi nossa intenção apresentá-los como cadáveres, mas como situações exemplares daquilo a que chamámos experimentação. A nossa investigação no âmbito da arte activista não se pauta por princípios fundamentalistas de exclusão do museu, já o afirmámos anteriormente; reafirmamos agora a nossa oposição a este procedimento, antes de mais, porque consideramos um erro grave de estratégia. O interesse que é manifesto nestas posturas passa, essencialmente, pelo instituir de mais uma expansão experimental no campo da arte. É este tipo de situações que vimos defendendo como necessárias à existência de uma noção de vanguarda contemporânea, ela não passa pelos mitos modernistas, mas também não se inscreve em dicotomias fundamentalistas de exclusão de espaços. A abertura a todos os campos de intervenção, desde o museu até ao espaço mais público: a rua, só pode ter razão de existir se para tal forem concertados todos os esforços de experimentação. Tanto de suportes como de linguagens, tanto de espaços, como de públicos. A nós não nos preocupa verdadeiramente o tipo de recepção ou suporte em causa, preocupa-nos, fortemente, a relação que a arte possa estabelecer com a sociedade que a contextualiza numa determinada época histórica.

Ao analisar as tipologias autorais que propusemos entendemos ser possível estabelecer uma caracterização ampla da realidade com que se defronta a contemporaneidade. Apresentámos as variantes como constituintes de uma herança com a qual os autores contemporâneos têm que se debater, daí que seja possível retirar ilações a partir das premissas expostas.

Como tal, a primeira ilação importante a retirar da pluralidade de propostas autorais prende-se com a necessidade de ultrapassagem "póstuma" deixada como legado pela modernidade. Quanto a nós e, apesar da discordância crítica com algumas das posturas, entendemos ser muito interessante que a validade de uma noção, pelo menos em termos práticos, se expanda para latitudes de experimentação distantes. O que permite retirar uma segunda conclusão importante. A função autoral, ao necessitar de tantas aparências, tenta esconder uma agonia que já vem de trás, mas realiza essa função de forma criativa e experimental. E se existem verdadeiros mitos ainda por quebrar, é verdade que o encaminhar da arte para espaços mais amplos —não externos— permite uma reavaliação constante da função autoral, nomeadamente em direcção à sua desconstrução. É, aliás, nesse sentido que concorre toda a argumentação que propomos em torno da viabilidade contemporânea para a noção de vanguarda: um constante e renovado interesse na experimentação que, longe do isolamento autista da modernidade, permita uma incursão *"más acá del principio de placer"* (Moraza, 1997).

A figura do autor tem sido sempre central ao sistema da arte. Todas as rupturas, todas as inovações e todos os alargamentos só fazem sentido passando pela noção de

autor. E se hoje a noção de autoria se apresenta sob a forma de um produto híbrido e problemático, merecem mais atenção ainda todas as referências esclarecedoras. Uma das conclusões que gostaríamos de retirar desta investigação seria exactamente a de que a questão autoral, pela sua importância, não pode ficar retida sob a forma do conformismo imposto pelas instituições, hoje, dominantes. Se quisemos distanciar-nos claramente da negação individualista proposta ao longo do século XX, não pretendemos, de forma alguma, tornar a questão do autor como referência do passado. Ela está activa e merece toda a discussão. Principalmente em época de assimilação acelerada dos conceitos de interactividade e mediação, como factores determinantes para o enfraquecimento da autoria. Só que esta dissolução na simetria receptiva também é problemática. Mantemos a nossa predisposição inicial de continuar a questionar esta noção para um melhor entendimento do seu relacionamento complexo com a realidade que o rodeia, daí que nos tenha sido altamente frutuosa a análise que realizámos. Como intervenientes internos, temos sempre uma necessidade de cartografar o espaço em que nos inserimos, mas esse espaço só é cartografável se para tal existirem os instrumentos. A função autoral é um instrumento importante de situação espacial.

As heranças podem ser pesadas, mas, trazem, sempre, esclarecidas notas sobre o passado. Não estamos interessados em cortar tais amarras. A nossa inserção em ambientes que colocam o futuro no âmbito do presente —referimo-nos obviamente ao espaço virtual— não pode ser isolada, daí a necessidade da revisão que nos propusemos, acima de tudo, para manter a lucidez necessária a uma época desagregadora de todas as realidades.

Queremos terminar esta reflexão sobre o autor com uma referência a um dos autores mais importantes da modernidade Walter Benjamin, nomeadamente no âmbito das preocupações que temos vindo a desenvolver. Ao contrário de todas as ideias de progresso e de vanguarda modernistas sempre apontadas para o futuro, este autor veio, de forma grave, colocar o passado e a memória como essência do entendimento do presente e do futuro. Escreveu Benjamin nas suas teses sobre a História:

> *"Hay un cuadro de Klee que se intitula Angelus Novus. Se ve en él un ángel al parecer en él momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desencantados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta*

tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso." (Benjamin, 1940)

A citação de Benjamin apresenta-se com eficácia dupla, como epílogo da análise conclusiva da herança modernista, mas também como prólogo da componente decisiva da investigação: a análise da arte em ambiente electrónico.

Afirmámos a existência de uma lógica cultural específica para a época contemporânea, mas é preciso entender os porquês desta especificidade. Parte da resposta é dada através do estudo das transformações que foram sendo introduzidas na relação do espaço com o tempo.

A análise plural que propusemos para o espaço como dominante contemporâneo efectua uma desconstrução nesta ideia, que vai provocar uma necessária releitura, agora à luz de novos conceitos entretanto introduzidos. Por isso a análise revolucionária de Mchluhan tão rapidamente perdeu vigor, transformando-se até, em alvo de críticas acesas. Por isso, também, as análises complexas do espaço efectuadas por Deleuze e Guattari foram datadas e contextualizadas a um determinado espaço histórico que já não é o nosso. Se quisermos utilizar as suas próprias noções, as teses foram desterritorializadas pelo espaço temporal e a sua reterritorialização revela-se altamente complicada por desadequação óbvia: toda a estrutura espacial dos pensadores franceses se baseava na noção de exterioridade.

"Reterritorialisation does not mean returning to the original territory, but rather refers to the ways in which deterritorialised elements recombine and enter into new relations in the constitution of a new assemblage or the modification of the old." (Patton, 2000)

A nossa hipótese primeira baseia-se, exactamente, no seu pólo contrário à absoluta inexistência de exterioridade. E se a noção avançada por Deleuze se inscreve directamente no campo da utopia, o que provoca a nossa afecção, devemos ter a capacidade de ultrapassagem necessária a uma análise que quer, acima de tudo, polemizar o espaço como componente fundamental da realidade contemporânea, e não como entidade imaginária.

Foi o que fez Foucault ao opor as utopias com a sua noção de heterotopia: espaços reais que concentram em si o potencial da deriva rizomática. Foucault propôs para eles a categoria de espaços fora de controle mas, tal como no caso anterior, também aqui a realidade acelerou em demasia relativamente aos conceitos. O mar por cartografar onde o barco se encontra à deriva (metáfora do autor) está por demais cartografado. Até ao mais ínfimo pormenor, tanto à superfície como no seu fundo. A tecnologia orbital dos satélites

isso permitiu.

Por isso propusemos a noção de rizoma como espaço prospectivo. A sua expansão tangível tornada possível pela corporização tecnológica permitiu a realização da rede como espaço. O rizoma estrutura, à sua maneira, a rede e, por isso, se apresenta como determinante para qualquer discussão em torno da actual preponderância tecnológica. Mas, também aqui, o seu carácter libertário se encontra fortemente ameaçado. A rede introduz-nos a um território controlado, mas o rizoma potencia, também, todas as formas de resistência, pela sua própria existência.

O espaço assume a sua preponderância por inerências tecnológicas (mas não só), que vão alterar as relações de sociabilidade existentes. O que Lyotard propõe quando refere o fim das narrativas é nada menos que a confirmação de uma alteração operativa na sociedade. O tempo deixou de ser preponderante para dar lugar, por compressão, ao espaço. Um espaço comprimido pela aceleração temporal que, de forma dialéctica, vai produzindo compressões e acelerações mútuas, que abrem as possibilidades de globalização comunicativa.

Mostrámos, desde o início da dissertação, que a alteração fundamental com que a contemporaneidade tem de viver é a totalização do espaço e, consequentemente, a impossibilidade de exterioridade. O que nos interessou na argumentação proposta por Jameson foi a abertura de argumentos que permitam a cartografia da interioridade. O novo sublime tecnológico de que fala este autor referindo-se à expansão da rede provoca, segundo ele, uma nova forma de alienação espacial. O que ressalta de verdadeiramente importante é a proposição de uma cartografia cognitiva que permita a re-situação do sujeito perante a expansibilidade sublime do espaço global. Por isso, lhe consagrámos uma importância decisiva. O seu contributo é determinante na procura de um posicionamento clarificado e não alienado que nos propusemos encontrar para a arte. O acrescentar da condição simbólica tão omnipresente na contemporaneidade vem dar sentido à interpretação de tendência psicanalítica que vinha sendo desenvolvida em torno da questão do espaço. A sua omissão determinaria uma incompleta abordagem dos factores que orientam a sociabilidade do presente.

O espaço afirma a sua preponderância pela via tecnológica, mas também realiza alterações fundamentais nas perspectivas políticas do presente. A sua globalidade comprime-se ao espaço de um microsegundo. O espaço tornou-se corredor de fluxos vários que o percorrem a uma velocidade exterior ao tempo histórico. A aceleração instituiu novas forma de tempo.

As noções espaciais de limite e de fronteira também se encontraram ameaçadas pela amplificação proposta. Em paralelo entre o espaço do social e o espaço da arte intro-

duzimos a reflexão em torno da fronteira, primeiro como limite, depois como lugar de passagem e, finalmente, como lugar inexistente. As propostas que avançámos tentaram fazer prova da sua capacidade de acompanhamento do tempo. E se, ainda hoje, nos confrontamos directamente com a sua designação, é porque nenhuma das transformações se encontra livre das contradições que as alimentam. A fronteira interessa-nos, fundamentalmente, nos nossos dias, como membrana, como interface possível de mediar, daí a sua importância no âmbito desta investigação. Uma membrana impossível de se trespassar anteriormente mas que se volatizou para introduzir-se como lugar de passagem, afinal a sua vocação primeira: a de interface.

A aparente distanciação dos objectivos do estudo é imediatamente anulada se entendermos a arte electrónica, que nos propomos investigar, como a arte que se produz na rede. Aquela que necessita de uma mediação com uma fronteira clara, por contemplar em si dois territórios distintos: o espaço virtual onde se apresenta o trabalho artístico, mas também o espaço real onde se encontra o receptor. Refere Claudia Gianetti

> *"Mientras aún seamos concientes de que podemos poner y sacar el traje de datos, también controlaremos la distinción entre ciberespacio y realidad, por muy real que pueda parecernos el espacio virtual, ya que el enlace entre el ciberespacio y la realidad lo constituye nuestro cuerpo y no la técnica."* (Gianetti, 1998)

A condição experimental que propusemos, desde o início, como premissa configuradora de uma qualquer noção de vanguarda, trouxe a arte para um universo tecnológico que é largamente dominado pelo digital. Daí que tenhamos afirmado continuamente sobre a necessidade de distinção entre uma arte que contém em si a especificidade da electrónica no seu ambiente mais natural: o espaço da rede digital e toda a restante produção artística que, de uma forma ou de outra, contém, sempre, nos nossos dias, a informação digital como componente determinante.

