

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO DA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Fabiana de Moraes

ESTÉTICA PELA DESLEGITIMAÇÃO
POSSIBILIDADES DE LEITURA DA CONTEMPORANEIDADE A PARTIR DAS
CONEXÕES ENTRE ARTE, CIÊNCIA E TECNOLOGIA

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Katia Maciel

Rio de Janeiro

2010

Fabiana de Moraes

ESTÉTICA PELA DESLEGITIMAÇÃO

POSSIBILIDADES DE LEITURA DA CONTEMPORANEIDADE A PARTIR DAS CONEXÕES
ENTRE ARTE, CIÊNCIA E TECNOLOGIA

Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação da
Escola de Comunicação, Universidade
Federal do Rio de Janeiro, como parte
dos requisitos necessários à obtenção
do título de Doutor

Aprovada em março de 2010

BANCA EXAMINADORA

Profª. Drª. Katia Valeria Maciel Toledo (Orientador)

Prof. Dr. Antonio Pacca Fatorelli

Profª. Drª. Livia Flores

Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum

Prof. Dr. Carlos Augusto Moreira da Nóbrega

Profª. Drª. Ieda Tucherman (Suplente)

Rio de Janeiro, 11 de março de 2010

Ficha Catalográfica

De Moraes, Fabiana.

Estética pela deslegitimação: possibilidades de leitura da contemporaneidade a partir das conexões entre arte, ciência e tecnologia.
Rio de Janeiro: UFRJ/ CFCH/ECO, 2010.

162 p.: 41 il.

Orientadora: Profª. Drª. Katia Valeria Maciel Toledo

Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / Escola de
Comunicação, CFCH, 2010.

Referências bibliográficas: f. 156-62

1. Arte. 2. Novas tecnologias. 3. Modernidade. 4. Pós-modernidade. 5. Legitimação – Tese. I. Toledo, Katia Valeria Maciel. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, PPGCOM. III. Estética pela deslegitimação: possibilidades de leitura da contemporaneidade a partir da conexão entre arte, ciência e tecnologia

*A Christophe Bident, profundamente companheiro,
A minha mãe, Sílvia Damasceno, por todos os momentos,
A Ilios.*

AGRADECIMENTOS

A Christophe, pelo amor, pela densidade da presença e pela profundidade do respeito,

A minha família, no Brasil e na França, pelo amor e pelo apoio,

A Raquel, fiel escudeira, irmã, amiga, sempre,
A Renan e Luciene, e assim somos quatro,

Às minhas queridas amigas Caroline Tavares, Daniele Nunes, Irena Carneiro, Nina Velasco e Paula Souto, pelos laços cada dia mais fortes,

A André-Pierre e Frank, sempre presentes,

À memória de Geneviève Clancy,

A Katia Maciel, pela atenção, pela confiança

Resumo

O mundo contemporâneo é marcado pelo pluralismo de valores e pela interrogação dos discursos de legitimidade. Nesse contexto, a arte não só explora outras possibilidades da vida na esfera da sensorialidade, mas questiona as linguagens de que se serve, as ferramentas que coloca em prática, as modalidades de recepção dos trabalhos e, sobretudo, a validade de todo discurso que se suponha portador de verdade.

De maneira diversa das *démarches* modernas – que se revoltaram contra as funções normativas e normalizadoras da tradição, referindo-se com ironia e crítica a uma sociedade industrial, do consumo de massa, do poder estatal e centralizado, mas permanecendo no campo da arte, como disciplina autônoma – as práticas artísticas contemporâneas criticam, deformam, deslegitimam elementos constitutivos da sociedade da informação, globalizada, biotecnológica, seja colaborando com pesquisas científicas, seja ao se apropriando das linguagens e das ferramentas dessas pesquisas.

Esta tese trata de como trabalhos de arte, em conexão com a ciência e/ou tecnologia, participam do amplo debate sobre as modalidades de validação, de legitimação e de produção de verdade. A partir dessas premissas, buscaremos estabelecer os fundamentos de uma estética referente aos trabalhos de Claude Closky, Wim Delvoye e do laboratório de bioarte SymbioticA. Por fim, nomeamos Estética pela deslegitimação o regime de produção de visibilidade e de produção de discurso, cujo motor é o dissenso.

Abstract

The contemporary world is characterized by plural values, and by discourses of legitimacy being called into question. In such a world, not only does art explore new possibilities of life in the sphere of the sensate, but it interrogates the languages which it puts in place, the tools it adopts, the modes of reception of its works and, most of all, the validity of any discourse presenting itself as a discourse of truth.

Contemporary artistic practices critique, deform, and delegitimize the constitutive elements of a society based on information, globalization, and biotechnology, either by collaborating with scientific and technological research, or by adopting the languages and tools of that research. This approach differs from that of artistic practices during the modern period, which revolted against the normative and normalizing functions of tradition, ironized and critiqued the industrial society of mass consumption and centralized State power, but always did so from within the domain of art as an autonomous discipline.

Our study deals with art's participation, in connection with science and/or technology, in the vast debate on the modes of rendering valid, legitimizing, and producing truth. In this framework, we attempt to establish the foundations of an *æsthetic* by referring to the works of Claude Closky, Wim Delvoye, and the bioart laboratory SymbioticA. We name the principle which generates such visibility and discourse, powered by dissensus, an *Aesthetic by way of delegitimization*.

Résumé

Le monde contemporain est caractérisé par la pluralité des valeurs et par la mise en question des discours de légitimité. Dans ce contexte, l'art non seulement exploite de nouvelles possibilités de vie dans la sphère de la sensorialité, mais il interroge les langages qu'il met en place, les outils qu'il s'approprie, les modalités de réception des oeuvres et, surtout, la validité de tout discours qui se suppose discours de vérité.

D'une manière différente des démarches modernes – qui se sont révoltées contre les fonctions normatives et normalisantes de la tradition, en s'adressant avec ironie et critique à la société industrielle de la consommation de masse et du pouvoir de l'Etat centralisé, mais en restant dans le domaine de l'art, en tant que discipline autonome –, les pratiques artistiques contemporaines critiquent, déforment, délégitiment les éléments constitutifs de la société de l'information, de la globalisation, de la biotechnologie, soit en collaborant avec les recherches scientifiques et technologiques, soit en s'appropriant les langages et les outils de ces recherches.

Notre étude porte sur la participation de l'art, en connexion avec la science et/ou la technologie, au vaste débat sur les modalités de validation, de légitimation et de production de vérité. Dans ce cadre, nous cherchons à établir les fondements d'une esthétique en nous référant aux travaux de Claude Closky, de Wim Delvoye et du laboratoire de bioart SymbioticA. Le régime de production de visibilité et de production de discours, dont le moteur est le dissensus, nous le nommons Esthétique par la délégitimation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – LEGITIMAÇÃO/LEGITIMIDADE E VERDADE – ELEMENTOS PARA A CONCEITUAÇÃO	21
1.1. DO CONCEITO DE LEGITIMAÇÃO	22
1.1.1. Jürgen Habermas – Legitimação e verdade	23
1.1.2. Jean-François Lyotard – Legitimação e pós-modernidade	26
1.1.3. Norberto Bobbio – o conceito de legitimidade	30
1.1.4. Michel Foucault – <i>A verdade e as formas jurídicas</i>	32
1.2. A LEGITIMAÇÃO CULTURAL.....	34
CAPÍTULO 2 – DA DESLEGITIMAÇÃO	37
CAPÍTULO 3 – MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE: CONTEXTOS PARA O ENCONTRO DE ARTE E CIÊNCIA/TECNOLOGIA	41
3.1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	41
3.1.1. Aspectos e teorias da modernidade	42
3.1.1.1. Racionalismo, reflexividade e incerteza	42
3.1.1.2. A esfera cultural	44
3.1.1.3. Modernização versus modernidade cultural	45
3.1.1.4. História do tempo e mito do progresso	46
3.1.1.5. O novo	48
3.1.1.6. O dinheiro como “ficha simbólica”	49
3.1.2. Desgosto pós-utópico e outros aspectos da modernidade pós-panóptica ..	51
CAPÍTULO 4 – CIÊNCIA E TECNOLOGIA: DO DISCURSO À MEDIAÇÃO	57
4.1. DA CIÊNCIA COMO CONCEITO	58
4.2. DA TECNOLOGIA COMO CONCEITO	59
4.3. A ORGANIZAÇÃO DA NATUREZA: ESSÊNCIA DO MUNDO, VERDADE DAS COISAS	60

4.3.1. A clivagem essencial	65
4.3.2. Para além do <i>expert</i> e do filósofo: a proliferação das autoridades	66
4.3.3. Reflexões sobre a expressão “vulgarização científica” no século XIX	68
4.3.4. Sobre a vulgarização científica nos séculos XX e XXI: do enunciado ao texto e ao hipertexto	76
 CAPÍTULO 5 – AS RELAÇÕES DA ARTE COM A CIÊNCIA A PARTIR DOS PARADIGMAS DA MODERNIDADE E DA PÓS-MODERNIDADE	79
5.1. ARTE E CIÊNCIA NO CONTEXTO DA MODERNIDADE	79
5.2. DAS TEORIAS SOBRE A PÓS-MODERNIDADE E A ARTE	83
5.2.1. A manipulação da reflexividade moderna no jogo da arte	84
5.2.2. Uma arte que deixa de ser moderna	87
5.2.3. Aspectos da arte na sociedade informatizada	89
5.2.4. Wim Delvoye e seu império	92
5.2.4.1. <i>Cloaca</i>	94
5.2.4.2. Uma estética da transparência	95
5.2.4.3. O falso discurso do louco: o discurso da merda	97
5.2.4.4. Da deslegitimação	99
5.2.4.5. <i>Cloaca</i> : máquina deslegitimadora e ode à modernidade	102
5.2.4.6. Tudo é economia	108
5.2.5. Claude Closky – por uma nova teoria da comunicação	111
5.2.5.1. Inventários, listas, taxonomias	116
5.2.5.2. Netart	124
5.2.5.3. <i>Welcome to my blog</i>	130
5.2.6. Breve histórico da bioarte	134
5.2.7. SymbioticA	138
5.2.7.1. Da boneca de Bellmer às bonecas biotec’	145
5.2.7.2. As Worry Dolls e uma outra relação com a verossimilhança	148
 CONCLUSÃO	151
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	159

INTRODUÇÃO

Nas sociedades ocidentais contemporâneas, orientadas como democracias liberais e organizadas em estruturas constitucionais, observam-se elevado grau de complexidade e pluralismo de valores. A formação do consenso já não deriva da tradição, da moral ou de alguma ética religiosa. Em decorrência desse estado de coisas, legitimidade/legitimação e verdade são conceitos-chave de uma complexa discussão.

No âmbito da cultura, essa situação se intensifica com o caráter aberto das possibilidades de análise e de interpretação dos produtos artísticos que, *a priori*, impossibilita a tanto a ideia de verdade única como a de consenso, quando se trata da fruição estética ou de seu comentário. Entretanto, além desse fator, que é incontestável e inerente à experiência estética, observamos em alguns trabalhos artísticos contemporâneos de caráter interdisciplinar, híbrido – em particular aqueles que lidam com as novas tecnologias e com a ciência –, o esforço de evidenciar a participação dos atores do campo das artes no debate sobre as questões da atualidade. Nesse sentido, portanto, mais do que comentar, já não se trata de produzir críticas e transitar no âmbito artístico/cultural, mas de questionar as relações da arte com outros terrenos, interrogar a validade de discursos ‘legitimados’ da sociedade. A arte não só explora outras possibilidades, mas as interroga, leva-as ao extremo e as desmonta, deforma, deslegitima e se situa entre duas atitudes: uma espécie de meta-ação – de essência crítica – e uma colaboração, isto é, um trabalho comum e de troca com outras disciplinas.

Esta tese trata de como trabalhos de arte em conexão com a ciência e/ou tecnologia contemporâneas participam do amplo debate sobre as modalidades de validação, de legitimação e de produção de verdade na sociedade da informação. A partir dessa premissa, buscamos estabelecer os princípios que compõem uma estética referente às manifestações artísticas que atuam entre arte, ciência e/ou tecnologia, que denominamos estética pela deslegitimação.

Tomamos como fio condutor para a reflexão três propostas artísticas – as de Claude Closky (França), do laboratório de bioarte SymbioticA (Austrália) e de Wim Delvoye (Bélgica) – que se apropriam seja das tecnologias informacionais da comunicação (TIC), seja das tecnologias da ciência, em particular a biotecnologia, para a elaboração de obras de arte híbridas, situadas num ‘entre-dois’, no limiar de dois discursos, o estético e o científico. Se, por um lado, alguns artistas passam da matéria aos programas da informática, manipulando a

tecnologia digital, por outro, vemos propostas que lançam mão da genética e da biologia molecular para a elaboração de obras que são matéria viva. O artista entra num circuito em que predomina outra concepção de mundo, até então ditada pela razão científica.

Os trabalhos de arte, nesse contexto, são inseridos num circuito outro, entre o ateliê e o laboratório científico, passando muitas vezes por suportes de vulgarização científica – como as revistas e os jornais em que são publicados, sob a forma de textos, com utilização da linguagem da ciência –, para finalmente alcançar estruturas museológicas ou galerias que com frequência têm de adaptar-se às demandas técnicas cada vez mais elaboradas e cientificamente exigentes.

Desse modo, este trabalho parte do pressuposto de que o impacto das TIC e da biotecnologia para o campo das artes visuais tem por consequência a formação de um discurso sólido, por vezes autorreferencial, sobre o impacto dessas mesmas tecnologias para a sociedade contemporânea, para a arte e para a ciência.

De fato, a mudança paradigmática produzida pela sociedade pós-industrial, da globalização, da informação e do consumo, inaugura era em que as relações com o mundo e com os homens se transformam e passam a ser questão e matéria para a arte. O termo deslegitimação nos pareceu um bom começo para essa investigação – afinal, deslegitimar, deformar, desviar, manipular, desconstruir e reconstruir seriam ações características dessas práticas. Isso, porém, não era suficiente. Em muitos dos casos, verificamos a presença de metadiscursos que predeterminavam as ações, ou seja, constatávamos que as propostas artísticas não só lançavam mão dos aparatos e ferramentas da ciência e da tecnologia como também citavam, comentavam, jogavam com, ironizavam, deformavam e, sobretudo, interrogavam essas disciplinas. De maneira diversa das *démarches* modernas – que se revoltaram contra as funções normalizadoras da tradição, contra tudo o que fosse normativo, referindo-se com ironia e crítica a uma sociedade industrial do consumo de massa e do poder estatal e centralizado, mas ‘de fora’, permanecendo no campo da arte, como disciplina autônoma –, as práticas artísticas contemporâneas ironizam, deformam, deslegitimam aspectos da sociedade da informação, globalizada, biotecnológica, mas ‘de seu interior’, ou seja, ‘de dentro’, em situações de interdisciplinaridade.

Algumas questões logo emergem: que condições (históricas, culturais, sociais) tornaram possível o entrecruzamento entre arte, ciência e tecnologia, num passado próximo e determinante para as manifestações que observamos hoje em netart e bioarte? uma vez que a netart e a bioarte permanecem pouco (ou nada) abordadas pela história da arte “oficial” e pela história da ciência, como localizar o momento em que arte e ciência se encontram para a

produção de disciplinas híbridas? por que razões o discurso e os aparatos tecnológicos se tornaram objeto e matéria para a arte? que elementos caracterizam as formas sensíveis que daí decorrem? e como analisar o impacto desse encontro entre arte e tecnologias para a formação de um discurso sobre as noções de legitimação/legitimidade e verdade?

Na falta de uma história da arte oficial que dê conta da totalidade das manifestações de netart ou da bioarte – uma vez que o assunto se encontra em vias de realização –, nos apoiamos em documentos que comentam e analisam essas manifestações, como textos dos próprios artistas, de críticos e de curadores. Do lado da ciência, nos deparamos com igual obstáculo: as experiências estéticas que acontecem em laboratório ou que manipulam as TIC ainda não se tornaram suficientemente “legitimadas” pelas instâncias científicas a ponto de integrar-se à história das ciências. Ou, como sugere Shanken (2009), muitas características que distinguem a conexão entre arte, ciência e tecnologia contemporânea parecem desafiar os princípios epistemológicos que legitimam as grandes narrativas – qualquer tentativa de sistematizar ou canonizar essa conexão, portanto, equivale a assegurar seu fracasso; não se trata mais de propostas que se agrupam por suportes ou técnicas comuns, pura e simplesmente, mas de projetos singulares ao extremo, irreduzíveis à sistematização.