Uma das primeiras hipóteses que levantámos, relativa à integração das linguagens numéricas no universo do fazer artístico, propunha-se investigar até que ponto a arte necessita de manter um acerto temporal com o conceito de novidade. Tem sido sempre assim na modernidade, a noção de novo provou ser uma das componentes mais identitárias do pensamento vanguardista do século XX. Mas continuará a ser determinante? Ao longo do trabalho fomos interiorizando a ideia de que a necessidade de novidade se expandia muito para além do território da arte. Já Rimbaud afirmava sem reservas que "Il faut être absolument moderne". Esta necessidade de acerto com o mais avançado opunha-se, veementemente, no pensamento da vanguarda, a qualquer hipótese de tradição, e aí fundia-se com a sociedade burguesa nas suas premissas de futuro. Mas também com a moda. A moda produziu o fenómeno mais intrigante do final do século XX ao corporizar em si a

fusão indistinta de dois pólos anteriormente opostos: a vanguarda e a indústria cultural. Esta transformação veio determinar toda a nossa contemporaneidade, no sentido de uma espécie de paralelismo entre a produção artística e a produção mais ampla do grande negócio do final do século: o negócio do ócio.

Tudo se afirma como cultura. Refere a este propósito Bragança de Miranda:

"A dominância da cultura tem muito a ver com o «fim da história» e a transformação mítica do presente, por efeito da estética, da tecnologia, etc." (Miranda, 2000)

Mas o grande carácter unificador da anamorfose produzida na arte advém da massiva utilização do digital. A linguagem numérica opera sempre a partir de combinações algorítmicas, e aqui reside a conclusão mais interessante que conseguimos extrair desta análise. As combinações propostas ao nível do projecto, se analisadas num campo sensível, diferem sempre das propostas de resultado final. Este carácter de poliformismo permite uma ilação importante: a de que a mesma linguagem gera produtos distintos —daí a nossa consideração inicial relativa à supremacia digital no fazer artístico contemporâneo— e que alargam de forma particularmente violenta as especificidades da matéria artística. Ou seja, a inexistência, de forma clarificada, da noção de original e de cópia. É preciso não esquecer que a outra característica fundamental da linguagem binária é a sua replicação sem perda de qualidade. A anterior situação de perda constante de qualidade, consoante a reprodução ia sendo efectuada, foi agora anulada. A segunda conclusão a retirar, acerca destes pressupostos, prende-se com a necessidade absoluta de resistir a um paradoxo hoje existente como consequência directa da uniformidade da linguagem digital. Nunca os artistas tiveram ao seu dispor tantas hipóteses de trabalho ao nível dos suportes e linguagens, por isso, deve ser evitado, a todo o custo, a integração em esquemas de unicidade de linguagem. Já provámos da sua polivalência camaleónica, mas esta é só a forma do seu aparecer, pois a linguagem é absolutamente igual.

Uma conclusão final, desta feita inquietante, é que, se a mesma linguagem gera produtos distintos, utilizando as mesmas máquinas, pela primeira vez, a arte coloca-se em paralelo de linguagem com a economia, com a política e com o poder.

Estas máquinas de reprodução que substituíram a maquinaria produtiva, tão fascinantes aos olhos dos artistas das primeiras vanguardas, guardam no seu interior todo o fascínio que as anteriores expunham. A ocultação da beleza tecnológica impõe uma condição de aparelhamento que é configurada e interfaciada pelo *software*.

As máquinas numéricas de produção algorítmica (eficiente, diria Turing) são, acima de tudo, grandes mnemópolis. A sua capacidade de armazenamento de informação introduz uma nova espécie de possibilidade operativa obsessiva: a criação de arquivos.

Mostrámos que os arquivos envelhecem mas, teoricamente, no virtual tal não

acontece. A informação digital cómpacta a informação e coloca-a num tempo a-histórico. Apesar desta premissa inicial é necessário reafirmar a condição temporal para as máquinas e com elas a integração forçada no tempo histórico da informação. A condição temporal afirmou-se como fascinante componente da investigação em torno das máquinas numéricas. A sua passagem da condição de aparelho à condição de utensílio revelou uma das mais inovadoras situações com que nos defrontámos, tanto pelo seu carácter de clareza teórica, em grande parte suportado pela excelente reflexão de Garcia Bacca, como pelas possibilidades de intervenção artística que potencia.

Podemos concluir que a condição de aparelho para as máquinas numéricas condiciona a sua existência a um intervalo temporal que, apesar de se encontrar sempre no passado, consegue introduzir algumas condições de contemporaneidade, no sentido que Garcia Bacca lhe atribui, isto é, o de ter uma relação de presença simétrica com os seus intervenientes. Quando essa condição se perde, a máquina ganha o significado novo da obsolescência, isto é, a sua condição de utensílio. A passagem a um passado preenchido significacionalmente pela co-habitação de uma mesma situação de presença não simétrica. Mas, também aqui, existem possibilidades de intervenção que não podem ser esquecidas. A utilização do computador, liberta do seu fascínio interior, permite uma reformulação da noção de arte electrónica, que expande as suas fronteiras para territórios distantes da sua natural identificação numérica.

A assunção, por motivos operativos, de um rótulo para a arte que utiliza tecnologia electrónica, como arte numérica ou electrónica, permitiu a inclusão específica de questões teóricas que serviram, antes de mais, para esclarecer alguns equívocos que queríamos ver desfeitos.

Poderíamos ter optado por uma outra qualquer designação, contudo, não nos pareceu ser este o objecto de maior interesse, mas sim a sua desconstrução. Douglas Davis propõe uma designação curiosa pela abrangência e, sobretudo, pela sua inclusão declarada na continuidade dos desenvolvimentos artísticos do século XX. Ao designar a arte electrónica como "art in the age of digital reproduction" está a fazer uma actualização da noção benjaminiana de "art in the age of technical reproduction"; mas, ao fazer tal distinção de *técnico* para *digital*, está a introduzir um carácter de especificidade que a coloca num universo muito mais reduzido de análise.

A pergunta mais premente que se pode colocar relativamente a este tipo de intervenção é, sem dúvida, a relação que esta estabelece com os mecanismos de recepção. Surgiram-nos algumas hipóteses de investigação que se direccionaram todas para uma nova categoria estética: a interactividade.

A interactividade afirma um carácter de diferença fundamental relativamente a outros

tipos de intervenção artística. A sua necessidade de interacção com o receptor. Vimos da sua inserção problemática nos ambientes da arte. Mas a conclusão que propomos como mais premente é a que se prende à sua estetização. Vejamos, pela primeira vez, existe uma vontade de quebrar a assimetria existente entre autor e receptor, daí o rótulo que alguns lhe colocam de estética da recepção, para introduzir mecanismos que têm por objectivo último a anulação da mediação e uma pretensa democraticidade do gesto artístico. Esta é uma situação que mereceu uma ampla desmontagem e que permitiu o retirar de ilações importantes:

— A interactividade introduz factores de novidade que afastam a obra do seu carácter narrativo, isto é, introduzem na obra a noção de discurso "live", tão ao gosto das emissões mediáticas;

— Esta imediatez proposta, ao contrário de produzir uma actividade no receptor de ordem reflexiva, por absoluta falta de tempo, institui aquilo que Moraza denomina "interpasividad" (Moraza, 1999), ou seja, uma declarada ineficácia para a interpretação da obra, mas também, uma inoperância para interagir de forma independente – por absoluta falta de competências. A passividade afirma-se, quase sempre, como total, na obra interactiva; o receptor ofuscado pela sua interacção não se apercebe sequer da manipulação programática que está por detrás de todo o dispositivo, permitindo a sua ligação ao sistema apenas onde este o deseja colocar.

Podemos concluir da conjunção existente entre estas duas noções, imediatez e passividade, para a formação da noção estetizante da interactividade.

A proposta passa então pela inclusão do espectador no interior da própria obra, mesmo que necessariamente mediada, seja pelo monitor do computador, seja pela luva (VR). Qualquer mediação tem que existir para que tal se processe, e esta é uma das primeiras constatações a propósito da tentativas de intervenção não mediadas, ou seja, a sua impossibilidade. Esta passagem para o interior permite uma acelerada relação com os significados propostos, na base da interacção imediata e a aparência de construção conjunta dos próprios resultados finais. Maior falácia não poderia existir. A simetria de aparência democrática esconde níveis de programação que, de forma perversa, induzem essas noções no espectador, mas, também introduzem um grau de irresponsabilidade no artista, que desta forma partilha o objecto criado. Um objecto que possuiria duas facetas na sua realização final. Por um lado, se a componente interactiva fosse levada a graus de verdade que permitissem a sua libertação das amarras controladoras do artista, esta estaria sempre comprometida a uma indeterminação causada pela conjugação ambivalente da competência e da sua falta. Pelo outro, se o resultado final aparecer como possibilitado é porque

as competências foram tornadas escrita numérica e induziram toda a pretensa simetria em direcções anteriormente previstas —a metáfora de José Luis Borges sobre o jardim de caminhos bifurcados que utilizámos é muito interessante pelas possibilidades semânticas que levanta. Ou seja, por muito ampla que seja a gama de possibilidades, ela encontra-se escrita para que tal suceda, mesmo que, no limite das opções, esse caminho esteja "desordenado". As ciências do caos já provaram que, mesmo aí, o controle, apesar de não determinista, pode ser ordenado. Lorenz ensina-nos que cada um dos processos em que estão envolvidos (desde a queda de uma folha até à previsão meteorológica) elementos que aparentam um grau de aleatoridade, afinal não o são (Lorenz, 1995).

Concluindo, a simetria torna-se inexistente e a interactividade apresenta-se, então, despida de todas as suas intencionalidades significativas como um novo formalismo que merece desmontagem. Foi o que tentámos fazer.

Mas não se pense que tentámos diabolizar a interactividade. Não passou por aí a nossa intencionalidade, nem poderia passar nunca. A interactividade, se olhada de um outro modo, é uma ferramenta poderosa. Aí estão alguns dos exemplos que escolhemos —parte dos quais nem sequer se regem por dominantes electrónicas— para o provar. A interactividade utilizada como ferramenta operativa potencia desenvolvimentos que, integrados em esquemas não lineares, permitem uma expansão do trabalho para outras coordenadas, anteriormente vedadas. Contudo, e aí reside a principal das nossas objecções, se utilizada como o centro das atenções, isto é, em estado de sobrevalorização, como acontece na maioria dos casos, esta apresenta uma gama de efeitos possíveis que a equiparam a formalismos passados. A sobrevalorização atinge em alguns exemplos a dominância total, ou seja, todo o projecto se encontra organizado para que exista interactividade, nada mais. Assim, somos conduzidos inevitavelmente para territórios que apelam directamente à sedução e entram num perigoso paralelismo de operatividade com as estratégias neoliberais.

Propusemos a aplicação de uma noção de Vilém Flusser como estratégia de resistência e operacionabilidade, no interior dos esquemas da interactividade: a desprogramação.

Parece-nos ser da maior importância, por respeito a tudo aquilo que defendemos ao longo da dissertação, a introdução de factores de experimentação, também nesta área. O desvio de lugares ocupados, pelo que Flusser designa, de forma provocatória, por funcionários. Nunca os artistas estiveram sujeitos a este tipo de imposições tecnológicas, acima de tudo, porque possuíam competências para as desprogramar. No caso presente a sua falta induz neste estado de inércia interactiva em que tudo parece ser igual a tudo. Mais que nunca, a utilização deve ser desprogramadora. Esta é, afinal, a grande ilação a

retirar de todos estes complexos problemas em que nos encontramos envoltos. A experimentação como viabilidade deve englobar, necessariamente, as novas categorias estéticas trazidas pelas tecnologias digitais. Só assim estaremos em posse de elementos para as podermos desprogramar e, consequentemente, produzir obras que encontrem, também aqui, um lugar de alargamento condigno para a arte contemporânea.

Este alargamento passou, no nosso trabalho, pela discussão da integração da arte no território virtual da rede.

Ainda antes de nos debruçarmos sobre esta questão fundamental, é necessário reafirmar a nossa convicção da necessária existência de mediação para o fazer artístico. Propusemos para o problema da mediação uma discussão que passasse quase exclusivamente pela noção de interface. A principal conclusão a retirar dessa análise está contida implicitamente nas escolhas dos projectos com que ilustrámos as nossas convicções; o projecto de Muntadas intitulado "File Room" e o projecto de Dora Garcia intitulado "heartbeat". Por razões diversas, os dois projectos coincidem na firmeza com que colocam a questão da mediação. No primeiro, tudo se passa em torno de um interface tecnológico que medeia entre dois espaços: o espaço real da instalação e o espaço virtual da base de dados, mas também entre o homem e a máquina. A lucidez com que o projecto lida com as questões teóricas que levantámos torna-o paradigmático da actuação no interior dos novos dispositivos tecnológicos. Como afirma de forma inequívoca o próprio artista: *"[...]En lo virtual y simulado de un espacio «virtual y simulado», los artistas: 1. Deben entender dicho espacio; 2. deben entender tanto sus herramientas como su capacidad de actuar en tal espacio; 3. Deben actuar como escépticos."* (Muntadas, 1997)

No caso de "heartbeat" a utilização intensa de texto, como produto das janelas que se vão acumulando no *écran*, mostra que, também esta autora, possui os mecanismos de actuação necessários à introdução de mediações que desprogramem a eventual imediatez que lhe advém da sua estrutura interactiva.

Foi com a consciência de todas estas questões que propusemos uma espécie de cartografia da arte na rede. Não sem antes discutirmos alguns conceitos que, pela sua pertinência, se apresentavam como incontornáveis. Arte na rede ou arte da rede colocam, de forma dupla, a estrutura de aparecimento da arte neste novo território. Parece-nos uma discussão do passado, pelo que tem de comum com as que pugnavam pela pureza disciplinar. A nossa perspectiva vem sendo definida, desde o início, como distante e até oposta a todas as estratégias que colocam a arte contemporânea fora dos desenvolvimentos tecnológicos numéricos. Daí que, também, perante esta situação, tivéssemos optado por ampliar a discussão em profundidade, introduzindo uma figura nova que designámos por híbrido. A arte que reclama uma impureza disciplinar, também, tem lugar na rede, desde

logo, pela própria estrutura do suporte digital. O favorecimento das estratégias de remediação introduzem o factor da impureza/hibridez das imagens, o que possibilitou retirar toda a legitimidade a uma discussão redutora entre *da* rede ou *na* rede. Muito mais importante se apresentou a questão da exclusão provocada pelos novos ambientes virtuais. Afinal, eles corporizam o espaço de controle. Um espaço que tem tendência a renovar as tipologias colonialistas de outros tempos —os executantes são, basicamente, os mesmos— e que, como tal, desenvolveu algumas estratégias expansionistas de ocupação. Uma das ilações que potenciámos prende-se com o prolongamento, quase expansionista, que a relação dialéctica que mantém com uma língua dominante provoca na rede. Perante desenvolvimentos operativos ao nível da linguagem que giram em torno do Inglês, é natural que a massa dos receptores que lhe estejam ligados possua conhecimentos da língua. Esta situação provoca uma espécie de bola de neve que não cessa de aumentar. E o espaço que inicialmente se apresentou como rizomático revela, afinal, limites, fronteiras e guettos de um novo género.

A partir destas constatações avançamos para uma análise que pretendeu reflectir sobre as possibilidades em aberto para a prática da arte contemporânea em ambiente fechado e de exclusão. Por sinal, muito superior, que a exclusão de que foi, durante muito tempo, acusado o museu. Mas, sinal dos tempos, este é um espaço público de outro tipo.

Uma das primeiras conclusões a que se chega ao analisar os projectos de arte que existem na rede é que, na sua maioria esmagadora, encontram-se integrados nos sites específicos. Seja em extensões virtuais de museus, seja em sites dedicados à discussão de assuntos ligados à arte. Uma segunda conclusão, de sinal muito positivo para o nosso trabalho, é a constatação de que muitos dos projectos existentes são produzidos por artistas que se encontram também em actividade no espaço real. Ou seja, entendem expandir as suas premissas de experimentação para o virtual. Duas hipóteses para este procedimento nos interessam. Primeiro, o reconhecimento de que a rede permite uma intervenção no âmbito da arte contemporânea. Segundo, as competências para elaborar trabalhos com linguagens tão específicas, como é o caso da rede, estão a ser incrementadas (em colaboração, ou individualmente) como forma de alargamento das possibilidades de trabalho, tornando a rede um suporte apetecível, se bem que não exclusivo.

Mas existem também aqueles que se especializaram em produzir arte para este suporte. Da mesma forma que recusámos as tentativas de pureza disciplinar a outros níveis, também aqui, pugnámos, na nossa pesquisa, por uma transdisciplinaridade que permita uma inserção nos vários cambiantes ao dispor dos artistas.

Outra das possibilidades que ensaiámos para a arte, ao longo da dissertação, foi a sua ligação ao político. Concluímos a segunda parte com uma análise das diversas facetas

que o autor apresentava. Destas, demos especial relevo ao que então designámos como autor activista. Agora voltámos ao seu estudo.

As alterações estruturais ao nível do político, mas também do social, que temos vindo a referir, levaram o activismo para a rede. Uma primeira conclusão importante é que já não se trata de uma forma de estar unicamente americana, como o foi, no passado recente, a intervenção no espaço físico. As premissas rizomáticas da rede permitiram a sua expansão a toda a globalidade. Esta é uma primeira constatação da maior importância.

> *"The development of communications networks has an organic relationship to the emergence of the new world order —it is, in other words, effect and cause, product and producer."* (Hardt, Negri, 2000)

As estratégias que vêm sendo ensaiadas foram motivo da nossa atenção e possibilitam um conclusão muito clara. Ainda estão no início todas as potencialidades a utilizar pela arte mais interventiva. Inclusive se, como no espaço real, proporcionar o seu afastamento para lugares, aparentemente, distanciados do fazer artístico.

A um nível distinto, o da especificidade de procedimentos a utilizar, as ilações que se podem daqui retirar propõem a tentativa de ultrapassagem do carácter maníaco que envolve, quase sempre, as actividades dos artistas. No ambiente da rede, e pelas condicionantes operativas impostas, a colaboração aparece como uma das vertentes de actuação mais normalizadas. Daí a existência quase exclusiva de grupos como intervenientes politizados da rede. Tentámos demonstrar que, quando tal não acontece, como no caso conhecido dos *hackers*, todas as intencionalidades se fragilizam.

As várias cambiantes de intervenção que propusemos como constitutivas do activismo na rede permitiram a conclusão mais geral de que, aí, as potencialidades em aberto encontram-se ainda em desenvolvimento. Mas já existem condições para que tal se tenha tornado numa frutuosa direcção para todos os artistas que desejam uma intervenção mais activa no âmbito do social e do político. É que, todas as transformações a este nível, terão, obrigatoriamente, que passar por aí. Seria de todo inaceitável que os artistas se encontrassem ausentes.

Iniciámos a dissertação com a certeza de que a exterioridade não é mais possível; agora ajustamos o seu significado ao espaço virtual. Transfiguração contemporânea de todos os espaços de controle e, consequentemente, de antagonismos, a rede é o palco privilegiado para todas as actividades que preenchem de significado o espaço público e social. Para lá da fusão com a vida, propusemos uma extensibilidade para o trabalho dos artistas, com base na noção de experimentação. Afinal o produto essencial na base da construção da utopia.

Propusemos para estas conclusões uma espécie de viagem transversal pela tota-

lidade das componentes que desenvolvemos. Queremos terminar com a sua ligação intrínseca na busca de uma proposição de trabalho que confirme todas as expectativas com que iniciámos.

A topologia oferece algumas soluções inovadoras para problemas de estruturação do espaço. Pelas suas características específicas, a adopção de estruturas topológicas parece-nos especialmente capacitadas para a ligação que queremos realizar entre as várias componentes teóricas da dissertação. De entre as várias soluções avançadas optamos pelo nó borromeano. Este nó concentra em si as possibilidades de nodulação entre três elos de uma cadeia.

Para existir um nó deste tipo, têm que estar presentes três entidades autónomas, mas que se interligam. De forma mais explícita, será explicável a ligação das três componentes, pela evolução proporcionada no par, com a intervenção de uma terceira que as une; não existindo nesta ordenação qualquer intuito hierárquico.

Refere a psicanalista Jeanne Granon-Lafont:

> *"Uma cadeia borromeana é uma cadeia tal que, se cortarmos qualquer um dos seus anéis, todos se desligam."* (Granon-Lafont, 1985)

O que nos interessa particularmente, no âmbito que nos encontramos a tratar, é a demonstração da possibilidade de interligação que pretendemos ao dividir o trabalho em três partes que, embora independentes, só produzem o resultado proposto no título, se interligadas. Ou seja, as conclusões finais a retirar a partir das hipóteses levantadas, logo à partida, no título, só se corporizam com a materialização do nó.

Defendemos uma metodologia não linear para o desenvolvimento das várias partes constituintes, que potenciaria a sua ligação independentemente da sua situação. A formação do nó como resultado final, apenas reforça a nossa perspectiva inicial. Por muitas combinações que sejam possíveis de realizar entre os capítulos, tal como propusemos com a sua esquematização, elas só terão a consistência necessária se devidamente interligadas.

Socorremo-nos dos argumentos de Lacan que baseou, também, a sua formulação real-imaginário-simbólico em torno do nó borromeano.