Encontramos em revistas científicas relevantes artigos sobre o tema, escritos tanto por artistas como por pesquisadores da área de ciência/tecnologia/novas mídias. Esse material, contudo, se encontra bastante disperso, apesar do número crescente de pesquisas que nas últimas décadas vêm sendo desenvolvidas sobre as relações entre arte, ciência e tecnologia. Se, por um lado, a dispersão dos elementos que podem compor uma história oficial dessas manifestações nos obriga a criar metodologia específica para a pesquisa, por outro, ela nos oferece campo de possibilidades particularmente vasto, no que concerne sobretudo à narrativa possível sobre o referido tema.

Nos servindo dessa liberdade inicial, definimos a modernidade como ponto de partida para a composição de nossa narrativa. Isso porque acreditamos que, mais do que qualquer outro período histórico, a modernidade tenha criado as condições específicas para a aproximação que está na base dos fenômenos que vemos hoje. Ao longo de nossa pesquisa, percebemos que aproximação sem precedentes entre arte, ciência e tecnologia acontece a partir do século XIX, momento em que, coincidentemente, se desenvolvem, sobretudo na Europa, as primeiras manifestações em prol da vulgarização científica, cujo propósito, entre outros, era “traduzir” as descobertas do campo científico para público vasto, que compreende os próprios homens de ciência, as pessoas ditas cultas (pertencentes à elite intelectual) e os leigos (incluindo mulheres e crianças). Outro objetivo desse trabalho de comunicação científica

era valorizar e promover junto à opinião pública os feitos da ciência e a ciência como disciplina institucionalizada.

O primeiro capítulo da tese é dedicado à revisão bibliográfica, tendo em vista a conceituação das noções de legitimidade/legitimação e verdade, com base em textos de autores das ciências sociais e da filosofia. Apoiados nessa análise, verificaremos se a reflexão que vem sendo desenvolvida no campo do pensamento dialoga com as propostas artísticas.

Durante o primeiro ano de pesquisa, a leitura de textos como os de Max Weber, Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Thomas Kuhn, Richard Rorty, Gianni Vattimo e Zygmunt Bauman nos conduziu a uma primeira aproximação entre as três noções – desenvolvidas no campo das teorias (do pragmatismo, da filosofia da ciência, da teoria da comunicação) – e trabalhos produzidos no campo das artes. A definição de legitimação, apresentada por Norberto Bobbio em seu *Dicionário de política* também se mostrou importante.

Uma nota: decidimos colocar em relação as noções investigadas, sem descartar a possibilidade de pertencerem a discussões distintas quando se trata de análise do ponto de vista da teoria da ciência. Isso significa que esta tese não negligencia o fato de haver, pelo menos, quatro teorias da verdade relevantes para o filósofo que se ocupa da teoria da ciência: a) a teoria da correspondência; b) a teoria da coerência; c) a teoria pragmática; d) a teoria da eliminação da verdade (ou definibilidade da verdade).

Em relação à cultura, podemos citar os estudos de Pierre Bourdieu sobre legitimação cultural e, mais recentemente, de Bernard Lahire, que faz leitura crítica da teoria de Bourdieu e propõe novo ângulo para a análise.

No segundo capítulo tentamos dar forma ao conceito de deslegitimação, tendo como fonte inicial de referência as leituras realizadas no capítulo anterior, destacando a teoria de Lyotard, que desenvolve essa noção em *La condition postmoderne*.

Como veremos, a deslegitimação incide no campo da estética e assume possibilidades que vão além das definições de Lyotard. Se tomamos a arte como elemento de inteligibilidade do mundo, a questão se evidencia: a que se refere essa perda de credibilidade sugerida pelas estéticas contemporâneas?

Com respaldo na leitura de *Malaise dans l'esthétique*, de Jacques Rancière, examinaremos a aplicação do termo 'deslegitimação' às operações efetuadas por práticas artísticas contemporâneas, sobretudo o trabalho de Wim Delvoye. De igual maneira, contribuem para nossa análise alguns aspectos da Teoria da Ação Comunicativa de Habermas, em particular a 'ética discursiva'.

No terceiro capítulo examinam-se as teorias e os aspectos que caracterizam modernidade e pós-modernidade. Essa análise contextual é fundamental para a compreensão dos estudos de caso que apresentamos adiante. Assim, verificamos os paradigmas que regem esses dois momentos, destacando os fatores que contribuíram mais especificamente para a colaboração entre arte, ciência e tecnologia, no final do século XX. Em relação à modernidade, foram criados tópicos que se referem a elementos que encontramos presentes, implícita ou explicitamente, nas obras que são analisadas no final do trabalho. Uma das premissas desta tese consiste em afirmar que os trabalhos de netart ou de bioarte fazem referência a esses elementos característicos da estrutura da modernidade.

A pós-modernidade é tratada ao final do capítulo, com base no conceito de sociedade pós-panóptica, expressão que tomamos de Bauman para nos referir à sociedade livre do compromisso com o *telos* alcançável da mudança histórica, que responde às aspirações de um mundo marcado pelo fim das utopias e dos projetos de emancipação. Aqui, entram em jogo perda da crença no 'progresso', e a consequente dissolução das 'narrativas' da história.

O quarto capítulo da tese trata mais especificamente do discurso científico e de sua vulgarização. A questão que guiou essa etapa da pesquisa foi a seguinte: que fatores (históricos, políticos, sociais) contribuíram para que o discurso e as práticas científicas/tecnológicas se tornassem objeto e matéria para a arte? Não se trata simplesmente de analisar as relações entre arte, ciência e tecnologia ao longo da história, mas de discernir os fatores que fizeram do discurso científico/tecnológico parte integrante de um *ethos* da modernidade. Isso porque compreender a dimensão da mudança paradigmática que transplanta o ambiente de trabalho do artista do ateliê para o laboratório implica discernir um 'antes' dessa mudança. Se hoje o artista manipula organismos vivos ou realiza obras a partir da linguagem digital; se às vezes o discurso da arte nos parece tão complexo (ou quase) quanto o da ciência ou, ainda, se às vezes passamos a compreender melhor um feito científico depois da experiência com um trabalho de bioarte ou de netart, podemos imaginar que outro discurso, híbrido, a meio caminho entre a arte e a ciência, constitui a experiência estética contemporânea.

Nossa análise concentra-se, num primeiro momento, na definição dos aspectos que antecederam à 'institucionalização' da ciência, no século XIX. Por que razões e em que momento o discurso científico é difundido no tecido social de uma época? Mais ainda, de que maneira essa vulgarização do discurso científico participa da constituição de um *ethos* próprio à modernidade?

A mediação do discurso da ciência favorece, no século XIX, a emergência de um novo ramo do mercado editorial, que permeia o jornalismo e a literatura. *Grosso modo*, existem duas grandes famílias de vulgarizadores – aquela dos “verdadeiros” cientistas e a dos vulgarizadores de ocasião ou de profissão. O público para esse discurso também é variado: partindo dos próprios cientistas, passando pelos intelectuais, pelas *demoiselles* e *dames*, e pelas crianças.

Hoje, a rede que é percorrida pela informação científica é objeto de estudo de diversos setores do conhecimento. A divulgação científica é de interesse das ciências biomédicas, mas também de pesquisadores de letras, comunicação e informação, história etc. Hoje também a transmissão de conhecimento insere-se em contextos político e social diferentes daqueles que marcaram a sociedade do século XIX, notadamente em razão do debate público sobre as questões científicas, que se instaurou ao longo do século XX. Essa mudança contextual, entretanto, ainda se deve amplamente à expansão e ao acesso cada vez mais simplificado às novas mídias, sobretudo à Internet, tal como destaca Riboul-Touré ao apontar as características que essa mediação adquire atualmente, com o advento das novas tecnologias.

A inclusão da ciência e da tecnologia na cultura, no debate público, é fenômeno que toca particularmente o campo das artes visuais, fato que pode ser constatado a partir do final do século XIX e do início do XX, quando correntes artísticas europeias, como o Impressionismo, o Futurismo, o Cubismo, o Construtivismo, por exemplo, demonstram grande interesse pela questão, em seus diversos aspectos.

Assim, no Capítulo 5 realizamos recapitulação das conexões entre as linguagens artísticas e a ciência/tecnologia, a partir do século XIX, com destaque para o nascimento da fotografia, que marca a constituição de um novo olhar que, na pintura moderna, deixa entrever um pensamento sobre o ato de representar, uma estética do maquínico, a valorização do movimento, da velocidade, dos efeitos da modernização. Decorre desse fato o impulso que leva as vanguardas artísticas modernistas ao desenvolvimento de outras soluções para suas investigações, que pouco a pouco deixam para trás a preocupação com a realidade objetiva, fixa e inalterável da arte clássica, passando ao questionamento de um modo de expressão que se baseia em elementos perceptivos, subjetivos e, por conseguinte, móveis, dinâmicos, cambiantes. Para melhor compreensão dessa questão moderna, optamos pela leitura de textos de artistas da época, além do ensaio *Le photographique: pour une théorie des écarts*, de Rosalind Krauss, em que encontramos interessante abordagem dessa etapa.

O capítulo segue na direção de uma arte que se torna híbrida. A arte que deixa de ser moderna acompanha mudança paradigmática que afeta o mundo, a partir da segunda metade do século XX. Contextualizar e caracterizar a emergência dessa arte que se encontra em conexão com as novas tecnologias e com a biotecnologia faz parte dessa leitura¹.

O projeto de pesquisa que está na origem desta tese – apresentado ao PPGCOM em 2005, na ocasião do exame de seleção para o doutorado – questionava as relações entre uma vertente da estética contemporânea e suas relações com as TIC, tendo em vista a análise específica da obra do artista belga Wim Delvoye. Segundo aquela versão, Delvoye se apropriava do discurso e das ferramentas de um mundo organizado pelas diretrizes do *management*, da economia liberal, globalizada, para ‘fazer arte’.

Assim, o primeiro estudo de caso parte da obra de Delvoye, artista que, em 20 anos, construiu um império. Seus projetos ousados não passam despercebidos da mídia internacional. O primeiro deles a atrair a atenção foi *Cloaca* (2000), instalação/máquina que reproduz a digestão humana e defeca, produz merda. Orgulho do artista, essa criatura foi desenvolvida em diversos modelos e tamanhos, e sua merda é embalada a vácuo e vendida pelo artista a colecionadores. “Cloaca produz merda”, num mundo de consumidores ávidos, como nos lembra o artista.

Embora o projeto tenha sido aceito pelo Programa, a banca nos sugeriu que ampliássemos o campo de investigação, estendendo-o a outros exemplos de propostas artísticas. Por essa razão, o projeto inicial sofreu intensas modificações ainda no primeiro ano de pesquisa.

Naquele momento, percebemos que, por trás da provocadora e humorada proposta de Delvoye, subentendia-se uma atitude bastante comum a trabalhos que lançavam mão da ciência e das novas tecnologias. A atitude detectada nessas manifestações artísticas consistia basicamente em se apropriar de aspectos e de elementos da sociedade moderna e contemporânea para criticá-los, deformá-los, desviá-los de suas funções habituais, reformá-los por meio de dispositivos informacionais e tecnológicos – aí entendemos não só a utilização das possibilidades inerentes às TIC, mas igualmente aquelas pertencentes à biotecnologia. Observamos, repetidas vezes, propostas que empregavam processos de *mise-en-abyme*,²

¹ A metodologia de trabalho nos levou a criar categorias para essa análise. Essas categorias obedecem às especificações tecnológicas de que se servem os artistas em suas propostas respectivas. Não negligenciamos, entretanto, o fato de esses artistas trabalharem com gama diversificada de mídias, suportes, materiais.

² “Imagem da imagem na imagem”, mas, sobretudo, um momento de tomada de consciência (em inglês, *realization*) do caráter infinito do sentido, quando o processo de desconstrução

reforçando a ideia de que o jogo em questão lidava, obrigatoriamente, com os conceitos de legitimação e verdade.

Assim, chegamos ao exame de qualificação com uma lista de propostas interessantes a analisar. Foi decidido com a própria banca do exame que seriam mantidas as análises dos trabalhos de Delvoye, além das propostas de Claude Closky e do laboratório SymbioticA.

A de Claude Closky enquadra-se em vertente que interroga a sociedade mediatizada pelas TIC, com destaque ao texto e as imagens da mensagem publicitária. Artista-produtor por excelência, Closky é autor de obra extensa e diversa, além de relevante personagem para o cenário da netart. Em relação a esta última, nos interessa particularmente a maneira como Closky ‘joga’ com o campo semântico da Internet, desconstruindo as possibilidades tradicionais de leitura, abalando a arquitetura e a configuração do espaço. As noções de arquitetura e de configuração, elementos fundamentais para a semântica da netart – tecnologia caracterizada por “domínios”, *sítes*, redes, ou seja, um verdadeiro *topos* – são objeto de intervenções, manipulações e desvios por parte desse artista, cuja obra nos conduz à análise do modo de navegação na Internet, das possibilidades hipertextuais produzidas pela formatação digital, sua leitura não linear, os percursos habitados por bifurcações, *links*, arborescências típicas do dispositivo. O artista vai justamente abalar a estrutura da interface, além da estrutura hipertextual, assim como outros elementos de referência desse espaço, ao qual pensávamos estar por fim habituados. As regras do jogo são modificadas tanto pelo artista como por nossa presença na ‘interação’ com a obra.

O trabalho de Closky sugere “novas teorias da comunicação” para o espaço da Internet, uma vez que sua arte radicaliza o potencial comunicacional do meio, que é para ele suporte técnico, ferramenta de criação e dispositivo social: “como uma obra de arte, um *site* deve propor, mais do que impor escolhas”, afirma. Sua obra, paradoxalmente, concilia a crítica às TIC com profundo trabalho sobre e a partir das mesmas.

O terceiro estudo de caso concentra-se no laboratório de *art-science* SymbioticA, da Universidade da Austrália Ocidental, em Perth. SymbioticA é exemplo de espaço em que a arte opera em colaboração com a biotecnologia, com o objetivo de questionar “do interior” os procedimentos tecnológicos e, sobretudo, éticos que fazem parte do cotidiano intenso de um instituto de pesquisa científica. O projeto Tissue Culture & Art (TC&A), desenvolvido por Oron

suprime o invólucro ideológico de um texto/obra/trabalho; quando ele denuncia os elementos de sua pré-construção, seus pressupostos, colocando em evidência suas aporias e suas certezas. Ainda entendemos esse conceito como processo pelo qual os trabalhos remetem a seu próprio recorte da realidade, fugindo das operações de validade, de legitimação.

Catts e Ionat Zurr, consiste na manipulação de células animais com as quais são criadas esculturas vivas, como as *Pig Wings* (Asas para porcos) *Semi-Living Worry Dolls* (bonecas semivivas), por exemplo. Para além da verossimilhança, mas inserida em “dinâmica do possível”, “graças à ciência”, a proposta de bioarte do TC&A considera o ente vivo meio de expressão artística.

O que pensar, porém, do “verossímil”, atualmente? De que maneira esse conceito está em jogo na produção de sentido da arte de hoje, mais precisamente na bioarte? Como esse conceito, que durante tanto tempo moveu e continua a mover a produção artística ocidental, determina essas propostas e nelas está indicado? Se, nos primórdios da era da representação, a filosofia aristotélica pensou a arte como dispositivo para criar as coisas como ‘deveriam ser’, as práticas contemporâneas da arte nos têm demonstrado que sua associação com os laboratórios científicos revolucionam essa determinante. Os experimentos da bioarte arte nos convocam a repensar a verossimilhança, posto que agem sobre os “mecanismos da vida”, criam entes vivos ou semivivos como eles nunca seriam ou poderiam ser se fossem criados pela natureza.

CAPÍTULO 1 – LEGITIMAÇÃO/LEGITIMIDADE E VERDADE – ELEMENTOS PARA A CONCEITUAÇÃO

Se o título do presente trabalho, *Estética pela deslegitimação*, pressupõe o conceito de legitimação interrogado pela arte, achamos pertinente delimitar, num primeiro momento, a definição de legitimação – como a noção de legitimidade, uma vez que se encontram relacionadas –, que nos remete imediatamente tanto ao direito público quanto à sociologia de Max Weber, além de seu desenvolvimento no campo da filosofia por Jürgen Habermas e Jean-François Lyotard. A visão política do conceito de legitimidade, teorizada por Norberto Bobbio, também nos fornece elementos significativos para essa investigação.

Embora cada autor trate o tema a partir de perspectivas diferentes, há entendimento comum a todos, que se percebe quando associam os conceitos legitimação e legitimidade a “poder”, “autoridade”, “consenso”, “crenças”, “normas e leis”, “conformidade”, “estabilidade”, “controle social”, “desvio”, “repressão” (Mueller, 2006).

Não obstante, durante o curso de nossa investigação, constatamos que essas “teorias da legitimação” se relacionam muito frequentemente com as chamadas teorias da verdade. De fato, legitimar significa, a nosso ver, determinar o que é legítimo, mas também, de certo modo, adequado, em correspondência com um discurso verdadeiro qualquer. Por essa razão, consideramos pertinente percorrer alguns textos que tratam a questão da verdade. Para tanto, recorreremos a autores que tratam do tema no século XX, como o próprio Habermas, assim como Thomas Kuhn, Michel Foucault e Richard Rorty.

Esse conceito, discutido em filosofia desde Aristóteles, passando por santo Tomás de Aquino, Spinoza e Nietzsche, entre outros, nos parece precioso quando pensamos a arte de hoje e as reflexões que ela sugere sobre a realidade, o surrealismo, o hiper-realismo e, é claro, o virtual. A partir dessa constatação, acreditamos, faz-se pertinente uma revisão das principais teorias da verdade, elaboradas ao longo do século XX e que repercutem até os dias atuais. Nesse aspecto, analisamos as teorias desenvolvidas por autores ligados à corrente do Pragmatismo, que nos oferecem pistas bastante significativas para a elaboração de nossa tese. Nesse recorte, destacamos as ideias de Richard Rorty, herdeiro dos conceitos do Pragmatismo de Pierce, William James e Dewey. Uma vez mais, recorreremos a Habermas e, em particular, a sua Teoria da ação agir comunicativa. Entretanto, outros autores nos interessam para a presente discussão: Thomas Kuhn, Michel Foucault e, mais recentemente, Gianni Vattimo.

De grande interesse para esta análise mostram-se também os textos em que Pierre Bourdieu desenvolve os conceitos de legitimação cultural e de legitimidade cultural, no final da década de 1970, e, mais recentemente, o trabalho de Bernard Lahire, que elabora crítica à teoria de Bourdieu. A leitura desse material nos permitiu compreender a noção de deslegitimação e sua aplicação pelas propostas artísticas que aqui investigamos.

Finalmente, cabe ressaltar que um estudo sobre as questões relacionadas à legitimação, legitimidade e verdade é inseparável de uma reflexão sobre os modos e as instâncias de produção de saber e de conhecimento, noções que, nesse sentido, ao longo da presente pesquisa serão tratadas, direta ou indiretamente.

1.1. DO CONCEITO DE LEGITIMAÇÃO

Na tentativa de examinar as possíveis significações de legitimidade, remontamos a Max Weber (1864-1920), para quem esse conceito é inseparável de um estudo sobre as formas de dominação (Weber, 1971).

A noção de dominação designa um tipo particular de relação social fundado em duas grandes linhas. Por um lado, ela se refere a uma espécie de subordinação, que não é de natureza exclusivamente pessoal (como foi o caso na relação mestre/escravo), mas assume a forma de uma série de subordinações impessoais com limitações sistemáticas – como aquela do tipo capital/trabalho. Por outro lado, ela designa um complexo de associações ou de mecanismos que asseguram a formação e a reprodução do consentimento dos dominados por uma série de compromissos diversos. Frequentemente denominada legitimação, ideologia ou, ainda, hegemonia, essa dimensão ressalta a importância decisiva da adesão dos indivíduos às diferentes formas de controle nas sociedades modernas (Martuccelli, 2004, p.469).

Segundo Weber (1971, p.285), “toda verdadeira relação de dominação comporta um mínimo de vontade de obedecer” e, conseqüentemente, o interesse, interno ou externo, em obedecer. Nem toda dominação utiliza meios econômicos, mas toda dominação de um grande número de indivíduos exige, normalmente, um “estado-maior de indivíduos” (uma direção administrativa), ou seja, a chance assegurada de exercer as ações específicas, ordenar. Para tanto, é necessária a existência de indivíduos determinados e fielmente obedientes (idem).

Assim, Weber discrimina três tipos de dominação legítima. A validade dessa legitimidade pode envolver caráter racional, baseado na crença na legalidade dos

regulamentos estabelecidos e no direito a dar diretivas que possuem aqueles que são chamados a exercer a dominação por esses meios (dominação legal); caráter tradicional, baseado na crença cotidiana, na sanidade das tradições válidas e na legitimidade daqueles que são chamados a exercer a autoridade por esses meios (dominação tradicional); e, por fim, caráter carismático, baseado na submissão extraordinária ao componente sagrado, à virtude heróica ou ao valor exemplar de uma pessoa, ou emanando de ordens reveladas ou emitidas por essa pessoa.

Segundo Michel Coutu (1998, p.644), do ponto de vista sociológico, a análise de Weber, embora insuficiente em certos pontos, apresenta a vantagem de estar muito mais atenta ao politeísmo dos valores, característica da sociedade contemporânea e cuja consequência lógica é a presença simultânea e conflitiva de vários fundamentos da legitimidade. Nesse ponto, a definição weberiana também se nos mostra interessante e pertinente.

1.1.1. Jürgen Habermas – legitimação e verdade

Em 1973, Habermas publica *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus* (A crise da legitimação no capitalismo tardio), em que argumenta estar a análise marxista das tendências à crise do sistema capitalista ultrapassada, dado o relativo sucesso do compromisso do Estado-providência. Aponta ainda para o fato de que as tendências à crise, produzidas na esfera econômica, seriam deslocadas para a esfera cultural, por meio da ação do Estado, o que teria por consequência problemas de integração social, fragilizando muitos dos recursos necessários ao Estado para a gestão do desenvolvimento da economia. Em larga escala, esses acontecimentos possibilitariam a perda da legitimidade de instituições ligadas ao governo.

Habermas sugere quatro possíveis tendências de crise no capitalismo: a econômica, cujo ponto de origem é o sistema econômico; as de racionalidade e legitimação, que se originam no sistema político; e a de motivação, com origem no sistema sociocultural. Ele acredita que as sociedades necessitam de integração.

A legitimação, segundo Habermas, seria a compreensão dos cidadãos em relação às instituições com que convivem e que para eles, nesse caso, são justas e agem com lealdade a seus interesses. Legitimidade, portanto, estaria explicitamente ligada à ordem social.

Desse modo, a tendência à crise se transpõe, mediante uma desorganização do aparelho de Estado, em perda de legitimação. A crise de legitimação é, em consequência, uma crise de identidade (Habermas, 1978, p.71), diretamente ligada a algum abalo na

estrutura da opinião pública. Cabe, portanto, considerar a possibilidade de essa crise da opinião pública refletir, de certo modo, algum desequilíbrio em relação ao consenso.

Aqui abrimos um parêntesis para ressaltar o fato de a noção de consenso – que será tratada na definição de legitimação por Norberto Bobbio – nos ser particularmente importante, pensando nas propostas que analisamos adiante como formas de desvio de todo discurso de consenso.

Voltando a Habermas, entendemos que as crises de legitimação aparecem quando mudanças no sistema político criam essa necessidade. Habermas também evoca as crises de motivação, que, ao contrário, surgem em decorrência de mudanças que acontecem no próprio sistema sociocultural. Dado que o sistema sociocultural recebe o *input* (o insumo) dos sistemas político e econômico, suas crises são sempre de *output*, ou seja, de resultados de outro processo.

No capitalismo avançado, segundo as palavras de Habermas, tais tendências se projetam tanto no plano da tradição cultural (“os sistemas morais, as imagens do mundo”) quanto no das transformações estruturais do sistema de educação (a escola, a família, os *mass media*). Segundo Habermas, o estoque de tradições de que dispunham o Estado e o sistema do trabalho social, no capitalismo liberal, estaria esgotado. Os elementos residuais das ideologias burguesas (a fé na ciência, a arte pós-aurática e os sistemas de valores universalistas) constituem um quadro normativo que é disfuncional. Desse fato, o capitalismo avançado faz nascerem “novas” necessidades que, afirma o autor, ele não pode satisfazer.

Essa análise nos interessa no sentido de que, para o filósofo alemão, a crise de legitimação está ligada à de motivação, ou seja, haveria estreita relação entre a crise estrutural do âmbito sociocultural e a crise da confiança, do consenso, da compreensão dos indivíduos em relação ao sistema, de maneira geral.

Habermas (1978, p.133) levanta a hipótese de que os valores e as normas em relação aos quais são formadas as motivações estejam imanentemente ligados à verdade. Isso significa, segundo ele, que o desenvolvimento das motivações está relacionado ao da consciência moral. Os graus dessa consciência moral podem ser reconstruídos logicamente, ou seja, de acordo com os conceitos de uma sequência sistematicamente ordenada de normas e controles de comportamento.

Para o nosso contexto, segundo Habermas, só interessa o aspecto sistemático da relação com a verdade de valores e normas efetivamente válidos (p.134). Nesse ponto, ele revê o conceito de “dominação legítima”, de Weber, que, afirma o filósofo, atrai a atenção para

a correlação entre a crença na legitimidade das decisões e, por um lado, seu potencial de justificação e, por outro, sua validade efetiva.

Bem se entende que o reconhecimento efetivo de tal sistema não repousa somente no fato de que os sujeitos creem na legitimidade dessas normas; ele repousa também no medo e na submissão diante das sanções pelas quais são ameaçados indiretamente (...). Mas assim que a crença na legitimidade de uma ordem desaparece, a violência inscrita no sistema das instituições é liberada – seja sob a forma de uma violência manifesta vinda de cima (o que só é possível temporariamente), seja sob a forma de uma ampliação das margens de participação (...). (idem)

Em 1999, entretanto, Habermas publica *Verdade e justificação*, texto que revisa sua teoria da verdade. Em sua opinião, a incondicionalidade do verdadeiro força a linguagem a elucidar o mundo e nele se posicionar, sem que se termine o movimento interpretativo, mas também sem que esse movimento seja um mero caso de perspectivas “subjetivas”. O que, portanto, guia o trabalho de significação da linguagem só se revela a nós em nossas tentativas de linguagem e em sua (re)transposição para a ação – invariavelmente, tentativas de adequação a um mundo que temos de liquidar.

Habermas (1978, p.111) traça ainda algumas linhas sobre o estado da arte nesse contexto de crise. De seu ponto de vista, tão logo a arte se tornou autônoma – em relação ao uso que se lhe pretendia impor –, “adotou uma atitude receptiva em relação às vítimas da racionalização burguesa”. Assim, a arte burguesa torna-se refúgio para aqueles que buscam satisfazer necessidades que se tornaram “ilegais” no processo material da vida na sociedade burguesa.

Eu penso na aspiração a uma comunicação mimética com a natureza; na necessidade de uma vida em comum e solidária, longe do egoísmo de grupo da família reduzida; na nostalgia da felicidade e da experiência comunicacional, que escapa dos imperativos da racionalidade em relação a uma finalidade e dá lugar à imaginação como à espontaneidade do comportamento. (idem)

A arte burguesa, diferentemente da religião, da filosofia cientificada e da moral da estratégia utilitarista, segundo Habermas, não assumiu funções no sistema político e econômico. Ao contrário, ela recolheu as necessidades residuais que não podiam encontrar satisfação no “sistema das necessidades”.

Ainda que essa tese não seja especialmente original, a análise de Habermas oferece a promessa de formulação mais rigorosa do mecanismo através do qual esse efeito colateral indesejável seria produzido. Seu trabalho, entretanto, apesar de provocador, é criticado pelo

nível insuficiente de detalhes. Sobre isso, Heath (2009) argumenta que, infelizmente, fora o fato de Habermas atingir considerável refinamento de suas visões socioteoréticas, ele nunca retomou tratamento explícito das principais discussões levantadas em *A crise da legitimação no capitalismo tardio*.

1.1.2. Jean-François Lyotard – legitimação e pós-modernidade

O conceito de legitimação tal como o define Lyotard (1979) muito se aproxima da definição que buscamos para o desenvolvimento desta tese, posto que o próprio Lyotard se propõe a definir o conceito “num sentido mais extenso”, além do proposto por Habermas, por exemplo.

Desse modo, definir legitimação tendo como referência primeira a leitura de Lyotard significa considerar um conjunto de elementos que constituem a pós-modernidade, ou seja, o período que se inicia a partir da segunda metade do século XX e se estende aos dias atuais. De igual modo, não podemos dissociar a definição de legitimação de uma interrogação sobre o estatuto do saber, que sofre importantes mudanças nesse período. Segundo Lyotard, a condição do saber na época pós-moderna é, por sua vez, diretamente afetada pelas transformações que sofreram as regras da ciência, da literatura e das artes, a partir do final do século XIX. A mudança do estatuto do saber é, aos olhos do filósofo francês, questão fundamental para a compreensão de tais transformações, à medida que se deixa a modernidade rumo à época pós-moderna. Do ponto de vista de Lyotard, o saber, que até então servia de finalidade a seu próprio exercício, torna-se “produto a ser vendido” e, a partir do pós-guerra, a principal força de produção da sociedade.

O saber é, desse modo, mercadoria informacional, indispensável à potência produtiva, e principal questão na competição mundial pelo poder. Como consequência, o modelo modernista, aquele dos Estados-nação que disputaram o domínio de territórios e a exploração de matérias-primas, seria suplantado pelo modelo pós-moderno, em que os Estados passam a disputar o domínio das informações (Lyotard, 1979, p.15).³

³ Neste ponto, para atualizar a leitura de Lyotard (1979), cabe ressaltar que ele se refere a Estados-nação pertencentes ao modelo moderno, que ele mesmo caracterizava como “cérebros” e “espíritos” da sociedade. Como crítica à elaboração de Lyotard, Zygmunt Bauman sugere revisão da própria função daqueles que foram os Estados-nação e que hoje já se encontram completamente destituídos de sua função centralizadora e organizadora. Vivemos outra realidade, aquela em que o Estado-providência perde a força política. De modo surpreendente, porém, em sua análise Lyotard faz prova de clarividência ao prever um futuro em que o Estado seria “fator de opacidade”, “ruído” para uma ideologia da transparência comunicacional que faz par com a comercialização dos saberes. Sob esse aspecto, Lyotard (1979, p.16) já assinalava a possibilidade de se apresentarem novos problemas nas relações entre as instâncias econômicas e as estatais.

Nesse contexto de informatização da sociedade e de suas consequências na transformação do saber, bem delimitado por Lyotard, em lugar de serem difundidos por seu valor “formador” ou sua importância política (administrativa, diplomática, militar), pode-se imaginar que os conhecimentos sejam postos em circulação segundo “as mesmas redes que fazem circular a moeda”.

Para a tese de Lyotard, a questão relativa ao estatuto do saber já estaria, a partir dos anos 60, relacionada diretamente ao “problema essencial da legitimação” (p.19).