> *"Lacan disse-o bem que outras dimensões podem ser inventadas; o que não impede que o nó borromeano carregue sempre a marca do três. Ele empresta a cada elo a unidade, o "um" que é a "medida comum". Ele dá como três "um", o Real, o Simbólico e o Imaginário que, no entanto, só se compreendem nas suas relações, sua nodulação."* (Granon-Lafont, 1985)

Será, então, a partir da ligação intrínseca entre as três partes, que a dissertação

cumprirá todos os seus objectivos. A integração da herança que a arte contemporânea possui como uma das chaves para o entendimento de um presente expandido a um território habitado, de forma virtual, por maquinaria digital.

Borges, uma vez mais, questionava nos anos sessenta a identidade humana como dependente da memória, como refere Katherine Hayles citando este autor: *"Si se despoja al tiempo de la idea de secuencia, insinúa Borges, todo hombre que lee a Shakespeare se convierte, por ese momento, en Shakespeare."* (Hayles, 1990)

Longe dos historicismos, mas consciente da sua acção diferida, a organização dos conteúdos situa-se declaradamente numa posição de expectativa perante os desenvolvimentos mais recentes, daí o seu interesse em os questionar directamente e em confronto com uma lógica de operatividade artística de carácter expandido, aquilo a que decidimos chamar uma possibilidade de existência exilada.

As premissas que avançámos em direcção a uma utopia de existência exilada só serão compreensíveis se entendidas segundo a perspectiva lacaniana da possibilidade. A utopia exprime, na sua forma psicanalítica, a possibilidade de desejar, isto é, uma construção fantasiosa. Ora, para Lacan, a fantasia nega o real por o tentar realizar ao fechar o abismo existente entre este e a realidade. Toda a construção política (e, logicamente, a actividade artística) no interior desta perspectiva se corporiza, assim, na noção de impossibilidade. Acima de tudo, por resultar de uma consciencialização de que a fantasia utópica só se compadece com a anulação do antagonismo. Não é desta utopia que falámos ao longo da dissertação, antes, de uma esperança fundada na legitimação democrática que lhe advém da sua necessidade de recusa de eliminação do conflito, isto é, no contexto que nos interessa, da sua necessidade intrínseca de experimentação. Aqui reside a possibilidade da utopia. A possibilidade de uma existência exilada, quer dizer, uma existência que por ser extraterritorial se apresenta como apta a experimentar e a arriscar.

Ao determinarmos a utopia como possibilidade encontrámos argumentos que, tal com Ricoeur, a posicionam num campo oposto ao da ideologia, mas, também, numa perspectiva que se distancia do fechamento a que esta nos conduziu ao longo de todo o século XX (Miranda, 2000). Então, resta a noção de possibilidade de desejo para uma existência num espaço de "extraterritorialidade" que lhe permita um constante distanciamento lúcido perante os esquemas do poder, nomeadamente na actual obsessão com o controlo do imaginário operado a partir da massificação digital.

Não é, de todo, factor de novidade, a reivindicação, por parte da arte, da sua crença numa existência exilada. Quase sempre, após o desenvolvimento de tecnologias que, invariavelmente, a levariam a um distanciamento e independência. Aí está todo o percurso das vanguardas para o provar. Quanto a nós, toda esta argumentação tem dois

pólos de interesse. Por um lado, a reivindicação de uma existência "do lado de fora" — seja através do recurso alternativo, seja o recurso ao espaço público, seja o recurso a procedimentos tecnológicos distantes e inovadores— nunca possibilitou a verdadeira emancipação, pela razão óbvia de, como demonstrámos amplamente, esta não ser possível no interior de um sistema e, como tal, não potenciar um factor de antagonismo que não se afirme unicamente como simulado. Pelo outro lado, uma vez mais, e agora de forma muito mais incisiva, a arte no seu espaço contemporâneo debate-se com uma nova tentativa de fractura, desta feita, possibilitada pelo desenvolvimento da maquinaria digital.

Ao colocarmos a noção de utopia como possibilidade, tentámos resolver o problema da existência no exterior, antes de mais, por remeter directamente para o campo das hipóteses experimentais em aberto e não para a consecução de qualquer projecto fantasmagórico de apropriação de um negativo. A noção, segundo a queremos entender e devidamente contextualizada, aproxima-se à ideia de democracia radical defendida por Laclau e Mouffe, isto é, do reconhecimento de uma tensão constitutiva e de uma espécie de institucionalização da desarmonia que a torna, sempre, num projecto incompleto.

A opção pela noção de aporia para a caracterização da relação que a arte contemporânea produz com os novos desenvolvimentos digitais revelou-se fundamental para que se tornassem claros todos os nossos objectivos.

Tratou-se de colocar em situação inversa o potenciar da possibilidade utópica. Pretendemos mostrar que a tecnologia digital não oferece condições para se autonomizar como possibilidade. Antes, condiciona, através da sua sobrevalorização, a abertura de hipóteses experimentais que possibilitem a sua ascensão à categoria de possibilidade.

O jogo linguístico existente no título da dissertação indiciou a problematização que pretendemos introduzir. Ao colocar a possibilidade aporética em alternativa à sua impossibilidade quisemos aprofundar a relação lógica de afirmação da sua impossibilidade de gerar as condições de afirmação de uma possibilidade.

Vejamos: a aporia corporiza a impossibilidade. Se optarmos pela primeira hipótese, de possibilidade da impossibilidade, estamos directamente posicionados no interior do não possível: os desenvolvimentos numéricos como possibilidade não possível de introduzir factores que potenciem a possibilidade (utopia). Se optarmos pela segunda leitura, a impossibilidade da impossibilidade, tornamos possível a possibilidade de podermos questionar de forma crítica a utilização intensiva que estes novos desenvolvimentos vêm produzindo na arte contemporânea, como o fizemos extensivamente. Segundo uma perspectiva que os coloca numa posição de interioridade operativa que expande positivamente a experimentação artística para o campo do virtual, apesar de estes, contudo, nunca se corporizarem como hipótese de possibilidade.

Voltemos à argumentação lacaniana em forma conclusiva. A dicotomia que propusemos entre utopia (como possibilidade) e aporia (como impossibilidade) reflecte directamente as relações aí existentes, também elas, em forma de oposição. Por um lado, as fantasias construídas pelo simbólico e imaginário como possibilidade. Pelo outro, a existência do real como impossibilidade. Iniciámos esta dissertação a partir da constatação de uma interioridade compulsiva. A pergunta que resta é: será que a exterioridade impossível corporiza o real?

Gostaríamos de fechar esta dissertação com a chamada de atenção para o carácter "local" de todas as conclusões aqui tiradas. A reclamação de uma espécie de anti-universalidade para uma investigação que pretendeu, antes de mais, sistematizar teoricamente a formulação de problemas operativos, no âmbito da prática artística contemporânea, sentidos por um dos seus intervenientes internos. A intencionalidade experimental expande-se para o terreno teórico, como forma de sedimentação necessária à abertura de novos caminhos. A questão central que povoou toda a investigação prende-se com os desenvolvimentos numéricos entretanto surgidos em força e, em nossa opinião, impossíveis de ignorar. Muitos problemas e objecções se levantam, mas a sua integração em esquemas de estruturação não linear, o seu indeterminismo, tornam-nos demasiado atraentes aos nossos olhos para que lhes possamos escapar.

Olhá-los de frente foi a nossa hipótese. A necessidade de utilizá-los e re-situá-los, no âmbito das experimentações da arte contemporânea, a nossa conclusão.

> *"Etymologically, to criticize is to judge or to decide, and I doubt if any artist, critic, or historian can ever escape value judgments. We can, however, make value judgments that, in Nietzschean terms, are not only reactive but active —and, in non-Nietzschean terms, not only distinctive but useful."* (Foster, 1996)

FACULDADE DE BELAS ARTES DA U.N. PORTO BIBLIOTECA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

TEXTOS

IMAGENS

ABREU, Rui Miguel:

1999 "33 revoluções por minuto, porque samplam os dj's?, in *número 03*, Lisboa.

ADILKNO:

1995 "Teoría de los medios soberanos", in *http://aleph-arts.org/pens/sov-media.htm*

ADORNO, Theodor W. :

1970 *Teoria Estética*, Edições 70, Lisboa, 1982.

1951 *Minima Moralia - Reflections from Damaged Life*, London, Verso, 1997.

AGAMBEN, Giorgio:

1990 *A comunidade que vem*, Editorial Presença,Lisboa, 1993.

1995 *Moyens sans fins, notes sur la politique*, Bibliothèque Rivages, Paris.

1985 *Ideia da Prosa*, Edições Cotovia, Lisboa, 1999.

1995 *O Poder Soberano e a Vida Nua*, Editorial Presença, Lisboa, 1998.

1997 "Notas sobre o gesto", in *Inter@ctividades, Artes, Tecnologias Saberes*, Lisboa.

1996 *L'Homme sans contenu*, Circé, Paris.

1995 *Bartleby ou la création*, Circé, Paris

ALBERRO Alexander:

1994 "Reductivism in reverse", in *Tracing Cultures – art history, criticism, critical fiction*, Whitney Museum of American Art, New York.

ALBERT, Saul:

1998 "Jodi OSS/...., in *The Art of Accident*, NAI Publishers/V_2 Organization, Rotterdam.

ALMEIDA, Marta:

1999 "Arte portuguesa na colecção da Fundação de Serralves" in *Catálogo da exposição Arte Portuguesa na colecção da Fundação de Serralves*, Porto.

ANDERSON, Perry:

1998 *Los origines de la posmodernidad*, Anagrama, Barcelona, 2000.

ANDERSON, Laurie:

1997 "Control Rooms and Other Stories, Confessions of a Content Provider", in *Parkett* nº49, Zurick.

ARCHER, Michael:

1997 *Art since 1960*, Thames and Hudson, London.

ARNETT, Nick:

2000 "Internet y anti-net. Dos internets son mejor que uno" in *http://aleph-arts.org/pens/antinet.htm*

ASCOTT, Roy:

1998 "A Arquitectura da Ciberpercepção" in *Ars telemática, telecomunicação, internet e ciberespaço*, Relógio d'Água.

1996 "Photography at the interface", in *Electronic Culture – Technology and Visual Representation*, edited by Timothy Druckrey, Aperture Foundation Books, New York.

ASSHE, Christine Van:

1999 "Doug Aitken, The "Stalker" of this Fin de Siècle", in *Parkett nº 57*, Zurich.

AUGÉ, Marc:

1992 *Não-Lugares, introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, Bertrand Editora, Lisboa, 1994.

AVGIKOS,Jan:

1995 "Group Material Timeline: Activism as a Work of Art" in *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Edited by Nina felshin, Bay Press, Seattle.

BHABHA, Hommi:

1994 *The location of culture*, Routledge, London.

BACCA, Juan David Carcía:

1998 *Pasado, Presente y Porvenir de grandes Nombres – Mitologia, teogonía, teología, Filosofía, Ciencia, técnica*, Fondo de cultura Económica, México.

BACHELARD, Gaston:

1971 *Epistemologia*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1989.

BADIA, Montse:

1999 "Nuevas tipologias", in *Lapiz* nº156, Madrid.

BADIOU, Alan:

1998 *Saint Paul, la fondation de l'universalisme*, Collége International de Philosophie/PUF, Paris, 1997.