Legitimação seria, assim, o “processo pelo qual um legislador é autorizado a promulgar uma determinada lei como norma” (idem). Ao ser submetido a uma regra, um enunciado científico deve apresentar certo conjunto de condições para ser admitido como científico. Nesse caso, a legitimação é processo pelo qual um “legislador” que trata do discurso científico é autorizado a prescrever as condições para que um enunciado faça parte desse discurso e seja considerado pela comunidade científica. Lyotard nota que desde Platão a questão da legitimação da ciência encontra-se indissociavelmente conectada à legitimação do legislador. “Nessa perspectiva, o direito de decidir o que é verdadeiro independe do direito de decidir o que é justo, mesmo se os enunciados submetidos a uma e outra autoridade são de naturezas diferentes”, afirma (p.20). Nesse caso, há o emparelhamento de ciência, ética e política.

Ao se referir ao estatuto atual do saber científico, Lyotard constata que este último parece estar ainda mais subordinado aos poderes e que, com o advento das novas tecnologias, correria o risco de tornar-se uma das questões principais de conflito. Assim, o filósofo já sugeria a importância da questão de dupla legitimação, num contexto em que “saber e poder são as duas faces de um mesmo problema – quem decide o que é saber e quem sabe o que convém decidir? A questão do saber na era da informática é, mais do que nunca, a questão do governo” (idem).

Com a ciência moderna, dois novos componentes aparecem na problemática da legitimação. Primeiramente, para responder à questão “como provar a prova?” ou, de maneira mais geral, “quem decide as condições do verdadeiro?” (Lyotard, 1979, p.51). E, em seguida, no lugar de uma prova primeira ou de uma autoridade transcendente, reconhece-se que as condições do verdadeiro, ou seja, as regras do jogo da ciência, são imanentes a esse jogo, que elas só podem ser estabelecidas no cerne do debate científico. Além disso, a única prova de que essas regras são corretas é o fato de serem objeto de consenso por parte dos

especialistas. Essa reflexão de Lyotard nos evoca as teses de Thomas Kuhn (1922-1996), e aqui abrimos outro parêntesis.

Segundo Kuhn (apud Vattimo, 1987, p.137), não existe meio de saber se nossos conhecimentos são fundamentados, nossas teorias, satisfatórias, nossas concepções, fiáveis. Assim, não há critério de cientificidade externo à própria prática científica, ou seja, como explica Vattimo, as teorias científicas são provadas com base em observações, que só são possíveis e têm sentido no interior dessas teorias e de seus paradigmas.

A prática científica é, pois, sócio-histórica, transformando-se, portanto, de uma comunidade científica para outra. O que teria sido considerado contraditório durante uma época não o será obrigatoriamente em época posterior. Se Kuhn se denomina anticartesiano, isso se deve ao fato de que para ele todos os dados a partir dos quais a ciência constrói seu edifício são, com efeito, construções e não dados mais ou menos precários, frágeis, estáveis e fundamentados. Essas construções só têm sentido na perspectiva de solução para algum problema prático ou teórico previamente colocado (Nadeau, 1995).

Nesse aspecto, podemos ainda citar Richard Rorty, herdeiro das ideias de William James,⁴ Nietzsche e Dewey. Rorty (1989) afirma que a verdade “não está no mundo”, mas é determinada pelas pessoas que criam as frases. O autor alega que o valor de verdade é estabelecido por acordo das pessoas a quem a frase em questão concerne. Desse modo, a verdade pertence ao vocabulário das pessoas, que, assim, possuem controle total desse valor:

Truth cannot be out there – cannot exist independently of the human mind – because sentences cannot so exist, or be out there. The world is out there, but descriptions of the world are not. Only descriptions of the world can be true or false. The world on it's on – unaided by describing activities of human beings – cannot. (Rorty, 1989, p.5)

Assim, não existe conhecimento ou verdade independentes da linguagem, da cultura, da conceptualização e da interpretação humanas, ou seja, não existe conhecimento ou verdade para além da história e da cultura. Mais ainda: não há verdade objetiva ou absoluta.

Voltando a Lyotard, constatamos que ele opõe ao saber científico e técnico o saber narrativo.

⁴ Para o pragmatista William James (1842-1910), a verdade é relativa aos procedimentos de verificação experimental, à comunidade de uma época, a um contexto histórico etc., e não é a propriedade inerente de um enunciado. Ao tratar-se de um acontecimento, de uma afirmação momentânea e parcialmente justa e confiável, “o verdadeiro consiste simplesmente naquilo que é vantajoso para o pensamento”.

O autor situa no século XIX, mais precisamente na época do Iluminismo e do Romantismo, a utilização da narrativa nos discursos de legitimação – até então as narrativas eram “lapsos” nessa espécie de discurso (Lyotard, p.52). “Esse apelo explícito à narrativa na problemática do saber é concomitante à emancipação das burguesias em relação às autoridades tradicionais. No Ocidente, o saber das narrativas retorna para trazer uma solução à legitimação das novas autoridades” (idem). O povo encarna o papel desempenhado até então pelo herói, e seu consenso passa a ser o signo da legitimação. Entretanto, esse modo de legitimação que reintroduz a narrativa como validação do saber pode tomar duas direções, representando o sujeito como herói do conhecimento ou da liberdade.

A partir do interesse pelo saber narrativo, que é a fonte da legitimação da ciência moderna, Lyotard examina dois exemplos da narrativa de legitimação que marcaram o desenvolvimento do saber científico ao longo da modernidade. O primeiro deles é um saber prático, político, representado pela política escolar francesa da III República, aquela que tem a humanidade como herói da liberdade, que prega que “todos os povos têm direito à ciência”, em que o direito à ciência deve ser reconquistado, e que comanda a política de ensino, do primário às universidades e às grandes escolas.

Nessa versão da legitimação do saber científico, a ciência contribui para a estabilização dos conhecimentos, da ordem social e do comportamento dos indivíduos. Nesse sentido, ela permite a melhora das condições de existência dos indivíduos que vivem numa sociedade dirigida pelo Estado, que conduz seus projetos com base no saber científico. Esse saber científico, por sua vez, é legitimado pela liberdade e pelo progresso que ele torna possível. Nessa perspectiva, a ciência permite educar o povo para tirá-lo da superstição e da ignorância, conduzindo-o à autonomia. Assim serão formados os administradores e os profissionais que poderão dirigir a sociedade em seu caminho rumo à liberdade. Essa narrativa marca o pensamento do Iluminismo e encontra vários ecos em movimentos de liberação durante os séculos XIX e XX. Nessa perspectiva, o saber científico encontra-se legitimado porque contribui, principalmente em sua forma prática, para a realização desses objetivos de liberação.

Em seguida, Lyotard se refere a uma segunda narrativa que concede ao saber especulativo e à universidade papel preponderante no desenvolvimento do espírito. Dessa vez, são os indivíduos que, participando dos avanços da ciência, estão a serviço do espírito ou da vida. Segundo essa narrativa, “o saber encontra sua legitimidade nele mesmo; é ele que pode dizer ao Estado o que é a sociedade”. Kant, Fichte, Schleiermacher e Hegel são,

segundo Lyotard, os principais fundadores dessa narrativa de legitimação, da qual também participam Nietzsche e a hermenêutica do século XX.

Lyotard afirma que na sociedade contemporânea essas grandes narrativas não podem mais ocupar o papel de legitimação que assumiam no século XIX e no início do XX. O desenvolvimento tecnológico posterior à Segunda Guerra Mundial e a informatização da sociedade anularam a credibilidade dessas narrativas de legitimação. Os excessos cometidos durante as duas guerras mundiais, o Holocausto e – podemos acrescentar – o esfacelamento da União Soviética, assim como a globalização da economia, colocaram em xeque essas narrativas, sobretudo aquela que se refere à emancipação e à liberdade. Essa perda de credibilidade em relação às narrativas modernas, essa deslegitimação das metanarrativas modernas marcam a problemática contemporânea da legitimidade do saber científico. A sociedade contemporânea se caracterizaria por essa situação de incredulidade. Assim, uma vez que os laços sociais são constituídos por jogos de linguagem e que o jogo de linguagem específico da ciência moderna ocupou espaço considerável nos jogos de linguagem da modernidade, a deslegitimação dessas grandes narrativas é frequentemente interpretada como dissolução dos laços sociais (Bruneault, 2004).

Segundo Lyotard, em lugar de nos demorarmos na nostalgia dessa legitimação moderna da ciência, torna-se pertinente levarmos em conta o processo de deslegitimação desses discursos, na análise da problemática da legitimidade científica hoje.

1.1.3. Norberto Bobbio e o conceito de legitimidade

São dois os significados que Norberto Bobbio aponta para o termo legitimidade – um genérico e um específico. Após definir o primeiro como aquele que tem “o sentido de justiça ou de racionalidade (fala-se na legitimidade de uma decisão, de uma atitude, etc.)”, Bobbio assinala que é na linguagem política que aparece o significado específico; daí seu interesse particular para o autor do *Dicionário de política*. Nesse contexto, o Estado é o ente a que mais se refere o conceito de legitimidade.

Em sua concepção política ou no significado específico, Bobbio assim define legitimidade, num primeiro enfoque:

(...) Um atributo do Estado, que consiste na presença, em uma parcela significativa da população, de um grau de consenso capaz de assegurar a obediência sem a necessidade de recorrer ao uso da força, a não ser em casos esporádicos. (2002, *on-line*)

É por essa razão, explica Bobbio, que todo poder busca alcançar o consenso, de maneira que seja reconhecido legítimo, transformando obediência em adesão. A crença na legitimidade passa a ser, segundo esse raciocínio, o elemento integrador na relação de poder que se verifica no âmbito do Estado.

O comportamento de legitimação não se aplica apenas às forças que sustentam o governo, mas também às que a ele se opõem, posto que não incluem em suas finalidades a mudança do regime ou da comunidade política. A aceitação das regras do jogo, isto é, as normas que dão sustentação ao regime, implica não só, como já salientado, a aceitação do governo e de suas ordens, mas também a legítima aspiração, por parte da oposição, de se transformar em governo. A diferença entre oposição ao governo e contestação da legitimidade corresponde, em certo sentido, à existente entre política reformista e política revolucionária. O primeiro tipo de luta busca alcançar mudanças mantendo de pé as estruturas políticas existentes; combate o governo, mas não as estruturas que condicionam sua ação; e, enfim, propõe um modo diferente para a gestão do sistema estabelecido. O segundo tipo de luta é contra a ordem constituída, tendo como objetivo a modificação substancial de alguns aspectos fundamentais; não combate apenas o governo, mas também o sistema de governo, isto é, as estruturas que ele exprime.

A esta altura, já estamos examinando o comportamento de contestação da legitimidade. Precisamos, nesse campo, distinguir entre duas atitudes: a de revolta e a revolucionária. A atitude de revolta limita-se à simples negação, à rejeição abstrata da realidade social, sem determinar historicamente a própria negação e a própria rejeição; em consequência, não consegue captar o movimento histórico da sociedade nem perceber objetivos concretos de luta e acaba aprisionando-se numa realidade que não consegue alterar. A atitude revolucionária, ao contrário, produz uma negação historicamente determinada da realidade social.

Seu grande problema é sempre o de encontrar formas concretas de luta, surgidas do movimento histórico real, que possibilitem realizar as transformações possíveis da sociedade. Isso significa que a ação revolucionária não terá nunca o objetivo de modificar radicalmente a sociedade, buscando antes a derrubada das instituições políticas que dificultam seu desenvolvimento e a criação de novas instituições capazes de libertar as tendências amadurecidas na sociedade para formas mais elevadas de convivência. No momento de escolher um método, legal ou ilegal, para a realização dos objetivos revolucionários, esse problema é abordado como algo a ser resolvido nas diferentes fases da luta, sempre em função da utilidade e eficácia de cada ação para a consecução dos objetivos. A estratégia

escolhida precisa estar de acordo com as circunstâncias históricas em que a luta acontece, circunstâncias essas que não podem ser objeto de escolha.

Finalmente, Bobbio observa que a contestação da legitimidade tanto pode ter conotação de esquerda quanto de direita. E cita como exemplos as oposições fascista e nazista aos regimes democráticos na Itália e na França, bem como a oposição nacionalista contra o movimento de unificação europeia.

Para superar tal incongruência, que parece invalidar a própria exatidão semântica da definição descritiva, faz-se necessário evidenciar uma característica que o termo legitimidade tem em comum com muitos outros termos da linguagem política (liberdade, democracia, justiça, etc.): o termo legitimidade designa, ao mesmo tempo, uma situação e um valor de convivência social. A situação a que o termo se refere é a aceitação do Estado por um segmento relevante da população; o valor é o consenso livremente manifestado por uma comunidade de homens autônomos e conscientes. (2002, *on-line*)

Assim, para Bobbio, o sentido da palavra legitimidade não é estático, mas dinâmico; “é uma unidade aberta, cuja concretização é considerada possível num futuro indefinido, e a realidade concreta nada mais é do que um esboço desse futuro”.

1.1.4. Michel Foucault – *A verdade e as formas jurídicas*

No curso de nossa pesquisa, encontramos uma importante publicação que reúne cinco conferências proferidas por Michel Foucault, em 1973, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO). O título, *A verdade e as formas jurídicas* (2003), já antecipa o tema abordado pelo filósofo francês nos cinco momentos. Citamos, abaixo, a introdução de uma dessas conferências, que nos parece particularmente interessante:

A hipótese que gostaria de propor é que, no fundo, há duas histórias da verdade. A primeira é uma espécie de história interna da verdade, a história de uma verdade que se corrige a partir de seus próprios princípios de regulação: é a história da verdade tal como se faz na ou a partir da história das ciências. Por outro lado, parece-me que existem, na sociedade, ou pelo menos, em nossas sociedades, vários outros lugares onde a verdade se forma, onde certo número de regras de jogo são definidas – regras de jogo a partir das quais vemos nascer certas formas de subjetividade, certos domínios de objeto, certos tipos de saber – e por conseguinte podemos, a partir daí, fazer uma história externa, exterior, da verdade. As práticas judiciárias – a maneira pela qual, entre os homens, se arbitram os danos e as responsabilidades, o modo pelo qual, na história do Ocidente, se concebeu e se definiu a maneira como os homens podiam ser julgados em função dos erros que haviam cometido, a maneira como se impôs a determinados indivíduos a reparação de algumas de suas ações e a punição de outras, todas essas regras ou, se quiserem, todas essas práticas regulares, é claro, mas também modificadas sem cessar através da história – me parecem uma das formas pelas quais nossa sociedade definiu tipos de subjetividade, formas de saber e, por conseguinte, relações entre o homem e a verdade que merecem ser estudadas. (pp.10-11)

Interessa-nos igualmente a leitura que Foucault faz de um texto de Nietzsche, de 1873, que trata do conhecimento. Eis o texto:

Em algum ponto perdido deste universo, cujo clarão se estende a inúmeros sistemas solares, houve, uma vez, um astro sobre o qual animais inteligentes inventaram o conhecimento. Foi o instante de maior mentira e da suprema arrogância da história universal. (idem, p.12)

Deixando de lado, propositalmente, a frase “foi o instante de maior mentira”, Foucault explica que prefere considerar inicialmente a “insolência” de Nietzsche ao dizer que o conhecimento foi inventado sobre um astro e em determinado momento.

Falo de insolência, nesse texto de Nietzsche, porque não devemos esquecer que em 1873 estamos, se não em pleno kantismo, pelo menos, em pleno neokantismo. E a ideia de que o tempo e o espaço podem preexistir ao conhecimento, a ideia de que o tempo e o espaço não são formas do conhecimento, mas, pelo contrário, espécie de rochas primitivas sobre as quais o conhecimento vem se fixar, é para a época absolutamente inadmissível. É a isso que gostaria de me ater, fixando-me primeiramente no próprio termo invenção. Nietzsche afirma que, em um determinado ponto do tempo e em um determinado lugar do universo, animais inteligentes inventaram o conhecimento; a palavra que emprega, invenção – o termo alemão é *Erfindung* –, é frequentemente retomada em seus textos, e sempre com sentido e intenção polêmicos. Quando fala de invenção, Nietzsche tem sempre em mente uma palavra que opõe a invenção, a palavra origem. Quando diz invenção é para não dizer origem; quando diz *Erfindung* é para não dizer *Ursprung*.

Assim, o conhecimento, de acordo com Nietzsche, é invenção e não faz parte da natureza humana – não tem origem. Segundo Foucault, é o resultado de um combate; é também fruto do risco e do acaso. Da mesma forma, entre o conhecimento e o que o conhecimento tem a conhecer não pode haver nenhuma relação de continuidade natural. Não há, no fundo, observa Nietzsche, nenhuma semelhança, nenhuma afinidade prévia entre conhecimento e o que seria necessário conhecer.

“Só pode haver uma relação de violência”, afirma Foucault que, impulsionado pelas ideias de um Nietzsche que rompe e instaura um novo paradigma, continua:

O mundo não procura absolutamente imitar o homem, ele ignora toda lei. Abstenhamo-nos de dizer que existem leis na natureza. É contra um mundo sem ordem, sem encadeamento, sem dor, mas, sem beleza, sem sabedoria, sem harmonia, sem lei, que o conhecimento tem de lutar. É com ele que o conhecimento se relaciona. Não há nada no conhecimento que o habilite, por um direito qualquer, a conhecer esse mundo. Não é natural à natureza ser conhecida.

1.2. A LEGITIMAÇÃO CULTURAL

*Le marché est de plus en plus reconnu comme
instance légitime de la légitimité.*
Pierre Bourdieu

A discussão sobre os valores estéticos de uma obra de arte é fato que remonta a períodos longínquos da história das artes e da estética. Entretanto, essa discussão toma nova forma quando se trata de reconhecer, de “legitimar culturalmente” a referida obra. De fato, se retomamos Pierre Bourdieu, no interior das produções culturais, qualquer que seja a área, existem diferentes graus de legitimidade. Se concordamos com Bourdieu (1979) quando afirma que em determinada sociedade, em dado momento histórico, as significações culturais não são equivalentes em dignidade e valor, podemos deduzir que os diferentes sistemas de expressão, do teatro à televisão, se organizam objetivamente segundo a hierarquia independente das opiniões individuais que define a legitimidade cultural e seus níveis.

A quem pertence, porém, a autoridade de determinar tais níveis de legitimidade? Em outras palavras, como os objetos culturais se tornam legítimos ou ilegítimos, impondo-se como padrões ou normas de gosto? De que modo eles ascendem a uma “existência institucional”? Essa legitimidade é atribuída a tais objetos mediante operação de denominação, sob a forma de conceitos que identificam esses objetos – conceitos como os de arte, representação, criação, expressão são utilizados para a classificação das práticas artísticas, por exemplo (Caune, 1999, p.81).

O Ministério da Cultura francês publicou em sua página da *web* o léxico *Médiation culturelle et politique de la ville*,⁵ que consiste na montagem de diversos textos, realizada entre 2002 e 2003 por um grupo de voluntários com o objetivo de servir como ferramenta pedagógica para estudantes e profissionais da área da produção cultural. A obra, aparentemente sem grande interesse, logo se revelou uma “preciosidade” quando descobrimos dois verbetes intitulados “legitimação cultural” e “legitimidade cultural”. Sua leitura, entretanto, por rápida que seja, permite notar que as definições desses verbetes que ali constam são aquelas formuladas no final da década de 1970 por Pierre Bourdieu (1979), publicadas em *La distinction*.

⁵ Disponível em: <http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/ville/mediation-culturelle/index.html>. Acesso: 12/05/2009.

A tese de Bourdieu, pioneira sobre o assunto em sociologia da cultura, afirma que “a legitimação é o processo pelo qual instâncias públicas ou privadas decidem o que é digno de interesse (critérios históricos, estéticos, etnológicos). Ela se baseia inicialmente nos circuitos e mecanismos em que obras e pretendentes à legitimidade cultural são selecionados, hierarquizados e, alguns deles, consagrados”. Não se nega a importância das investigações de Bourdieu para a sociologia da cultura, ainda que a rigidez e a sistematização de seus critérios de análise e de classificação sejam, hoje, fortemente contestadas. Nesse sentido, é de extrema relevância o trabalho do sociólogo Bernard Lahire (2004).

Em *La culture des individus*, Lahire apresenta releitura crítica do conjunto de teorias da legitimação cultural, entre elas a de Bourdieu, uma vez que considera as variações intraindividuais dos comportamentos culturais. Segundo o autor, a sociologia da cultura, pelo menos na França, busca dar conta de uma “distribuição desigual das obras, das competências culturais e das práticas”. Trata-se, assim, ele observa, de uma sociologia das “desigualdades culturais e das funções sociais da cultura dominante” e, em primeiro lugar, da distinção cultural (p.36). Essa mesma sociologia lutou contra teses que pregavam ser a sensibilidade cultural ou estética transmissível de forma hereditária, como dom natural.

A obra de Lahire, com cerca de 800 páginas, é resultado de longa investigação e afirma que, hoje, os indivíduos concretos associam práticas oriundas de repertórios culturais diversos, ambivalentes, que manifestam oscilações, alternâncias, passando do gosto por obras pertencentes ao campo do erudito a obras populares, por exemplo. O estudo constatou que apenas 17,9% dos entrevistados se afirmam adeptos de gêneros “pouco legitimados”, “pouco sérios”, pertencentes a uma cultura que diríamos *trash*, ou seja, à cultura do divertimento, do karaokê, dos filmes de horror de série C etc.⁶ Lahire ainda verificou que porcentagem bem menor (3,8%) dos entrevistados enquadra-se no perfil de cultura “puramente legítima” (ópera, literatura clássica, programas de tevê do tipo cultural etc.).

A partir dessas constatações, Lahire (p.16) insiste sobre o fato de que antes de separar inocentemente indivíduos e sociedade, antes de aceitar as oposições seculares entre o individual (o particular ou o singular) e o geral (o coletivo) e, enfim, antes de decidir a favor do “geral”, com a certeza daquele que “bem sabe” que só existe ciência do geral, o sociólogo

⁶ Aqui, pensamos no caso recente de adolescentes cariocas de classe média alta que “subiam os morros” para frequentar bailes *funk*, fenômeno que deu margem a reflexões sobre o nível de legitimidade cultural desse gênero.

pode contribuir para a superação das oposições modeladas, *toutes faites*. Seu estudo visa demonstrar que as variações intraindividuais dos comportamentos culturais são produto da interação entre, de um lado, a pluralidade de disposições e de competências culturais incorporadas e, de outro, a diversidade de contextos culturais em que os indivíduos fazem suas escolhas, praticam, consomem etc.

Desse modo, seu estudo presume uma nova maneira de trabalhar com enquetes quantitativas, com a intenção de mostrar que a reflexão sobre o social em escala individual não deve restringir o pesquisador ao simples estudo de caso. Isso é possível, segundo Lahire (p.18), se forem consideradas ao máximo “as lógicas individuais que fazem com que cada indivíduo seja caracterizado por uma *série de comportamentos não necessariamente homogêneos* sob o ângulo do nível de legitimidade das práticas e das preferências culturais”. Assim, o autor optou por trabalhar com os dados da pesquisa intitulada “Práticas e consumos culturais de 1997”, realizada pelo Ministério da Cultura e da Comunicação francês, além de uma série de entrevistas que ele mesmo realizou, muitas das vezes auxiliado por seus alunos.

Lahire (p.94) se refere a “cultura legítima dominante” para designar a “alta cultura” musical, pictórica, literária, cinematográfica etc., em suas formas mais consagradas e em suas modalidades vanguardistas. Aponta, entretanto, para a impossibilidade de trabalhar com as categorias de classificação e de interpretação que até então eram empregados nas pesquisas da área. O que fazer quando as relações de força entre as culturas, as artes e os gêneros artísticos se transformam, sendo difícil saber exatamente o que se tornou legítimo para alguns, mas que ainda é contestado por uma parte dos consumidores ‘mais legítimos’?

Se as desigualdades sociais diante da cultura legítima dominante persistem, e se essa cultura exerce papel central no processo de distinção social e de legitimação das diferenças sociais, no centro da sociedade de classes, ela também tem sentido do ponto de vista das variações individuais das práticas e das preferências culturais. “Pois a fronteira entre o ‘legítimo’ e o ‘ilegítimo’ não separa apenas os grupos ou as classes da sociedade”, explica o autor; ela representa também as diferenças interindividuais e diferenças entre estados paralelos ou consecutivos de uma mesma pessoa. “É a luta de si contra si, a dominação de um Eu legítimo em relação à parte ilegítima de si mesmo que contribui para o sentimento de superioridade distintiva em relação a aqueles que imaginamos que não possuem nenhum domínio, nenhum controle de si” (p.30).

CAPÍTULO 2 – DA DESLEGITIMAÇÃO

Retomando Lyotard, devemos a ele a noção de deslegitimação, desenvolvida em *La condition postmoderne*. Em sua opinião, no século XX as grandes narrativas perdem sua credibilidade, e um processo de deslegitimação se inicia, tendo como ponto de partida o desenvolvimento tecnológico do pós-guerra. Se a teoria de Lyotard nos fornece elementos importantes para a elaboração de uma definição da sociedade contemporânea e do processo de legitimação, a noção de deslegitimação por ele empregada só nos serve no sentido de se tratar de “reação a uma perda de credibilidade”.

Nossa investigação se interessa por essa “reação à perda de credibilidade” generalizada que vem acompanhada de alguma situação em que impera o dissenso. A perda de credibilidade relaciona-se ao permanente questionamento dos critérios que atribuem o valor de verdade aos enunciados regentes da estrutura da sociedade contemporânea. O dissenso, ‘sintoma’ essencialmente estético, é um de nossos objetos de estudo: de que maneira a perda de credibilidade generalizada se reflete na produção artística e na experiência estética contemporâneas? Percebemos nos gestos voluntários de artistas – cujas propostas evidenciam essa tomada de posição frente a discursos que ainda se supõem “discursos de legitimação”, discursos produtores de consenso – que o que está em jogo, além da produção do sensível, é uma operação que tange ao âmbito de uma ‘ética discursiva’, expressão que tomamos da teoria de Habermas.

Em *Teoria da ação comunicativa*, Habermas pretendeu desenvolver uma ‘teoria da modernidade’ calcada em novos conceitos de razão, a razão comunicativa, e sociedade, que integrasse o ‘sistema’ ao ‘mundo vivido’. O conceito de mundo vivido refere-se à maneira como os atores percebem e vivenciam sua realidade social. O conceito de sistema adota a perspectiva do observador, externo à sociedade. Trata-se de conceito que não se opõe ao de ‘mundo vivido’, mas antes o complementa. Com seu auxílio é possível descrever aquelas estruturas societárias que asseguram a reprodução material e institucional da sociedade: a economia e o Estado. Trata-se, nesse caso, de dois subsistemas da sociedade que desenvolveram certos mecanismos autorreguladores: o dinheiro e o poder, que asseguram a “integração sistêmica”. No interior do sistema, a linguagem é secundária, predominando a ação instrumental ou estratégica. O sistema é regido pela razão instrumental.

Segundo Habermas, as relações sociais assumem a forma de ação comunicativa, são intersubjetivas, mediatizadas pela linguagem, que modula a compreensão e condiciona o comportamento das pessoas.

Na ação comunicativa habitual não se questionam as pretensões de validade dos enunciados e das proposições; quando as analisamos, porém, percebemos que essa pretensão está implícita, tanto na descrição de fatos quanto na emissão de juízo de valor. Questionar essa pretensão implica afastar-se do mundo vivido e assumir postura crítico-hipotética diante do espontaneamente vivido.

A reflexão da teoria da ação comunicativa parte do dado pragmático da linguagem como base, “chão” de todo processo interativo que abrange as práticas comunicativas dos três mundos: dos objetos, das regras, do sujeito. Na fala quotidiana, as práticas comunicativas que permeiam esses três mundos permanecem inquestionadas. A mesma linguagem que articula essas práticas permite, contudo, seu questionamento, suspendendo as aspirações de validade nelas subentendidas. Torna-se possível, por meio dessa linguagem, questionar a verdade dos fatos (do mundo objetivo), a correção ou justeza das normas (do mundo social) e a veracidade do interlocutor (mundo subjetivo). Habermas chama de “discurso” esse questionamento das “aspirações de validade” embutidas na comunicação quotidiana. Trata-se de processo argumentativo acompanhado do esforço de restabelecer um uso *sui generis* da linguagem, que exige a argumentação e a justificação de cada ato da fala por parte dos interlocutores participantes da interação (Freitag, 1989, p.35-36).

No discurso teórico são problematizadas e revistas as afirmações feitas sobre os fatos, é assegurado verbalmente nosso conhecimento do mundo dos objetos, é redefinida a verdade até então vigente e aceita no grupo. No discurso prático são postas em xeque a validade e a justeza das normas sociais que regulamentam a vida social. Nesse processo argumentativo, em que cada afirmação precisa ser justificada, cada julgamento, defendido, e reafirmada a validade das regras em questão, prevalece unicamente o critério do melhor argumento, capaz de obter a aprovação dos membros do grupo. Ambas as formas do discurso pressupõem interlocutores competentes e verazes, atuando em situações dialógicas ideais, livres de coação.

Habermas dedica parte de seu estudo sobre a ação comunicativa à “arte autônoma”-qualidade da arte modernista. Por um lado, a universalidade associada à racionalidade própria às sociedades modernas faz parte das características estruturais necessárias do mundo vivido moderno, em geral e, segundo Habermas (apud Cometti, 1997, *on-line*), a racionalização compreende os elementos cognitivos, mas também os elementos estéticos e éticos. Por outro lado, esses elementos pertencem a esferas diferenciadas e possuem suas “lógicas próprias” (Cometti, 1997, *on-line*). Desse modo, os valores culturais modernos não

comportam uma pretensão à universalidade, mas uma pretensão à *autenticidade*⁷.

Segundo Cometti (idem), essas rápidas caracterizações fornecem contexto para pensarmos, entre outras coisas, na relação entre arte e razão, ou ainda numa racionalidade estética. Como a razão pode determinar uma unidade na pluralidade de vozes que caracteriza a cultura e a arte, em particular? Cometti precisa que Habermas não se lançou em profundidade nessa via, completando suas reflexões com diversas sugestões sobre as “capacidades de abertura ao mundo”, próprias à vida artística, em oposição às “capacidades de resolver os problemas”, da ciência, da moral e do direito. Pensar um conceito de racionalidade estética, no contexto moderno, significava, para Habermas, em entender o tipo de pretensão própria à esfera dos comportamentos estéticos (idem).

Como afirma Freitag (p.41), Habermas defende a sobrevivência da razão comunicativa no contexto societário de hoje, exigindo a institucionalização do discurso (teórico e prático) em todos os níveis e em todas as áreas da sociedade, ou seja, a renegociação permanente, por parte de todos os membros da sociedade, da verdade do saber acumulado e da validade das normas estabelecidas, bem como da veracidade de todos os participantes do discurso.

Assim, a questão da moralidade se confundiria com a da democracia em sua versão original, aquela que se baseia no debate público de todos os cidadãos da pólis na ágora.

A ética discursiva tem característica processual – não para produzir normas, mas para examinar sua validade. Segundo Habermas (apud Freitag, p.41), as normas fundamentadas discursivamente fazem valer a um só tempo duas coisas: o conhecimento daquilo que a cada momento reside no interesse geral de todos e também uma vontade geral que apreendeu em si, sem repressão à vontade coletiva.

Habermas refere-se, então, a um “mundo vivido”, que se compõe da experiência comum a todos os atores, da língua, das tradições e da cultura partilhada por eles. Esse mundo representa aquela parte da vida social quotidiana a qual se reflete “o óbvio”, aquilo que sempre foi o inquestionado. Em suma, o mundo vivido constitui o espaço social em que a ação comunicativa permite a realização da razão comunicativa, calcada no diálogo e na força do melhor argumento em contextos interativos, livres de coação.

Ele apresenta duas facetas: a da continuidade e das “certezas” intuitivas, e a da mudança e do questionamento dessas certezas (Freitag, 1995, p.138-163). O que sempre foi

⁷ Veremos mais adiante como a autenticidade, representada pela categoria do *Novo*, determinará a produção da arte moderna.

taken for granted pode ser questionado graças às características intrínsecas da ação comunicativa.