BAIGORRI, Laura :

1998 "El futuro ya no es lo que era. De la guerrilla Televison a la Resistencia en la red", in *http://aleph-arts.org/pens/baigorri.html*

BARTHES, Roland:

1968 *Image, Music, Text*, Noonday Press, New York, 1977.

BAUDELAIRE, Charles:

1868 *O pintor da vida moderna*, Vega, Lisboa, 1993.

BAUDRILLARD, Jean:

1972 *Para uma Crítica da Economia política do Signo*, Edições 70, Lisboa, 1995.

1981 *Simulacros e Simulação*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 1991.

1992 *A ilusão do fim ou a greve dos acontecimentos*, Terramar, Lisboa, 1995.

1995 *O Crime Perfeito*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 1996.

BEY, Hakim:

1990 "TAZ – La Zona Temporalmente Autónoma", in *Acción Paralela #3*, http://accpar.org/numero3/taz.htm

BELLOF, Zoe:

2000 "Beyond", in *Beyond download text*.

BENJAMIN, Walter:

1934 "O Autor enquanto Produtor" in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d'Água, Lisboa, 1992.

1936 "A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica", in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d'Água, Lisboa, 1992.

1940 "Teses sobre a Filosofia da História", in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d'Água, Lisboa, 1992.

1940 "Tesis de Filosofia de la Historia", in *Angelus Novus*, Edhasa, Barcelona, 1971.

BERRY, Josephine:

1998 "New media artist? Oh how interesting - Silicon or Liquid Crystal", in *Crashmedia*, University of Salford, UK. March.

2000 "Do as they do, not as they do", in *Mute issue16*, London.

BERZOWSKA, Joanna:

1998 "Active essay", in *http://www.media.mit.edu/~~joey/xy/*

BYFIELD, Ted:

1999 "Party like it's 1999", in *Mute nº13*, London.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard:

1999 *Remediation, understanding new media*, The MIT Press, Massachusetts.

BORGES, José Luis:

1941 "O jardim de caminhos que se bifurcam", in *Ficções*, Edições Livros do Brasil, Lisboa, 1969.

BOURDIEU, Pierre:

1998 *Contrafuegos, Reflexiones para servir a la resistencia contra la invasión neoliberal*, Anagrama, Barcelona, 1999

BOURDIEU, Pierre; HAACKE, Hans:

1994 *Libre – Échange*, Seuil/les press du réel, Paris.

BOURRIAUD, Nicolas:

1992 "Jeff Koons, Catch as kitsch can", in *Flash Art*, nº 162, Milan.

BREA, José Luis:

2000 "Sobre la red. (Algunos pensamientos sueltos)", in *http://aleph-*

arts.org/pens/red.htm.

2000 "Online critique. Transformaciones de la crítica en las sociedades actuales", in *http://aleph-arts.org/pens/onlinecritique.htm*

2000 "Nuevos soportes tecnológicos, nuevas formas artísticas. (Cuando las cosas devienen formas).", in *http://aleph-arts.org/pens/formas.html*

BROECKMANN, Andreas:

2000 "Estás en línea? Presencia y participación en la arte de la red", in *http://aleph-arts.org/pens/online.html*

BUCHLOH, Benjamin H. D.:

1997 "Critical Reflections", in *Artforum International*, January.

1981 "Figures of Authority, Ciphers of Regression", in *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1984.

1987 "Introdutory note [to the special Broodthaers issue]", in *October*, nº42, The MIT Press, Massachusetts.

1996 "Introduction", in *The Duchamp Effect*, The MIT Press, Massachusetts.

BUREN, Daniel:

1997 "Can art get down from its pedestal and rise the street level? In *Sculpture. Projects in Munster 1997*, Hatje, Munster.

BURGER, Peter:

1974 *Crítica de la estética idealista*, Visor, Madrid, 1996.

1983 *Teoria da vanguarda*, Vega, Lisboa, 1993.

BUSKIRK, Martha:

1996 "Thoroughly Modern Marcel", in *The Duchamp Effect*, The MIT Press, Massachusetts.

BUSKIRK, Martha; SERRA, Clara Weyergraf:

1991 *The Destruction of Tilted Arc*, The MIT Press, Massachusetts.

CAMERON, Andy:

1995 *Dissimulations - illusions of interactivity*, MFJ nº28.

CALINESCU, Matei:

1987 *Five Faces of Modernity*, Duke University Press, Durham, 1999.

CASARES, Nilo:

1999 "Texto de apresentação", in *Fardel de Dissidências*, Fundación Luis Seoane, Coruña.

CASTANHO, Jorge:

1997 "Além da Água", in *Projecto Além da Água, Alentejo – Extremadura 1996/1997*, Beja.

CASTRO, Ignacio :

1998 "Altares de tecnologia punta", in *Archipiélago* 34-35, Barcelona, Invierno.

CARRITHERS, Michael:

1992 *Por qué los humanos tenemos culturas?*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

CARVALHO, Margarida:

2000 "Híbridos culturais: Impurezas e devires...", in *Revista de comunicação e linguagens – Tendências da cultura contemporânea, nº28*, Relógio d'Água Editores, Lisboa.

CASTORIADIS, Cornelius:

1996 "Falso e verdadero caos", in *Figuras de lo pensable*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1999.

CHOMSKY, Noam:

2000 "Poder en el escenario global", in *new left review* nº0, Madrid.

COELHO, Eduardo Prado:

2000 "Leveza e movimento" in *Público*, Lisboa, 28 de Abril.

2000 "A desconstrução como movimento", in *Revista de comunicação e linguagens – Tendências da cultura contemporânea, nº28*, Relógio d'Água Editores, Lisboa.

2001 "Um minuto de atenção", in *Público*, Lisboa, 13 de Janeiro.

COOKE, Lynne:

2000 "Introduction to Claude Closky's Do you want love or lust?", in *http://www.diacenter.org*

COSIC, Vuk:

1999 "Art is useless", in *Mute issue 13*, London.

COSTA, J. Almeida; MELO, A. Sampaio:

1952 *Dicionário da Língua Portuguesa*, 8ª edição, Porto Editora, Porto, 1999.

COUCHOT, Edmond:

1999 "Tecnologias da simulação: um sujeito «aparelhado»" in *Real Vs. Virtual*, Edições Cosmos, Lisboa.

CRARY, Jonathan:

1999 *Suspensions of Perception – Attention, Spectacle, and Modern Culture*, The MIT Press, Massachusetts.

1989 "Spectacle, Attention, Counter-Memory", in *October, the Second Decade, 1986-1996*, MIT Press, Massachusetts, 1997.

1984 "Eclipse of the Spectacle", in *Art after Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1984.

CRIMP, Douglas:

1993 *On The Museum's Ruins*, The MIT Press, Massachusetts, 1997.

CRUZ, Maria Teresa:

1997 "Cultura tecnologia e mediação" in *Inter@ctividades, artes, tecnologias, saberes*, Lisboa.

1993 "Posfácio - Baudelaire: moderno, pré-moderno, pós-moderno", in *O pintor da vida moderna*, Vega, Lisboa.

1998 "Media Art ou Mediacracia", in catálogo do *Cyber 98 criação na era digital*, Centro Cultural de Belém, Lisboa.

DANTO, Arthur C.:

1997 *Después del Fin del Arte – El arte contemporâneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999.

DAVID, Catherine:

1997 "The political Potencial of Art", in *Poetics/Politics, documenta X – the book*, Cantz, Ostfildern-Ruit.

DAVIS, Douglas:

1995 "The Work of Art in the Age of Digital Reproduction – An Evolving Thesis/1991 – 1995", in *ArtNetWeb Views*, 1999.

DEBORD, Guy:

1967 *A Sociedade do espectáculo*, mobilis in mobile, Lisboa, 1991.

1988 *Comentários à sociedade do espectáculo*, mobilis in mobile, Lisboa, 1995.

DEITCHER, David:

1990 "Social Aesthetics", in *Democracy A Project by Group Material, Discussions in Contemporary Culture*, Edited by Brian Wallis, Bay Press, Seattle.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix :

1997 *Rizoma, Introducción*, Pre-Textos, Valencia.

1980 *Capitalisme et schizophrénie 2 – Mille Plateaux*, Les éditions de minuit, Paris.

1972 *O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1995.

DELEUZE, Gilles:

1995 *Conversaciones*, Pre-Textos, Valencia, 1996.

1993 *Crítica e Clínica*, Edições Século XXI, Lisboa, 2000.

1967 *Sade/Masoch*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1973.

DERRIDA, Jacques:

1990 *O outro Cabo*, A mar Arte, Reitoria da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1995.

1996 *Aporias Morir—esperarse (en) "los limites de la verdad"*, Paidós, Barcelona, 1998.

DIETZ, Steve.

1998 "Curating (on) the web", in *http://www.archimuse.com/mw98/papers/dietz/dietz_curatingweb.html#hyperessay*

DINKLA, Soke:

1996 "From participation to interaction. Towards the origins of interactive art " in

Clicking In. Hot Links to a Digital Culture, Seattle, Bay Press.

DUCHAMP, Marcel:

1967 *Engenheiro do tempo perdido*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1990.

DUVE, Thierry de:

1997 *Kant after Duchamp*, MIT Press, Massachusetts.

EDITOR of Flash Art:

2000 "Flash Art Special" in *Flash Art* nº 210, January/February 2000, Milano.

EAGLETON, Terry:

1996 *Las ilusiones del posmodernismo*, Paidós, Barcelona, 1998.

ENSEMBLE, Critical Art :

1999 "La desobediencia civil electrónica, la simulación y la esfera pública", in *http://aleph-arts.org/pens/dec_simul.html*

1998 "Plagio utópico e hipertextualidad en la cultura electrónica", in *El paseante 27/28 – La revuloción Digital y sus dilemas*,Ediciones Siruela, Madrid.

1995 *Electronic Civil Desobedience and Other Unpopular Ideas*, Autonomedia, New York.

1993 "Poder Nómada e Resistência Cultural", in *Acesso Interdito*, Museu de Serralves, Porto, 1999.

1993 "Nomadic Power and Cultural Resistance", in *The Electronic Disturbance*, Autonomedia, New York.

2000 "Cult of the New Eve", in *http://critical-art.net/cone*

ENZENSBERGER, Hans Magnus:

1996 "Constituents of a Theory of the Media", in in *Electronic Culture – Technology and Visual Representation*, edited by Timothy Druckrey, Aperture Foundation Books, New York.

FELDMAN, Sibylle:

1994 "L'Artiste-Commissaire: l'échange des rôles", in *exposé, revue d'esthétique et d'art contemporain*, nº1, Orléans.

FLOR, Micz:

2000 "Collateral Damage, Collateral Benefit", in *Mute issue 16*, London.

FLUSSER, Vilém:

1983 *Ensaio sobre a fotografia, para uma filosofia da técnica*, Relógio d'Água, Lisboa, 1998.

FOSTER, Hal:

1985 *Recodings, Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Seattle.

1996 "The return of the real – an interview with Hal Foster", in *Flash Art nº 187*, Milano.

1996 *The return of the Real*, MIT Press, Massachusetts.