Nos contextos de fala “normais” e quotidianos, ela reforça e reafirma a validade das normas existentes, aceitando as três pretensões de validade implícitas em qualquer ato linguístico. Passando-se, contudo, para o plano do “discurso” (no sentido específico dado por Habermas a esse termo), a ação comunicativa permite suspender temporariamente as pretensões de validade. Com o discurso teórico pode-se questionar a verdade afirmada sobre os fatos, buscando elaborar, à base de argumentos mais convincentes e coerentes, uma nova teoria. Quanto à adequação das normas sociais, com vistas a legitimar, no interior de um processo argumentativo que respeita os melhores argumentos, a validade de um sistema de normas novo, aceito e respeitado por todos, ela pode ser questionada pelo discurso prático.

Embora a teoria de Habermas se refira à sociedade moderna, num ideal democrático que interpretamos criticamente como “quase utópico”, ela aponta para elementos que nos interessam particularmente, se pensamos na concepção de um discurso estético que coexista paralelamente aos discursos teórico e prático, na sociedade contemporânea.

Se retomamos a ideia de Habermas em sua ética discursiva, temos que no discurso teórico, em que “são problematizadas e revistas as afirmações feitas sobre os fatos, é assegurado verbalmente o nosso saber sobre o mundo dos objetos, é redefinida a verdade até então vigente e aceita no grupo”; e que no discurso prático “são postas em xeque a validade e a justeza das normas sociais que regulamentam a vida social”. A partir dessa reflexão, seria absurdo conceber um discurso próprio à arte, elaborado em conexão com a ciência e a tecnologia, num movimento permanente de questionamento da verdade e dos dispositivos de validação praticados pela tecnociência contemporânea? Pensar na deslegitimação e numa interrogação sobre as pretensões de validade, a partir das propostas artísticas contemporâneas significa entender, primeiramente que não nos referimos à arte autônoma e/ou crítica e suas aspirações à autenticidade. Que noções regem o universo artístico atual, uma vez que passamos a uma mudança paradigmática em relação à modernidade? se existe uma racionalidade estética subjacente à arte de hoje, como ela opera? quais categorias ela instaura, se, como sintoma da pós-modernidade, o original, o autêntico, não existe mais?

CAPÍTULO 3 – MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE: CONTEXTOS PARA O ENCONTRO DE ARTE E CIÊNCIA/TECNOLOGIA

3.1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Existem ainda fortes dificuldades para teorizar o surgimento da modernidade, a despeito do grande acúmulo de materiais afins desde o século XIX. Isso é particularmente verdadeiro no que se refere à inter-relação de suas diversas instituições (Domingues, 1998, p.212). É possível, porém, adiantar que a modernidade foi momento fundamental para a produção de eventos que ainda hoje se fazem sentir.

Os prefixos *alta* ou *pós*, que acompanham o termo modernidade ou, ainda, o sufixo *tardia*, que muitos utilizam para denominar a contemporaneidade, evidenciam a importância da modernidade para o que somos atualmente. Esse passado próximo, que analisamos neste capítulo, instaura alguns elementos-chave para a compreensão da atualidade, para o entendimento acerca desse estado de coisas que, acreditamos, começa a se formar junto com a estrutura moderna – e que hoje passa a outra configuração, ora mais complexa, ora diferente.

É importante destacar que, para a presente tese, a discussão sobre o caráter de ruptura ou de continuidade entre modernidade e pós-modernidade parece adquirir menos importância. Acreditamos, porém, que uma revisão teórica, abrangendo os principais aspectos desses períodos possa nos fornecer pistas para a leitura e a análise das propostas artísticas que serão tratadas adiante, posto que, como veremos, as manifestações artísticas em questão tomam como matéria, evocam ou fazem alusão a noções como as de reflexividade, verdade, incerteza, progresso, novo, dinheiro, bem como às linhas de montagem da produção industrial fordista, etc. – que relacionamos com a modernidade. Os trabalhos que analisamos também incluem, entretanto, conceitos relativos à sociedade pós-industrial, como o consumo ligado à globalização, as listas e os repertórios, a linguagem do *software*, as particularidades da Internet, do ciberespaço, das novas tecnologias da comunicação e da ciência, e, sobretudo, do sujeito em meio a tudo isso.

Na ausência de história da arte ou das ciências que dê conta das manifestações estéticas que incluem arte, ciência e tecnologia, interessa-nos esboçar o cenário em que ocorreu o entrecruzamento dessas disciplinas, culminando na produção de manifestações híbridas. Esse cenário, acreditamos, se estende do século XIX aos dias atuais, embora

saibamos que todo exercício de pensamento com base em tempo e em espaço históricos seja limitador e, obrigatoriamente, excludente.

Nossa revisão teórica será exposta de maneira distinta daquela utilizada no primeiro capítulo desta tese, uma vez que recorreremos aos autores à medida que suas ideias possam contribuir para os tópicos tratados. Dessa forma, este capítulo é organizado sob a forma de um quase diálogo, em que articulamos o pensamento de autores como Maffesoli, Latour, Giddens, Bauman, Vattimo e Habermas.

3.1.1. Aspectos e teorias da modernidade

3.1.1.1. Racionalismo, reflexividade e incerteza

De acordo com Habermas, o início da modernidade está marcado por três eventos históricos ocorridos na Europa, cujos efeitos se propagaram pelo mundo: a Reforma Protestante, o Iluminismo e a Revolução Francesa. Desse modo, a modernidade se situa no tempo; e abrange, historicamente, as transformações societárias dos séculos XVIII, XIX e XX, no Ocidente. Nesse sentido, ela também se situa no espaço: seu berço é sem dúvidas a Europa, e seus efeitos se propagam posteriormente pelo hemisfério norte, sobretudo pelos países do Atlântico Norte.

Habermas inclui no contexto da modernidade as sociedades de classe do capitalismo (liberal e tardio) e as sociedades de classe do socialismo de estado (Freitag, 1995, p. 140).

O ideal de vida moral, que encontra seu ápice no Século das Luzes e que se baseia numa explicação do mundo mais racional, mais científica, liberada do mito e de pressupostos obscurantistas, vai determinar o período que se convencionou chamar de modernidade. “Com recuo, pode-se ver num tal ideal moral a nova religião da modernidade. Religião governada pela deusa Razão”⁸ (Maffesoli, 2007, p.65).

Assim, o mundo da modernidade é o da racionalidade. Trata-se de um mundo dominado pelo funcional e pelo instrumental, segregado por dois sistemas dominantes – técnico-econômico e burocrático-administrativo – e inteiramente concebido segundo uma visão objetiva da realidade (Japiassu, 1996, p.170).

Se, todavia, a modernidade instaura a razão como determinante de sua estrutura, ela também institucionaliza a dúvida, a incerteza, uma vez que passa a funcionar por meio da reflexividade.

⁸ No original: “Avec recul, on peut voir dans un tel idéal moral la nouvelle religion de la modernité. Religion gouvernée par la déesse Raison”.

Como lembra Giddens (1991, p.39), a “era das incertezas” é determinada pela suposição da reflexividade (noção indissociável de tradição), característica da modernidade que inclui a reflexão sobre a natureza das coisas e, até mesmo, a reflexão sobre a natureza da própria reflexão, das verdades estabelecidas, dos pressupostos determinados pela razão:

Com o advento da modernidade, a reflexividade é introduzida na própria base da reprodução do sistema, de forma que o pensamento e a ação estão constantemente refratados entre si. A rotina da vida cotidiana não tem nenhuma conexão intrínseca com o passado, exceto na medida em que o que “foi feito antes” por acaso coincide com o que pode ser defendido à luz do conhecimento renovado. Desse modo, não se sanciona uma prática por ela ser tradicional; a tradição pode ser justificada, mas apenas à luz do conhecimento, o qual, por sua vez, não é autenticado pela tradição (idem).

Giddens alerta para o fato de que talvez só agora estejamos nos dando conta dessa perspectiva perturbadora, pois, quando as reivindicações da razão substituíram as da tradição, ofereciam sensação de certeza maior do que a que era propiciada pelo dogma anterior. Ele argumenta, porém, que essa ideia só parece persuasiva porque não vemos que a reflexividade da modernidade de fato subverte a razão, pelo menos se a razão é entendida como ganho de conhecimento certo.

Temos então que a modernidade, segundo Giddens, é constituída por e através de conhecimento reflexivamente aplicado, mas a equação entre conhecimento e certeza revelou-se equivocadamente interpretada. “Estamos em grande parte num mundo que é inteiramente constituído através de conhecimento reflexivamente aplicado, mas em que, ao mesmo tempo, não podemos nunca estar seguros de que qualquer elemento desse conhecimento não será revisado.” Assim, ele argumenta que mesmo os filósofos que mais ferrenhamente defendem as reivindicações da ciência à certeza, como Karl Popper, reconhecem que, como ele o exprime, “toda ciência repousa sobre areia movediça” (p.32).

Não obstante, à medida que caminhamos em direção à contemporaneidade, esse aspecto da modernidade parece adquirir mais importância. Em ciência, hoje se acredita, nada é certo e nada pode ser provado, ainda que o empenho científico nos forneça a maior parte da informação digna de confiança sobre o mundo a que podemos aspirar.

Ilya Prigogine (apud Domingues, 2009, p.31), por exemplo, comenta que estamos assistindo a uma nova ciência que permite à criatividade humana viver traços fundamentais da natureza e de suas leis. As práticas e teorias regidas pela complexidade inauguram o “fim das certezas”.

De fato, a época atual é mais do que as demais marcada pela incerteza, mas se difere do passado próximo num ponto fundamental, como apontam Vaz e Bruno (1999, pp.61-2):

Um outro modo de conceituar nossa singularidade incide sobre as diferentes experiências da incerteza. Numa simplificação extrema, pode-se afirmar que desde a origem da filosofia na Grécia até a Modernidade, a experiência da incerteza era limitada, pois não incidia sobre o que ser: a resposta consistiu, para a grande maioria das correntes filosóficas e religiosas, na conquista da permanência. A incerteza residia apenas na decisão sobre qual comportamento adotar para conquistar a estabilidade: incerteza dos meios, mas não do fim. A Modernidade, por pensar que a sociedade limitava o indivíduo, acrescentou uma nova dimensão à incerteza. O que realmente fazia problema era o que se desejava ser, ou melhor, a Modernidade constituiu a incerteza em relação aos fins por frisar a incerteza em relação ao que realmente se deseja quando se deseja. A incerteza em nossa Contemporaneidade não incide mais apenas sobre os meios e fins, incide sobre o cenário que dá sentido a nossas ações.

Reflexividade e incerteza são conceitos fundamentais para esta tese, uma vez que buscamos verificar de que modo a deslegitimação operada pelas práticas artísticas contemporâneas os tomam como ponto de partida para a elaboração de seus trabalhos. Como veremos adiante, são noções que se encontram no cerne de obras que põem em xeque o discurso tecnocientífico no que concerne justamente à produção de verdades.

3.1.1.2. *A esfera cultural*

Freitag (1995), em sua leitura da já citada teoria de Habermas sobre a modernidade, afirma que, assim como na modernidade o sistema se diferencia em dois subsistemas (economia e Estado), também ocorrem diferenciações no interior do mundo vivido. Habermas distingue três diferentes estruturas ou subsistemas: o cultural, o social e o subsistema de personalidade, por sua vez regulados pelos mecanismos de integração social (controle social, socialização e aprendizado). Esses mecanismos são, segundo Habermas, determinados pela ação comunicativa, dependendo da linguagem. A continuidade ou mudança das normas e dos valores que regem o mundo vivido como um todo depende da aceitação ou não, por parte dos atores (envolvidos e atingidos), dessas normas e valores. O questionamento de sua validade exigiria a suspensão da comunicação cotidiana e a instauração de um “discurso prático” que permitiria, como vimos, criticar, renegociar e finalmente reinstaurar a validade de novos valores e normas.

Assim, cada esfera de valor experimenta na modernidade nova diferenciação interna, em consequência dos próprios processos argumentativos desencadeados em cada uma delas. A nova diferenciação separa, no interior de cada esfera, a base institucional das concepções de mundo ou representações. Ao lado da ciência institucionalizada (universidades

e centros de pesquisa) encontramos teorias científicas, independentes das instituições científicas. O mesmo ocorre com o direito: ao lado das instituições jurídicas (tribunais, cortes, etc.) existem as teorias jurídicas (*jus sanguine*, *jus terrae*) e da moral que fornecem interpretações do fenômeno jurídico, da justiça, da moralidade, etc., seguindo lógica própria, diferente daquela do direito institucionalizado. Da mesma forma, a arte: associações de escritores, feiras de livro, galerias, mercado de arte, orquestras sinfônicas, etc. coexistem com teorias estéticas, que interpretam o fenômeno artístico da poesia, literatura, escultura, música, etc., desprendidas da lógica intrínseca às instituições artísticas.

3.1.1.3. *Modernização versus modernidade cultural*

É importante notar aqui a distinção entre os processos de modernização e a modernidade cultural (Freitag, 1995, p.141), de acordo com a teoria de Habermas, segundo a qual aqueles dizem respeito aos processos de racionalização ocorridos nos subsistemas econômico e político, e esta concerne à autonomização, no interior do mundo vivido, das chamadas esferas de valor: a moral, a ciência e a arte.⁹

Segundo Freitag, para compreender a importância desses dois processos, é preciso retomar a distinção que Habermas estabelece entre mundo vivido e sistema, uma vez que esses conceitos nos permitirão, por sua vez, compreender melhor a especificidade das sociedades modernas contemporâneas. Os dois conceitos, como vimos no segundo capítulo desta tese, correspondem à diferenciação das sociedades em duas esferas (ou “mundos”: o mundo da reprodução material, do trabalho, e o mundo da reprodução simbólica, da interação).

Se a racionalização constituiu o traço central da modernização societária, a autonomização das esferas da ciência, da moral e da arte constitui o traço central da modernidade cultural. Nas três esferas predomina o que Habermas denomina racionalidade comunicativa.

(...) Em cada uma delas as “pretensões de validade” podem ser postas em questão, suspensas temporariamente e reelaboradas no interior de um processo argumentativo racional (“discursos”): a esfera da ciência, espaço privilegiado do cultivo da verdade,

⁹ Essa abordagem de Habermas revela-se interessante para nossa tese, uma vez que essa distinção é discutida hoje pelas estéticas que aqui estudamos. Na verdade, a contemporaneidade tem mostrado que essa distinção, que é tipicamente moderna, cai por terra quando avançamos para a segunda metade do século XX. A sociedade da informação e do consumo torna tais “esferas de valor” permeáveis aos processos que regem os sistemas político e econômico.

instaura “discursos teóricos” quando as pretensões de validade das verdades afirmadas em suas teorias são sistematicamente questionadas; a esfera da moral, espaço privilegiado do cultivo das normas e princípios que regem a ação social, instaura “discursos práticos” buscando melhor adequação e legitimação das normas; a esfera da arte, na qual se exprime a veracidade dos atores; e sua subjetividade permite o seu questionamento e a transformação da subjetividade em intersubjetividade expressiva (Freitag, 1995, p.143).

É interessante notar que essa separação moderna entre as três esferas da cultura, segundo Habermas, adquire outra configuração na contemporaneidade: veremos no capítulo em que tratamos dos estudos de caso, que a netart e a bioarte anulam os limites que separam essas três esferas. Podemos afirmar que essas duas vertentes da arte de hoje transitam nos três campos da cultura descrita por Habermas. Assim, as pretensões de validade, o cultivo e a produção de verdade são constantemente interrogados pela arte, que agora não é somente arte, mas o entrecruzamento de arte, ciência e tecnologia. Resta saber como opera a esfera da moral, aquele espaço privilegiado do cultivo das normas que regem a ação social – o que tratamos adiante.

3.1.1.4. *História do tempo e mito do progresso*

Para Bruno Latour (1994, p.15), a modernidade possui uma infinidade de sentidos, mas, ainda assim, todas as definições apontam, de uma forma ou de outra, para a passagem do tempo. Com o adjetivo moderno, afirma Latour, assinalamos um novo regime, uma aceleração, uma ruptura, uma revolução. Quando as palavras moderno, modernização e modernidade aparecem, definimos, por contraste, um passado arcaico e estável. Além disso, a palavra se encontra sempre colocada em meio à polêmica, briga em que há “ganhadores e perdedores”.

Giddens (1991) ressalta três características importantes desse período, que denomina “descontinuidades”. Primeiramente, o autor cita o ritmo de mudança nítido que a era da modernidade põe em movimento. “As civilizações tradicionais podem ter sido consideravelmente mais dinâmicas que outros sistemas pré-modernos, mas a rapidez da mudança em condições de modernidade é extrema.” Se isso é talvez mais óbvio quanto à tecnologia, nota o autor, permeia também todas as demais esferas. Uma segunda descontinuidade é o escopo da mudança. Conforme diferentes áreas do globo são postas em interconexão, ondas de transformação social penetram através de virtualmente toda a superfície da Terra. Uma terceira característica diz respeito à natureza intrínseca das instituições modernas. Algumas formas sociais modernas simplesmente não são encontradas

em períodos históricos precedentes – como o sistema político do estado-nação, a dependência da produção de fontes inanimadas de energia ou a completa transformação de produtos e trabalho assalariado em mercadoria. Outras são mera continuidade de ordens sociais preexistentes.

Bauman (2001, p.15) afirma que a modernidade começa quando o espaço e o tempo são separados das práticas da vida e, assim, podem ser caracterizados como categorias distintas e mutuamente independentes da estratégia e da ação. Assim, seu início é marcado pelo fato de que tempo e espaço deixam de ser como eram ao longo dos séculos pré-modernos: “aspectos entrelaçados e dificilmente distinguíveis da experiência vivida, presos numa estável e aparentemente invulnerável correspondência biunívoca”.

Bauman (2001, p.129) evoca uma “história do tempo” que começa com a modernidade, para ele, “o tempo em que o tempo tem uma história” (idem). Trata-se do período em que os avanços tecnológicos transformam radicalmente as relações do homem com o tempo, com o espaço, com o mundo.

De igual maneira, para Giddens, o dinamismo da modernidade deriva da separação do tempo e do espaço e de sua recombinação em formas que permitem o “zoneamento” tempo-espacial preciso da vida social; do desencaixe dos sistemas sociais (um fenômeno intimamente vinculado aos fatores envolvidos na separação tempo-espaço); e da ordenação e reordenação reflexiva das relações sociais à luz das contínuas entradas (*inputs*) de conhecimento que afetam as ações de indivíduos e grupos.

Essa emancipação do tempo em relação ao espaço determina o nascimento da modernidade sob as estrelas da aceleração e da conquista de terras. Giddens (1991, p.22) aponta para o fato de que, nas sociedades pré-modernas, espaço e tempo coincidiam amplamente, posto que as dimensões espaciais da vida social são, para a maioria da população e para quase todos os efeitos, dominadas pela “presença” – por atividades localizadas. O advento da modernidade arranca crescentemente o espaço do tempo fomentando relações entre outros “ausentes”, localmente distantes de qualquer situação dada ou interação face a face. Essa “conquista do espaço” é igualmente citada por Bauman (op. cit, p.131):

A conquista do espaço veio a significar máquinas mais velozes. O movimento acelerado significava maior espaço, e acelerar o movimento era o único meio de ampliar o espaço (...) Muito da ‘racionalidade instrumental’ que, como Max Weber sugeriu, era o princípio operativo da civilização moderna, se centrava no desenho de modos de realizar mais rapidamente as tarefas, eliminando assim o tempo ocioso, vazio e, portanto, desperdiçado.

Maffesoli (2007) argumenta que ao ócio (*otium*) pré-moderno sucede o negócio (*negotium*) moderno, a que tudo está submetido e que contabiliza, mercantiliza, leva ao luxo, ao excesso, à intensidade dos preços. Ele caracteriza esse mesmo período pelo “mito do progresso”, uma estrutura que faz do futuro o único elemento temporal válido e que determina o futuro como marco a partir do qual será elaborada a moral da produção para o mundo judaico-cristão: o trabalho como realização de si, a moral da reprodução como única sexualidade legítima, por exemplo (p.62). Maffesoli ainda sugere que compreendamos a moral, nesse contexto, como uma “economia” de si e do mundo. Ernest Renan (apud Maffesoli, op. cit., p.65), figura emblemática desse novo culto, declara que “a ciência encerra o futuro da humanidade, somente ela pode dizer a palavra de seu destino e ensinar a maneira de atingir o seu fim”. Essa frase de Renan exprime todos os desejos e esperanças que suscitaram pesquisas, ações, políticas e diversas organizações sociais, ao longo do século XIX.

O mito do progresso torna-se, então, ideologia do progresso, doentia e discursiva: “ela tem a brutalidade do conceito”, a verdade que ela promete se pretende universalista (p.63).

Estamos em plena fase da modernidade pesada baumaniana, parte da história que, segundo ele, se caracterizaria por ser obcecada pelo volume, época das máquinas, dos muros das fábricas cada vez mais longos, das poderosas locomotivas e dos transatlânticos. A conquista do espaço, do território, era o objetivo supremo, e a manutenção das fronteiras tornava-se um dos vícios mais oblíquos, resistentes, inexoráveis (Bauman, 2001, p.132).

Essa modernidade pesada descrita por Bauman tem uma ilusão: a crença de que há um final do caminho em que andamos, um *telos* alcançável da mudança histórica, um Estado de perfeição a ser atingido amanhã, no próximo ano ou no próximo milênio, algum tipo de sociedade boa, de sociedade justa (...) (p.37).

3.1.1.5. O novo

Característica relevante da modernidade é a ideia ou a categoria do novo e, com ela, a importância da novidade, de um “mais verdadeiro”, do *fundamento*. É lógico que o *Novo* está estreitamente ligado à noção de evolução, de um passado e de um presente, de um ideal de progresso, de uma *História*. Como afirma Giddens (1991, p.24), a história, como apropriação sistemática do passado para ajudar a modelar o futuro, recebeu seu primeiro estímulo significativo com a primitiva emergência dos estados agrários, mas o desenvolvimento das instituições modernas lhe deu novo ímpeto fundamental:

Um sistema de datação padronizado, agora universalmente reconhecido, possibilita uma apropriação de um passado unitário, mas muito de tal “história” pode estar sujeito a interpretações contrastantes. Em acréscimo, dado o mapeamento geral do globo que é hoje tomado como certo, o passado unitário é um passado mundial; tempo e espaço são recombinações para formar uma estrutura histórico-mundial genuína de ação e experiência.

Quanto a esse aspecto, é interessante revermos o comentário poético de Benjamin sobre o quadro *Angelus novus*, de Paul Klee:

O rosto volta-se para o passado. Onde vemos uma cadeia de acontecimentos à nossa frente, *ele* vê uma única catástrofe, que prossegue amontoando detritos sobre ruínas até chegarem a seus pés. Se ao menos ele pudesse ficar para acordar os mortos e juntar os fragmentos do que se quebrou! Mas sopra uma tempestade dos lados do Paraíso, batendo em suas asas com tal força que o Anjo não mais pode fechá-las. Essa tempestade o leva irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o monte de detritos a seus pés chega aos céus. Essa tempestade é o que chamamos de progresso (apud Hobsbawm, 1995, p.188-189).



3.1.1.6. O dinheiro como “ficha simbólica”

Giddens (1991) trata da questão do dinheiro – como “ficha simbólica” – quando se refere ao “desencaixe” ou “deslocamento das relações sociais de contextos locais de interação e sua reestruturação através de extensões indefinidas de tempo-espaço”, fenômeno que “serve para abrir múltiplas possibilidades de mudança liberando das restrições dos hábitos e das práticas locais”.



Claude Closky, 'Les euros', Paris: M19, 2003, color offset, 80 págs., 20 x 17 cm

Giddens distingue, então, dois tipos de mecanismos de desencaixe presentes no desenvolvimento das instituições sociais modernas, que compreendem sistemas abstratos: “fichas simbólicas” e “sistemas especializados”. As fichas simbólicas “são meios de troca que têm um valor-padrão” de forma intercambiável, cujo principal exemplo é o dinheiro.

Uma das formas mais características de desencaixe na era moderna, por exemplo, é a expansão dos mercados capitalistas (incluindo os mercados monetários), que ocorre relativamente cedo num escopo internacional. O ‘dinheiro propriamente dito’ é essencial às transações distanciadas que eles envolvem. Ele é também, como salienta Simmel, essencial à natureza da posse e alienabilidade da propriedade na atividade econômica moderna (Giddens, 1991, p. 27).

O dinheiro propriamente dito é, pois, dentro dessa dinâmica, uma parte inerente da vida social moderna.

3.1.2. Desgosto pós-utópico e outros aspectos da modernidade pós-panóptica

São várias as tentativas teóricas de caracterizar e nomear a contemporaneidade. Esta tese adota a expressão pós-modernidade para se referir à época atual, embora saibamos que a discussão conceitual seja complexa e esteja distante de chegar a consenso. Por essa razão, a discussão terminológica não constitui objeto de nosso estudo, embora respeitemos os termos empregados pelos diferentes autores para denominar a contemporaneidade.

Segundo Bauman (2001), o que leva tantos a falar em “fim da história”, pós-modernidade, “segunda modernidade” e “sobremodernidade” é o fato de que “o longo esforço para acelerar a velocidade do movimento chegou a seu limite “natural”. Hoje, em sua opinião, o poder se move com a velocidade do sinal eletrônico, tornando-se extraterritorial, desvinculando-se da resistência do espaço. As tecnologias móveis teminam de vez com a dependência do tempo em relação ao espaço. Ao contrário de um sistema em que o panóptico exercia a função de controle atrelada a uma torre, hoje, as relações da sociedade pós-panóptica são determinadas pela inacessibilidade àqueles que operam os dispositivos de poder:

O fim do panóptico é o arauto do fim da era do engajamento mútuo: entre supervisores e supervisados, capital e trabalho, líderes e seguidores, exércitos em guerra. As principais técnicas do poder são agora a fuga, a astúcia, o desvio e a evitação, a efetiva rejeição de qualquer confinamento territorial, com os complicados corrolários de construção e de manutenção da ordem (...) (p.18).

Para que o poder tenha liberdade de fluir, o mundo deve estar livre de cercas, barreiras, fronteiras fortificadas e barricadas. Afinal, a nova modernidade, de acordo com Bauman, é fluida, leve e livre dos deveres de emancipação. O fim do *telos* alcançável da mudança histórica, o fim das utopias, é também o fim das esperanças de salvação para a sociedade.

Em vez de estarmos entrando num período de pós-modernidade, sugere Giddens (1991, p. 8), estamos alcançando etapa em que as consequências da modernidade se tornam mais radicalizadas e universalizadas do que antes.

Bauman (1999, p.250) comenta o mal-estar pós-moderno, situação em que as incertezas levam a uma aporia:

É inteiramente diferente viver com a consciência pós-moderna de que não há nenhuma saída certa para a incerteza; de que a fuga à contingência é tão contingente quanto a condição da qual se busca fugir. O desconforto que tal consciência produz é a fonte de mal-estares especificamente pós-modernos.

Todavia, o “enfrentamento” da incerteza, como destaca Chevitarese (2001), pode ser vivido como “desqualificação total da ciência e sua igualação a outras formas de saber, ou como consciência da incerteza e da ambivalência pós-modernas, que exige uma nova relação com a questão da legitimação e da certeza do conhecimento”. Para esse autor, o ataque à ciência, resultante desse estado de coisas, “pode ser compreendido como um advento da reação cultural que acompanha a perda de confiança na objetividade da Razão”.

Giddens (1991, p.15) argumenta que essa situação contribui para o sentimento de que o mundo em que vivemos hoje é carregado e perigoso. Isso tem servido para fazer mais do que simplesmente enfraquecer ou nos forçar a provar a suposição de que a emergência da modernidade levaria à formação de uma ordem social mais feliz e mais segura, afirma. A perda da crença no “progresso”, é claro, é um dos fatores que fundamentam a dissolução de “narrativas” da história. Há, aqui, entretanto, muito mais em jogo do que a conclusão de que a história “vai a lugar nenhum”.

Pensar o pós-modernismo, afirma Jameson (2007, p.15), é pensar o presente historicamente, “numa época que, antes de tudo, esqueceu como pensar historicamente”.¹⁰

A modernidade é, para Jameson, período em que “ainda subsistem algumas zonas residuais de ‘natureza’ ou de ‘ser’, do velho, do mais antigo, do arcaico; a cultura ainda logra exercer algum efeito sobre essa natureza e opera para transformar esse ‘referente’” (idem).

¹⁰ “(...) comme une tentative de penser le présent historiquement à une époque qui, avant tout, a oublié comment penser historiquement”.

A passagem da modernidade à pós-modernidade – ou do moderno ao pós-moderno – é correlacionada por Jameson (p.234) a uma transformação econômica e sistêmica do antigo capitalismo de monopólio (imperialismo) e “sua nova mutação multinacional e *high-tech*” (idem). Essa passagem traz nova espacialidade, afirma Jameson. Assim, segundo ele, a “morte do moderno” marca o surgimento de uma nova estética espacial. O significado dessa mudança paradigmática para a arte é visto adiante, neste trabalho. Podemos antecipar que a apropriação dos conceitos relativos à esfera virtual pela arte se insere nessa possibilidade da estética espacial.

Em relação à pós-modernidade, que conceitos podemos destacar como relevantes para os trabalhos que aqui analisamos? Se reflexividade, incerteza, verdade, mito do progresso, história do tempo, dinheiro e o novo, são elementos constituintes de um paradigma moderno, podemos ainda adicionar a esse repertório, as noções de sociabilidade (relacionada à Internet), produtividade e lucratividade, além de consumo, a partir de uma leitura dos paradigmas pós-modernos.

3.1.2.1. *Sociabilidade na esfera virtual*

A Internet e o ciberespaço, que relacionamos à arte adiante, são fatores que contribuem para essa estética ‘outra’, espacial ou imaterial (as nomenclaturas são múltiplas).

A Internet adiciona um elemento à relação emissor/mensagem/receptor: a interação, definida como a capacidade de possibilitar mais participação do público no processo comunicacional, abrindo-lhe leque de escolhas maior do que qualquer outra das mídias até então estabelecidas (Escobar, 2005, p.3-4) e entra em jogo para transformar radicalmente o esquema comunicacional. Assim como ocorreu com o surgimento da televisão, do rádio e do jornal impresso, ao integrar o universo midiático, a Internet apresentou, por sua natureza tecnológica, novas possibilidades tanto no que diz respeito à linguagem da informação quanto ao relacionamento entre emissor e receptor (idem).

A Internet foi criada no início dos anos 70, sendo sua primeira versão, a Arpanet – rede de comunicação desenvolvida a pedido do Departamento de Defesa dos EUA e instalada em quatro universidades americanas – essencialmente uma ferramenta de pesquisa. Foi quando Tim Berners-Lee propôs a realização de um projeto mundial à base de hipertexto que a World Wide Web – www tomou a forma que conhecemos hoje. Numa primeira etapa, a Internet foi sobretudo utilizada por professores e pesquisadores como meio gratuito de compartilhamento e troca de informações. A invenção do *e-mail*, porém, causou profundas

mudanças no uso da rede, transformando-a em um meio de comunicação que conectava não apenas computadores, mas também indivíduos (Wands, 2007, p.184).

O *e-mail*, desenvolvido por Ray Tomlinson em 1971, pode ser considerado o primeiro meio social da Internet, pois permitia a usuários enviar mensagens através da rede para contas individuais. Já em 1972, era um dos dois aplicativos mais usados na rede (o outro ainda era o serviço de autenticação remota). Além do mais, o surgimento de listas de discussão, *listservers* e de fóruns de discussão permitiu que diversos usuários lessem as mesmas mensagens enviadas por um ou por vários membros do grupo, criando novo espaço para a comunicação e a sociabilidade. (De Souza e Silva, 2004, p.81).