FOUCAULT, Michel :

1966 *As Palavras e as Coisas, Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, Edições 70, Lisboa, 1998.

1967 "Of other spaces", in *Documenta X-the book*, Kassel, 1997.

1969 *O que é o autor*, Vega, Lisboa, 1992.

1999 *Les Anormaux – Cours au Collège de France. 1974 – 1975*, Gallimard Le Seuil, Paris.

FRIED, Michael:

1967 "Art and objecthood", in *Art in Theory, 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, UK/ Cambridge, Massachusetts, Blackwell Publishers, 1992.

FUKUYAMA, Francis:

1993 *The End of History and the Last Man*, Avon Books, New York.

GABLIK, Suzi:

1995 "Connective Aesthetics: Art after Individualism", in *Mapping the Terrain – New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle.

GALLOWAY, Alex:

2000 "browser.art", in *http://aleph-arts.org/pens/browser.htm*

GALLIMBERTI, Umberto:

1996 "El alma extranjera", in *Formas del Exilio, Archipiélago nº26/27*, Madrid.

GARCIA, Dora:

2000 "Hertbeat, texto de apresentação" in actas do *SAT1 (Seminário de Arte e*

tecnologia), MEIAC, Badajoz.

GIBSON, William:

1984 *Neuromancer*, Berkley, New York.

GINGERAS, Alison:

1999 "Breaking the codes", in *Flugplatz Welt/World Airport*, 48th Venice Biennial.

GLEICK, James:

1984 *Facetas*, in *The New York Times*, New York.

GOLDING, Sue:

1996 *The eight technologies of otherness*, Routledge, London.

GOODMAN, Nelson:

1974 "Algumas questões relativas à citação" in *Modos de fazer mundos*, Edições Asa, Porto, 1995.

GRAHAM, Dan:

1993 "Mis obras para páginas de revista", in *Acción Paralela #1*, *http://www.accpar.org/numero1/graham.htm*

GRASSKAMP, Walter:

1997 "Art and the city" in *Sculture. Projects in Munster 1997*, Hatje.

GREENBERG, Clement:

1986 *The Collected Essays and Criticism*, edited by John O'Brian, University of Chicago Press, Chicago.

GUERREIRO, António:

1993 "Apresentação do texto e autor", in *A comunidade que vem*, Editorial Presença, Lisboa.

1996 "As fantasmagorias da História", in *mais tempo menos história*, Fundação de Serralves, Porto.

GIANETTI, Claudia:

1998 "Arte telemático: modelos de intercomunicación", in *Zehar nº36*, San Sebastian.

GILPIN, Heidi:

1998 "Cybertrauma and the Disorders of testimony", in *Body Mécanique – Artistic Exploration of Digital Realms*, Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, Columbus.

HABERMAS, Jurgen :

1995 "Modernity – An incomplete project", in *The Anti-Aesthetic, essays on Postmodern culture*, Edited by Hal Foster, Bay Press, Seattle.

1981 "Modernidad versus postmodernidad", in *Modernidad y postmodernidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

HAYLES, Katherine N.:

1990 *La Evolución del Caos, El orden dentro del desorden en las ciencias contemporáneas*, Gedisa editorial, Barcelona, 1998.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio:

2000 *Empire*, Harvard University Press, Massachusetts.

HARRIS, Martin:

1998 "Pancapitalism panaceas: Manuel Castells in London", in *Mute revolting, net.politics, special*, London.

HARVEY, David:

1990 *La condición de la posmodernidad — Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrutu editores, Buenos Aires, 1998.

HELMING, Steven:

1996 "Jameson's Lacan", in *Postmodern Culture*, volume 7, nº1, September. On-line in: *http://www.iath.virginia.edu/pmc/text-only/issue.996/helming.996*

HIRSCHHORN, Thomas:

1998 "Striving to be stupid : a conversation with Thomas Hirschhorn", in *Art Press* nº 239, Paris.

HOFSTADTER, Douglas R.:

1979 Godel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid, Penguin Books, London, 2000.

HOLTZMAN, Steven:

1997 *The aesthetics of cyberspace*, Simon&Schuster, New York.

HOLZER, Jenny:

1990 "I wanted to do a portrait of society", interview with Paul Taylor, in Flash Art nº 151, Milano.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. :

1947 Dialéctica de la Ilustración – Fragmentos Filosóficos, Editorial Trotta, Madrid, 1998.

HUEBLER, Douglas:

1969 *Jetlag*, Autores em Movimento, Lisboa, 1996.

HUYSSEN, Andreas:

1981 "En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70", in *Modernidad y postmodernidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

IPPOLITO, Jon:

1998 "El Museo del Futuro: Una Contradición en los términos?", in *http://aleph-arts.org/pens/museo_futuro.html*

IZARRIGE, Josu Rekalde:

1997 "Anotaciones en los margenes de un arte cibernetico", in *Lo TECNOlógico en el ARTE, de la cultura vídeo a la cultura ciborg*, Virus editorial, Barcelona.

JAMESON, Fredric :

1991 *Teoria de la postmodernidad*, Editorial Trotta, Madrid, 1996.

1994 *Las semillas del tiempo*, Editorial trotta, Madrid, 2000.

1997 *Marxism and Dualism in Deleuze*, summer.

1997 "Theo Angelopoulos: the past as history, the future as form", in *The Last Modernist - The Films of Theo Angelopoulos*, Edited by Andrew Horton, Flicks Books, Wiltshire.

JEUDY: Henry Pierre:

1995 *A sociedade transbordante*, Edições Século XXI, Lisboa.

JORDAN, Tim:

1999 *Cyberpower, The Culture and politics of Cyberspace and the Internet*, Routledge, London.

KANT, Emmanuel:

1790 *Crítica da Faculdade do Juízo*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1992.

KAPROW, Allan:

1971 "The education of the Un-Artist", in *ArtNews*, New York.

KERCHOVE, Derrick de:

1995 *A Pele da Cultura (Uma Investigação Sobre a Nova Realidade Electrónica)*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 1997.

KING, Jamie:

1999 "Colonialismo virtual: violência cultural na WWW", in *Real Vs. Virtual*, Edições Cosmos, Lisboa.

KIRSHNER, Judith Russi:

1995 "Muntadas and the File Room" in *http://www.aec.at/fest/fest95/mythos/catalog/muntadas.html*

KOSUTH, Joseph:

1991 *Art after philosophy and after: collected writings 1966-1990*, Cambridge, Massachusetts.

KRAUSS Rosalind:

1985 *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Massachusetts, 1997.

1995 "Sculpture in the expanded field", in in *The Anti-Aesthetic, essays on Postmodern culture*, Edited by Hal Foster, Bay Press, Seattle.

2000 *A voyage on the North Sea, Art in the Age of the Post- Medium Condition*, Thames&Hudson, New York.

1997 "La mort des compétences", in *Où va l'Histoire de l'Art Contemporain?*, l'image/École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris.

KUSPIT, Donald B.:

1983 "Fuego antiaéreo de los "radicales": el proceso norteamericano contra la pintura alemana actual", in *Los Manifiestos del Arte Posmoderno*, (ed. Anna Maria Guasch), Akal Ediciones, Madrid, 2000.

LACY, Suzanne:

1995 "Debated territory: Toward a critical language for public art", in *Mapping the Terrain*, Bay Press, Seattle.

LACLAU, Ernesto:

1996 *Emancipation(s)*, Verso, London.

GRANON-LAFONT, Jeanne:

1985 *A topologia de Jacques Lacan*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1990.

LANDOW, George P:

1992 *Hipertexto – La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnologia*, Paidós, Barcelona, 1995.

LEAL, Miguel:

2000 "Um Outro Orgânico Mutante", in *Projecto bunker (1996-99)*, Círculo de Artes plásticas de Coimbra.

LEENHARDT, Jacques:

1997 "Au carrefour des sciences humaines: la pratique artistique", in *Où va l'Histoire de l'Art Contemporain?*, l'image/École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris.

LYOTARD, François:

1979 *A condição pós moderna*, Edições Gradiva, Lisboa, 1989.

LORENZ, Edward N.:

1993 *La esencia del caos*, Editorial Debate, Madrid, 1995.

LOVINK, Geert:

1999 "Keeping the faith: Independent media and B92", in *Mute issue 13*, London.

LOWY, Michael:

1997 "Ética, política y utopia societaria", in *Archipiélago nº29 La epidemia Neoliberal*, Editorial Archipiélago, Barcelona.

LUCHA, Ernest:

1999 "help destroy eToys.com!", in *Rhizome Digest*.

MACHADO, Arlindo:

1999 "Repensando Flusser e as imagens técnicas" in *Real Vs. Virtual*, Edições Cosmos, Lisboa.

MCLUHAN, Marshall:

1962 *Essays - Media research technology, art, communication*, G+B Arts International, Amsterdam, 1998.

MAHARAJ, Sarat:

1996 "Typotranslating the Green Box", in *The Duchamp Effect*, The MIT Press, Massachusetts.

MANDEL, Ernest:

1972 *Late Capitalism*, Verso, London, 1999.

MANOVICH, Lev:

1998 "La estética de los mundos virtuales" in *El Paseante, La revolución digital y sus dilemas*, nº 27/28, Madrid.

2000 "A vanguarda como software, da «nova visão» aos novos media", in *Revista de comunicação e linguagens – Tendências da cultura contemporânea, nº28*, Relógio d'Água Editores, Lisboa.

MARAGLIANO, Giorgio:

1989 "The invisible insurrection", in *Flash Art* nº147, Milano.

MAUMAUS, Escola de Fotografia:

1996 *Guia do projecto Almirante Reis*, Lisboa.

1998 *Parkbibliotek Parkow, Berlin*, Documentação, Lisboa.

MATURANA, Humberto:

1998 "We living systems" in *The Art of the Accident, Art+Architecture+Media technology*, Catálogo do Festival DEAF, Rotterdam.

McEVILLEY, Thomas:

1993 *The Exile's Return – Toward a Redefinition of Painting for the Post-Modern Era*, Cambridge University Press, Cambridge.

MELVILLE, Herman:

1853 *Bartleby*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1988.

MENKE, Christoph:

1988 *The sovereignity of Art – Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida*, The MIT Press, Massachusetts, 1999.

MIRANDA, José Bragança de:

1998 "Da interactividade. Crítica da nova Mimesis Tecnológica", in *Ars telemática, telecomunicação, internet e ciberespaço*, Relógio d'Água, Lisboa.

1999 "Fim da mediação" De uma agitação na metafísica contemporânea" in *Real Vs. Virtual*, Edições Cosmos, Lisboa.

1998 *Traços, Ensaios de crítica da cultura*, Vega, Lisboa.

2000 "A cultura como problema", in *Revista de comunicação e linguagens – Tendências da cultura contemporânea, nº28*, Relógio d'Água Editores, Lisboa.

MOUFFE, Chantal:

1997 "Pluralismo artístico y Democracia radical", in *Acción Paralela #4 – http://www.accpar.org/numero4/mouffe.htm*

MOLINA, Silvia :

1998 "Propuestas, fichas, fragmentos...", in Entorno (III) Tèchne, Editorial Complutense, Madrid.

MONTEIRO, Paulo Filipe:

1996 *Os outros da arte*, Celta, Lisboa.

MORAZA, Juan Luis:

1992 "Desfile imperial (La Empresa y su doble) a propósito de Allan McCollum", in *Zehar nº 17*, San Sebastian.

1992 "El gozo del auge, la propiedad de la culpa", in *calquiera todos ninguno, Más allá de la Muerte del Autor* (vol.2), Arteleku, Cuadernos nº 6, Donostia/San Sebastián.

1994 *Dispositivos de (dis)continuidad. Transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el Arte Contemporaneo*, Tese de doutoramento.

1995 *Otra Territorialidad (instalaciones, asentamientos, demarcaciones, espacios)*,

1997 "Más acá del principio del placer", in *Zehar* nº34, San Sebastian. Verano.

1998 *Anestetica (Algologos)*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilha.

1999 "Interpassividad" in *periódico de la exposición nº33*, KM Kulturnea, San Sebastian.

1999 "O el aburrir de la verdad o un encuentro con lo real" in *Zehar* nº 40, San Sebastian.

2000 "PSICAOS. La risa de lo real. Entrevista a Juan Luis Moraza por Idoia Garcia de Cortázar", in *http://www.mecad.org/e-journal/ent.htm*

1993 "Fallar el Blanco 3...2...1...0,1... Cuenta atras para una discusión sobre los valores (Anuncio de la proxima conclusión de un tratado de paz en estética)", in *http://www.virose.pt/vector/miscelanea/moraza/index.html*

MORSE, Margaret:

1996 "Nature Morte: Landscape and Narrative in Virtual Environments" in *Immersed in Technology – Art and Virtual Environments* edited by Mary Anne Moser, The MIT Press, Massachusetts.

1998 *Virtualities - Television, Media Art, and Cyberculture*, Indiana University Press, Indiana.

NANCY, Jean-Luc:

1996 "La existencia exilada", in *Formas de Exilio – Archipiélago 26-27*, Editorial Archipiélago, Barcelona.

CASTRO NOGUEIRA, Luis :

1997 *La risa del espacio, el imaginario espacio-temporal en la cultura contemporánea:*

una reflexión sociológica, Tecnos, Madrid.

NUNES, João Sedas:

2000 "Quando o vivo se quer (des)apoderar do seu vivido", in *Cadernos de Ciências Sociais nº19/20*, Afrontamento, Lisboa.

O'DOHERTY, Brian:

1986 Inside the White Cube - The Ideology of the Gallery Space, The Lapis Press, Santa Monica, San Francisco.

OGUIBE, Olu:

1996 "Forsaken Geographies Cyberspace and the New World "Other", originally presented at the 5th international Cyberspace Conference, Madrid, in *http://www.telefonica.es/fat/eoguibe.html*

1999 "The digital Other, The virtual third world", in *Flash Art Vol.XXXII nº 26*, May – June.

OLIVA, Achille Bonito:

1982 "Transvarguardia: Italia/América", in *Los Manifiestos del Arte Posmoderno*, (ed. Anna Maria Guasch), Akal Ediciones, Madrid, 2000.

OLIVEIRA, Luisa Soares:

1998 "Lisboa reformatada", in *Público*, Lisboa, 20 de Novembro.

OWENS, Craig:

1994 *Beyond Recognition – Representation, Power, and Culture*, University of California Press, Berkeley.

PATTON, Paul:

2000 *Deleuze & the Political*, Routledge, London.

PENA, António de Oliveira:

1999 "Cibercultura e mediação: a influência da técnica na convergência de saberes" in *Revista de Humanidades e Tecnologias - Os Universos da Comunicação*, nº2, Universidade Lusófona, Departamento de Ciências da Comunicação e da Informação, Lisboa.

PEREIRA, Fernando José:

1995 *Práticas pós-atelier*, Circulo de Artes plásticas de Coimbra, Coimbra.

1997 "Assédio" in *Inter@ctividades, Artes, Tecnologias Saberes*, Lisboa.

1997 "Da passividade como forma patológica do presente", in *3tr, projecto Além da Água*, Beja.

PERNIOLA, Mario:

1990 *Enigmas, O Momento Egípcio na Sociedade e na Arte*, Bertrand Editora, Venda Nova, 1994.

1991 *Do sentir*, Editorial Presença, Lisboa, 1993.

1994 *El Sex Appeal de lo Inorgánico*, Trama Editorial, Madrid, 1998.

PETIT, Santiago Lopez:

1996 *Horrr vacui, la travesía de la Noche del Siglo*, Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid.

POGGIOLI, Renato:

1962 *The Theory of the Avant-Garde*, The Belknap Press of Harvard University Press, Massachusetts, 1997.

RATNAM, Niru:

2000 "Chris Ofili y los límites del hibridismo", in *new left review* 1, Ediciones Akal, Madrid.

ROBERTS, David:

1986 "Marat/Sade, o el nacimiento de la postmodernidad a partir del espíritu de la vanguardia", in *Modernidad y postmodernidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

ROSA, António Machuco:

2000 "Aspectos dos Mecanismos de Controlo e de Explicação" in *Revista de comunicação e linguagens nº28, Tendências da cultura contemporânea*, Relógio d'Água Editores, Lisboa.

ROSE, Nikolas:

1997 "El gobierno en las democracias liberales "avanzadas": del liberalismo al neoliberalismo", in *Archipiélago nº29 La epidemia Neoliberal*, Editorial Archipiélago, Barcelona.

ROSENGARTHEN, Ruth:

1996 "Entre Linhas" in *Jornal da exposição Don't mess with Mister In-between – 15 artistas da África do Sul*, Culturgest, Lisboa.

ROSLER, Martha:

1994 "Place, Position, Power, Politics", in *The Subversive Imagination – Artists, Society & Social Resposability* edited by carol Becker, Routledge, New York.

RUELLE, David:

1991 *O acaso e o caos*, Relógio d'Água, Lisboa, 1994.

SANTOS, Boaventura Sousa:

2000 "Porque é tão difícil construir uma teoria crítica?, in *Revista de comunicação e linguagens – Tendências da cultura contemporânea, nº28*, Relógio d'Água Editores, Lisboa.

SARUP, Madan :

1993 *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*, Harvester Wheatsheaf, Hempstead.

SCHERPE, Klaus R.:

1986 "Dramatización y des-dramatización de «el Fin»: la conciencia apocalíptica de la modernidad y la post-modernidad", in *Modernidad Y Postmodernidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1994.

SEEL, Martin:

1993 "Antes da aparência, vem o aparecer. Notas para uma estética dos meios" in *Inter@ctividades, artes, tecnologias, saberes*, Lisboa, 1997.

SERRA, Richard:

1980 "Richard Serra's Urban Sculpture: An Interview", in *Richard Serra: Interviews*, Yorkers: The Hudson River museum, New York.

SIMS, Roderick:

1997 *Interactivity, A Forgotten Art?* [online], in http://intro.base.org/docs/interact/

SHIH, Jui-Jen:

1999 "Close to open", in *Apertooverall, La Biennale di Venezia, 48 esposicione internazionale d'arte*, Marsilio, Venezia.

SMITHSON, Robert:

1968 "Site, Non Site", in *Artforum*, New York.

STIVALE, Charles J.:

1994 "The Rhizomatics of Cyberspace",
in *gopher://lists.village.virginia.edu :70/00/pubs/listservers/spoons/deleuze*

THIEBAUT, Carlos:

2000 "EL siglo que nunca comenzó: las sensasiones del final del siglo XX", in *Archipiélago* nº41, Editorial Archipiélago, Barcelona.

THOREAU, Henry David:

1848 *A desobediência civil*, Edições Antígona, Lisboa, 1987.

TODOLLÍ, Vicente; FERNANDES, João:

1999 "Circa 1968: Em torno de uma ideia de museu e de colecção", in Circa 1968, Museu de Serralves, Porto.

V_2 Organization:

1998 Catálogo do Festival DEAF, Rotterdam.

V.V.A.A.:

1998 *Cyber98 - criação na era digital*, Catálogo da exposição,Centro Cultural de Belém, Lisboa,

V.V.A.A.:

1970 *internacional situacionista – antologia*, Antígona, Lisboa, 1997.

VEEN, Ada:

2000 "The death and death of Darko Maver" in *Mute issue 17*, London.

VENTÓS, Xavier Rubert de:

1980 *Critica de la modernidad*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1998.

VIEIRA, Padre António:

1653 Sermão de Santo António, in Sermões Escolhidos, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, Lisboa, 1996.

VIDAL, Carlos:

1996 *Democracia e Livre iniciativa - política, arte e estética*, Fenda, Lisboa.

1997 "A imobilidade da arte ou da pobreza à ostentação da pobreza" in *Inter@ctividades, artes, tecnologias, saberes*, Lisboa.

2000 "Vanguarda, Neovanguarda, Cibermundo, No tempo de todas as rematerializações (ou a arte da técnica ao contrário da técnica)", in *Rumo ao Cibermundo*, Celta Editora, Oeiras.

VIRILIO, Paul:

1993 "Il privilegio dell'occhio", in *Catálogo da XLV Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia.

1996 *Cibermundo: A Política do Pior*, Editorial Teorema, Lisboa, 2000.

1997 "Alles Fertig: Se acabó (una conversación) Catherine David & Paul Virilio", in *Acción Paralela #3*, http://www.accpar.org/numero3/virilio.htm

WALL, Thomas Carl:

1999 *Radical Passivity – Levinas, Blanchot, and Agamben*, State University of New York Press, New York.

WALLBANK, James:

1998 "Redundant Technology Iniciative", in *Crashmedia*, University of Salford, UK. September.

WALLIS, Brian:

1990 "Democracy and Cultural Activism", in *Democracy A Project by Group Material, Discussions in Contemporary Culture*, Edited by Brian Wallis, Bay Press, Seattle.

WEIL, Benjamin:

1998 "From Adaweb to the ICA-an interview with Benjamin Weil", in *http://rhizome.org/print.rhiz?1219*

WODICZKO, Krzysztof:

1987 "Strategies of Public Adress: Which Media, Which Publics?", in *Discussions in Contemporary Culture*, Edited by Hal Foster, Bay Press, Seattle.

1995 *Art public, art critique. Textes, propos et documents*, (énsb-a), Paris.

WOLLEN, Peter:

1989 "The Art and Politics of the Situacionist International", in *On the passage of a few people through a rather brief moment in time: The situacionist International 1957-1972*, The MIT Press/The Institute of Contemporary Art Boston, Massachusetts.

WRAY, Stefan:

1998 "La desobediencia electrónica civil y la world wid web del hactivismo: La política extraparlamentaria de acción directa en la rede", in *http://aleph-arts.org/pens/wray.html*

Imagens (de autor)

0100101110101101.org:

"Darko Maver", in *www.0100101110101101.org*

ABAD, Antoni:

1999 "z", in *www.mecad.org*

AGUIRREZABALA, Roberto:

"What:You:Get", in *www.aleph-arts.org*

AIRLINES, Ingold:

1990 "Tableobject", in *Flash Art, nº155*, Milano, 1990.

AITKEN, Doug:

1999 "Electric Earth", in *Parkett nº 57*, Zurich, 1999.

"loaded5x", in *www.adaweb.walkerart.org*

ANONYME, La societé:

"todo ha sido eliminado", in *Aleph-arts.org*

ASHER, Michael:

1979 "Untitled", in in *The Return of the Real*, Hal Foster, MIT Press, Massachusetts, 1996.

BASELITZ, Georg:

1982/83, "Untitled", in Flash Art nº 176, Milano, 1994.

BELLOF, Zoe:

"Beyond", in *www.zoebeloff.com*

BERZOWSKA, Joanna:

"Computational Expressionism", in *www.media.mit.edu*

BROODTHAERS, Marcel:

1974 "capa de Studio International", in *A voyage on the North Sea, Art in the Age of the Post- Medium Condition*, Rosalind Krauss, Thames&Hudson, New York, 2000.

1972 "Museé d'Art Moderne, Département des aigles", in *A voyage on the North Sea, Art in the Age of the Post- Medium Condition*, Rosalind Krauss, Thames&Hudson, New York, 2000.

CHIEN-JEN, Chen:

1998 "Image of an Absent Mind", in *La Binnale di Venezia 48ª esposizione internazionale d'arte*, Marsilio, Veneza, 2000.

CLOSKY, Claude:

"DO you want love or lust?", in *www.diacenter.org*

COALITION, Women's Action (WAC):

1992 "WAC drum corps", in *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Edited by nina Felshin, Bay Press, Seattle, 1995.

1992 "WAC flyer", in *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Edited by nina Felshin, Bay Press, Seattle, 1995.

1992 "Pink Slips for Quayle and Bush", in *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Edited by nina Felshin, Bay Press, Seattle, 1995.

1992 "pro-choice rally", in *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Edited by Nina Felshin, Bay Press, Seattle, 1995.

COSIC, Vuk:

"History of Art for Airports", in *Mute nº 13*, London, 1999.

DEBORD, Guy:

1957 "The Naked City", in *October nº 67*, MIT Press, Massachusetts, 1994.

DUCHAMP, Marcel:

1963 "Installation at Pasadena Art Museum", in *The Duchamp Effect*, The MIT Press, Massachusetts, edited by Martha Busbkirk and Mignon Nixon, 1996.

1936 "Boite-en-valise", in*The Duchamp Effect*, The MIT Press, Massachusetts, edited by Martha Busbkirk and Mignon Nixon, 1996.

ENSEMBLE, Critical Art:

"The Cult of the New Eve", in *www.critical-art.net*

FETTING, Rainer:

1984 "man and axe", in *Flash Art, nº142*, Milano, 1988.

FLAVIN, Dan:

1969 ""Monument" for V. Tatlin", in *The Return of the Real*, Hal Foster, MIT Press, Massachusetts, 1996.

FURY, Grand:

1989 "Kissing Doesn't Kill", in *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Edited by nina Felshin, Bay Press, Seattle, 1995.

GALLIZIO, Pinot:

1959 "Industrial Painting", in Flash Art nº 147, Milano, 1989.

GARCIA, Dora:

1999 "Hearthbeat", in *Aleph-arts.org*

GIRLS, Guerrilla:

1987 "One of the Girls posed with a banana", in *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Edited by nina Felshin, Bay Press, Seattle, 1995.

1991 "Street Poster", in *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Edited by nina Felshin, Bay Press, Seattle, 1995.

GOLDIN, Nan:

1999 "Clemens and Reine on the trampoline, Paris", in *Parkett nº 59*, Zurich, 1999.

GRAHAM, Dan:

1966 "Schema", in Tracing Cultures, V.V.A.A., Whitney Museum of American Art, New York, 1994.

HAACKE, Hans:

1970 "Floating Ice Ring", in *El arte despues del pop*, John A. Walker, Editorial Labor, Barcelona, 1975.

1993 "Germania", in *Flash Art nº 172*, Milano, 1993.

1971 "Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real Time social System, as of May 1, in Art since 1960, Michael Archer, Thames and Hudson, New York, 1997.

HALLEY, Peter:

"Exploding cells", in *www.moma.org*

HILL, Gary:

1996 "Viewer", in *Flash Art nº 210*, Milano, 2000.

HIRSCHHORN, Thomas:

1999 "Welt Flugplatz/World Airport", in *Parkett, nº57*, Zurich, 1999.

HOLZER, Jenny:

1982 "Inflamatory Essays", in *Flash Art nº 151*, march/april, Milano, 1990.

1978 "truisms – street instalation, New York", in *Flash Art nº 151*, march/april, Milano, 1990.

1986 "truisms – Electronic Sign Board, Las Vegas", in *Flash Art nº 151*, march/april, Milano, 1990.

"truisms", in *www.adaweb.walkerart.org*

WAI, Toshio:

1997 "Composition on the table", in *Cyber 98 - a criação na era digital*, Lisboa, 1998.

JODI:

1997 "OOS/..., in *The Art of the Accident*, NAI Publishers/V2_Organization, Rotterdam, 1998.

JOHNS, Jasper:

1960 "Painted Bronze", in *The Return of the Real*, Hal Foster, MIT Press, Massachusetts, 1996.

JORN, Asger:

1968 "Vive la revolution pasioné", in *On the passage of a few people through a rather brief moment in time: The situacionist International 1957-1972*, The MIT Press/The Institute of Contemporary Art Boston, Massachusetts, 1989.

KAPROW, Alan:
1959, "Auto-retrato a paritr de 18 Hapenings in 6 parts", in *arq./a*, nº5, Lisboa, 2001.

KIEFER, Anselm:
1982 "Dem unbekannten Maler", in *Exposição-Diálogo*, Fundação Calouste gulbenkian, Lisboa, 1985.

KOONS, Jeff:
1980 "Made in Heaven", in *Flash Art nº 153*, Milano, 1990.

KOSTABI, Mark:
1997 "Anúncio publicitário" in *Flash Art*, nº 192, Milano.

KRUGER, Barbara:
1981 "Untitled", in *The Return of the Real*, Hal Foster, MIT Press, Massachusetts, 1996.

LEAL, Miguel:
1999 "Orgânicos Mutantes", in *Projecto Bunker (1996-99)*, Miguel Leal, C.A.P.C, Coimbra, 2001.
"MOMS", in *www.virose.pt*
1999 "Nightwatch: como transformar Clausewitz num verdadeiro Mallarmé e Clausewitz: a translation 1.0, in *Projecto Bunker (1996-99)*, Miguel Leal, C.A.P.C, Coimbra,2001.

LEVINE, Sherrie:
1985 "Untitled (After Egon Shiele)", in *Flash Art, nº 147*, Milano, 1989.

LEWITT, Sol:
1967 "Series A", in *El arte despues del pop*, John A. Walker, Editorial Labor, Barcelona, 1975.

LISCHENSTEIN, Roy; VERSACE, Gianni:
1996 "installation", in Flash Art nº 192, Milano, 1997.

MATERIAL, Group:
1983 "Subculture", in *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Edited by Nina Felshin,

Bay Press, Seattle, 1995.

1981 "The People's Choice (Arroz con Mango)", in *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Edited by Nina Felshin, Bay Press, Seattle, 1995.

1982 "DaZiBaos – Union Square", in *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Edited by Nina Felshin, Bay Press, Seattle, 1995.

MOELLER, Christian:

1997 "Audio groove", in *Cyber 98 - a criação na era digital*, Lisboa, 1998.

MORAZA, Juan Luis:

1998 "Anestéticas", in *Anestetica (Algologos)*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 1998.

1998 "Estiludio y Ludosofia", in *Anestetica (Algologos)*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 1998.

1998 "Anhedonia", in *Anestetica (Algologos)*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 1998.

MORRIS, Robert:

1963 "Three rulers", in *The Duchamp Effect*, The MIT Press, Massachusetts, edited by Martha Busbkirk and Mignon Nixon, 1996.

MUNTADAS, Antoni:

1994 "File Room", in *Virtualities*, Margaret Morse, Indiana University Press, Indiana, 1998.

NAMUTH, Hans:

1950 "Pollock", in *Margens e Confluências, n °1*, Guimarães, 2000.

NAPIER, Mark:

"Web Shredder/Digital landfill", in *www. potatoland.org*

OFILI, Chris:

1996 "Afrodizzia", in *Flash Art n°212*, Milano, 2000.

OLDENBURG, Claes :

1972 "Mouse Museum, (Maquete), in *exposé - revue d'esthetique et d'art contemporain*, n°1, Paris, 1994.

PAIK, Nam June:

1965 "Magnet TV", in *Postmodern Currents*, Margot Lovejoy, Simon & Schuster, New York, 1997.

PEREIRA, Fernando José:

1998 "36° 43'N; 2° 30'W", in *Cyber 98 - a criação na era digital*, Lisboa, 1998.

RATH, Alan:

1994 "Soar Eyes", in *Electronic Culture, Technology and Visual Representation*, edited by Timothy Druckerey, Aperture, New York, 1996.

RAY, Man:

"Marcel Duchamp et clissière contenant un molin à eau en métaux voisins", in *Marcel Duchamp engenheiro do tempo perdido*, Assírio & Alvim, 1990.

ROLLINS & K.O.S., Tim:

1988 "Animal farm— P.W. Botha", in *Flash Art, nº150*, Milano, 1990.

1989 "For the people of Bathgate", in *Flash Art, nº 150*, Milano, 1990.

SERRA, Richard:

1970 "Rigging To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted", in *On the Museum's Ruins*, Douglas Crimp, MIT Press, Massachusetts, 1993.

1981 "Tilted Arc", in *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, edited by Clara Weyergraf-Serra and Martha Buskirk, MIT Press, Massachusetts, 1991.

SUEIRO, David:

"Image After", in *Aleph-arts.org*

TATLIN, Vladimir:

1920 "Monument for the Third International (model)", in *The Return of the Real*, Hal Foster, MIT Press, Massachusetts, 1996.

THATER, Diana:

"Orchids in the Land of technology", in *www.walkerart.org*

UP, Act:

1987 "ACT-UP Demonstration", in *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Edited by nina Felshin, Bay Press, Seattle, 1995.

WARHOL, Andy:

1964 "At the Factory", *in The Duchamp Effect*, The MIT Press, Massachusetts, edited by Martha Busbkirk and Mignon Nixon, 1996.

WILSON, Fred:

1992 "Mining the Museum", in *The Return of the Real*, Hal Foster, MIT Press, Massachusetts, 1996.

WODICZKO, Krzysztof:

1987 "The Homeless Projection, The Soldiers and Sailors Civil War Memorial, Boston", in *Art public, art critique – Textes, propos et documents*, Krzysztof Wodiczko, énsb-a, Paris, 1995.

1989 "Projection at Whitney Museum", in *Art public, art critique – Textes, propos et documents*, Krzysztof Wodiczko, énsb-a, Paris, 1995.

1989 "Homeless Vehicle", in *democracia e livre iniciativa*, Carlos vidal, Fenda, Lisboa, 1996.

1991 "Poliscar", in *democracia e livre iniciativa*, Carlos Vidal, Fenda, Lisboa, 1996.