Segundo Wands (2007), entre as primeiras manifestações artísticas da Internet, figuram os ambientes de multiusuários – MUDs, jogos inteiramente textuais e em tempo real. De acordo com a definição de Smith e Kollock, “os MUDs são realidades virtuais construídas através de texto que criam um senso de espaço ao conectar diferentes ‘salas’” (apud Souza e Silva, 2004, p.80). De acordo com Souza e Silva (p.76), os MUDs “são exemplos de como o imaginário humano foi projetado no espaço da Internet. Tais ambientes foram considerados lugares de liberdade, nos quais os usuários poderiam construir novos espaços e novas identidades. A autora ainda destaca que os MUDs são como jogos, porém, de tipo especial, posto que abertos e permeados pela vida real. Além disso, colocam em prática um fenômeno que hoje é parte integrante dos hábitos dos usuários do ciberespaço: a sociabilidade.

Com efeito, o ciberespaço, para além das perspectivas aparentemente utópicas, viabiliza situações de sociabilidade que nos interessam particularmente, em razão de sua evocação nos trabalhos que aqui analisamos.¹¹

Como vimos, a transformação da noção de localidade geográfica das relações sociais, econômicas e culturais inicia-se na modernidade, com o processo de expansão dos meios de transporte e de comunicação, no século XIX. Esse processo se intensifica com o surgimento da comunicação mediada por computador – CMC.

Recuero (2009), explica pela teoria de Oldenburg (apud Recuero, p.136) as condições sob as quais a CMC poderia ter vindo a encontrar campo propício a seu

¹¹ É importante notar que a Internet representa um modelo de sociabilidade e que traz com ela alguns discursos utópicos, portadores dos princípios de troca universal e equitativa, da livre circulação da informação. Segundo Flichy (2002, p.118), por exemplo, a força das utopias tem sido um dos componentes-chave do surgimento e do desenvolvimento do ciberespaço. Apesar de reconhecermos *telos* promissor relativo ao surgimento das tecnologias digitais, não podemos negar que as aspirações à democratização digital *de facto* estejam restritas ao âmbito da utopia, mesmo se as interações mediadas pelo computador tenham possibilitado o surgimento de grupos sociais na Internet.

desenvolvimento, a partir do final do século passado:

Para o autor [Oldenburg], há três tipos de lugares que são importantes na vida de um indivíduo. O lar, que consiste em um primeiro lugar, onde está a família, o trabalho, que é o segundo lugar, e os parques, *pubs* e espaços de lazer, que consistem nos terceiros lugares, aqueles onde os indivíduos vão para construir laços sociais. Daí sua importância para as sociedades. A falta de tempo, o medo e mesmo o declínio dos terceiros lugares podem ser conectados ao isolamento das pessoas, ao atomismo e à efemeridade das relações sociais. No entanto, o aumento do uso de ferramentas de comunicação mediada por computador poderia representar, justamente, um esforço no sentido contrário, em direção ao social.

Além do desempenho das tarefas profissionais, o uso da CMC já alcançou toda a esfera de atividades sociais não só na interação social casual, mas também na formação de comunidades virtuais, que, segundo Castells (2000, p.386), são efêmeras do ponto de vista dos participantes:

(...) Nessas comunidades virtuais “vivem” duas populações muito diferentes: uma pequena minoria de aldeões eletrônicos “residindo na fronteira eletrônica” e uma multidão transitória para a qual suas incursões casuais equivalem à exploração de várias existências na modalidade do efêmero.

A CMC, acrescenta o autor, não substitui outros meios de comunicação nem cria novas redes: reforça os padrões sociais preexistentes.

3.1.2.2. *Produtividade e lucratividade*

Produtividade e lucratividade são conceitos-chave para a dinâmica econômica que rege a sociedade contemporânea. Frequentemente relacionados, eles estão na base das relações de trabalho – quantos funcionários de empresas não ouvem diariamente que precisam ser mais “rentáveis”; quantos empresários não vivem o estresse cotidiano ligado ao esforço para obter índice de produtividade suficiente para atingir um mínimo de lucratividade?

Segundo Castells (2000), a produtividade é a fonte da riqueza das nações, e a tecnologia, o fator que induz a produtividade. Empresas e nações são os verdadeiros agentes do crescimento econômico.

Empresas são motivadas não pela produtividade, mas pela lucratividade, para qual a produtividade e a tecnologia podem ser meios importantes, embora não sejam os únicos.

As instituições políticas estão voltadas para a maximização da competitividade de suas economias. Assim, “a lucratividade e a competitividade são os verdadeiros determinantes da inovação tecnológica e do crescimento da produtividade” (p.100).

3.1.2.3. *Consumo*

Um bom número de estudos sobre comunicação de massa tem mostrado que a hegemonia cultural não se realiza mediante ações verticais, em que dominadores capturariam receptores: entre uns e outros reconhecem-se mediadores, como a família, o bairro e o grupo de trabalho.

Nessas análises deixou-se também de conceber os vínculos entre quem emite as mensagens e quem as recebe como relações exclusivamente de dominação. A comunicação não é eficaz se não inclui também interações de colaboração e transação entre uns e outros.

Para avançar nessa linha é necessário situar os processos comunicacionais em quadro conceitual mais amplo, que pode surgir das teorias e investigações sobre o consumo. O que significa consumir? Qual é a razão para os produtores e para os consumidores que faz com que o consumo se expanda e se renove incessantemente?

Assim, Canclini (1996, p.53) avança uma primeira definição de consumo:

(...) o consumo é o conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos. Esta caracterização ajuda a enxergar os atos pelos quais consumimos como algo mais do que simples exercícios de gostos, caprichos e compras irrefletidas, segundo os julgamentos moralistas, ou atitudes individuais, tal como costumam ser explorados pelas pesquisas de mercado.

Michel de Certeau (1990, p.XXXVII), ao tratar do consumo como prática quotidiana, interessa-se sobretudo pelo uso que os indivíduos fazem dos objetos e de imagens simbólicas difundidas pela sociedade contemporânea. Assim, ele propõe, em lugar de uma análise que separe as representações dos comportamentos, o estudo sobre aquilo que o consumidor cultural “fabrica” a partir desses objetos, do espaço urbano, dos produtos comprados no supermercado, das narrativas e lendas que o jornal distribui.

Segundo os teóricos da escola de Frankfurt, a indústria cultural propaga a ideologia de que tanto a felicidade como o prazer não só existem, como se encontram à disposição através do consumo (Chevitarese e Pedro, 2003). O que se pode encontrar, entretanto, é apenas divertimento, e o prazer da diversão converte-se em uma forma de fuga – não propriamente de uma realidade desagradável, mas, acima de tudo, como afirma Jameson (2007), “fuga da própria possibilidade de resistência” que ainda nos seria oferecida.

Após essa breve revisão das características e dos conceitos que compõem as paisagens moderna e pós-modernas, passamos ao estudo do discurso científico e de sua inserção na esfera pública. Desse modo, poderemos conceber as condições propícias ao entrecruzamento de arte, ciência e tecnologia, rumo a nossa estética pela deslegitimação.

CAPÍTULO 4 – CIÊNCIA E TECNOLOGIA: DO DISCURSO À MEDIAÇÃO

Um dos propósitos desta tese consiste em traçar um dos possíveis caminhos que levaram a arte de hoje a se apropriar de discursos e ferramentas da ciência/tecnologia, instaurando projetos com sua colaboração.

A partir dessa hipótese, para melhor compreensão desta análise, consideramos de grande relevância evidenciar os aspectos discursivos em questão, que são, ao mesmo tempo, de utilidade e matéria para a arte. Nesse sentido, no presente capítulo, com base na definição de “ciência” e de “tecnologia”, demarcamos historicamente os possíveis percursos que conduziram uma vertente da arte do século XX à manipulação de aparatos científicos e tecnológicos, seja em colaboração com laboratórios científicos, seja pela apropriação das tecnologias informacionais da comunicação. Com efeito, se arte e ciência estiveram mais ou menos próximas ao longo da história, hoje, elas chegam a compartilhar informações, a desenvolver projetos comuns, que tanto servem para fins estéticos como científicos.

A partir do século XIX, o discurso da ciência, assim como os fatos científicos, passa a circular na esfera pública e, pouco a pouco, ao longo do século XX, integra o conjunto de assuntos que compõe a atualidade da informação das sociedades. A ciência é notícia, seu discurso é produto, seus locais de experimentação e suas ferramentas tornam-se mais acessíveis.

Se hoje constatamos que o discurso da ciência chega ao espaço público intermediado por dispositivos de comunicação científica – sobretudo pela imprensa especializada –, isso acontece para além da simples tradução, visto que esses intermediários interpretam, manipulam e organizam tanto a informação provinda da esfera científica, tornando-a acessível ao público em geral, quanto os diversos sujeitos que, agora, atuam como “comentaristas” da atualidade científica – dos pesquisadores aos políticos.

A leitura de dois artigos sobre a vulgarização/divulgação científica nos auxilia na compreensão de um processo que, a partir do século XIX, tornou a linguagem específica do discurso científico acessível à esfera pública, o que se mantém até nossos dias. O entendimento desse processo e das questões que ele envolve é de suma importância para as análises de caso que aqui apresentamos, uma vez que esse discurso científico/tecnológico é matéria-prima para as propostas artísticas contemporâneas.

Apesar de o primeiro artigo, de Moema Vergara, refletir sobre o conceito de vulgarização/divulgação científica no contexto brasileiro, ele nos serve de base para compreender o fenômeno em escala internacional, posto que estende a reflexão a um

movimento mundial, que tem suas origens marcadas pela modernidade, na Europa, e pela institucionalização da ciência, no século XIX.

O segundo artigo, de Sandrine Reboul-Touré, analisa a vulgarização/divulgação científica enquanto discurso inserido nas ciências da linguagem, mais especificamente, no campo da análise do discurso. A autora articula as marcas linguísticas desse discurso com os atores da comunicação, sobretudo com a Internet, e aponta para as possibilidades de aprofundamento (ou de confusão) das informações divulgadas graças às leituras em arborescência do hipertexto.

4.1. DA CIÊNCIA COMO CONCEITO

A etimologia da palavra “ciência” nos remete ao termo latino *scientia* (conhecimento), cuja origem se encontra no verbo *scire* (saber), que designa a faculdade mental própria ao conhecimento.

Segundo Stephen Wilson (2002), ciência é uma acumulação de visões de mundo, de questões, de metáforas, de representações e de processos que tentam decifrar o mundo não humano. Trata-se também, acrescenta o autor, de um corpo de conhecimentos produzidos por esses processos. Michel Blay (2005), em seu *Dictionnaire des concepts philosophiques*, registra ser a ciência o conhecimento claro e certo sobre algo, fundado sobre princípios evidentes e de demonstrações, seja sobre raciocínios experimentais ou sobre a análise de sociedades e fatos humanos. A partir dessa definição, podemos destacar três ramos da ciência: as exatas, compreendendo a matemática e a física teórica; as físico-químicas e experimentais (ciências naturais, biologia e medicina); e as humanas, que se referem ao homem, sua história, seu comportamento, às línguas, às sociedades, à psicologia, à política. Os limites entre esses campos da ciência não são claros.

Em seu sentido estrito, a palavra ciência se opõe à opinião (do grego antigo *δοξα*, *doxa*), ou seja, ao dogma ou asserção de natureza arbitrária. Entretanto, a relação entre opinião e ciência não é sempre sistemática. No caso da superstição, por exemplo, trata-se de oposição: a ciência negando os fenômenos sobrenaturais. Mas a opinião também pode tornar-se objeto da ciência ou, ainda, uma disciplina científica, como no caso da sociologia das ciências, em que ciência e opinião são relacionadas.

Contudo, a definição de ciência não forma consenso. André Pichot (1991, p.7) aponta para essa dificuldade, afirmando o caráter ilusório de se atribuir definição *a priori* à ciência. Wilson (2002, p.12) ressalta os inúmeros elementos que são citados por filósofos e críticos, de

maneira geral, na formulação de definições. Essas ideias, segundo ele, incluem a busca de compreender como e por que os fenômenos ocorrem; o foco no mundo “natural”; a crença na informação empírica; a codificação por leis ou princípios (expressa pela linguagem matemática); o aprimoramento e o teste permanentes das hipóteses.

A partir do século XX, a ciência é compreendida como instituição, ou seja, ela passa a representar o conjunto de comunidades científicas que trabalham em prol do conhecimento humano e da tecnologia, numa dimensão internacional, ética e política. Como vimos, o processo que leva a esse entendimento da ciência como instituição tem origem no século XIX, na modernidade.

4.2. DA TECNOLOGIA COMO CONCEITO

Há cerca de dois séculos, os desenvolvimentos das ciências e das técnicas se favorecem mutuamente. Desde então, é praticamente impossível separá-las, uma vez que o estado de uma depende do aperfeiçoamento da outra. Esse casamento de ciência e técnicas resulta na tecnologia. Podemos afirmar que a ciência e a tecnologia diferem em relação a seus objetos, ainda que sigam métodos semelhantes.

Em sua definição mais radical, próxima do sentido etimológico, a palavra tecnologia designa “um tratado das artes em geral”, segundo o dicionário XMLittre.¹² Tecnologia é termo que deve suas origens à palavra grega *τεχνολογία*, que remete ao estudo ou ao ramo de conhecimento de uma determinada disciplina. Entretanto, em seu sentido estrito, tecnologia evoca os objetos de utilidade para a humanidade, como máquinas, utensílios, ferramentas, podendo delimitar outros temas, incluindo sistemas, métodos de organização e técnicas. O significado “ciência das artes mecânicas e industriais”, atribuído à tecnologia, foi registrado pela primeira vez em 1859. A expressão *high technology* (alta tecnologia) data de 1964, e sua versão curta, *high-tech*, é mencionada pela primeira vez em 1972.¹³

Para Wilson (2002), em sentido mais amplo, tecnologia é o processo de invenção e realização de coisas. Em seu sentido estrito, a alta tecnologia seria um conjunto de atividades contemporâneas de pesquisa e desenvolvimento que têm por objetivo a produção de novos

¹² <http://francois.gannaz.free.fr/Littre/xmlittre.php?requete=t662>. Acesso em: 23/11/2009.

¹³ <http://www.etymonline.com/index.php?search=technology&searchmode=none> Acesso em: 09/11/2009.

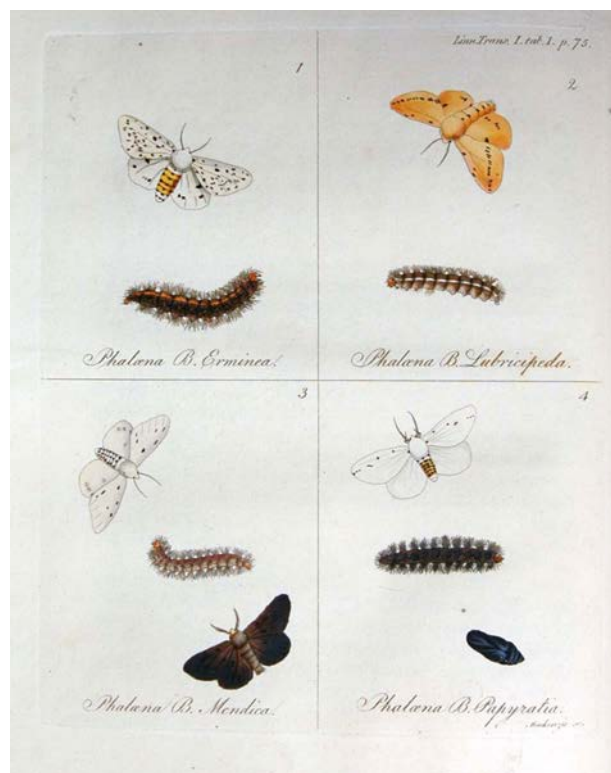
materiais e processos. Wilson ressalta a posição de certos críticos, que notam ser o desenvolvimento tecnológico calcado no controle e na exploração. O autor ainda aponta para o fato de que a alta tecnologia constrói a partir de conhecimentos produzidos pela ciência, mas que, às vezes, ultrapassa a ciência e parte na direção de um “terreno desconhecido”.

Percebemos ponto comum entre a definição de Wilson das atividades científicas e tecnológicas, e elementos que podemos atribuir à arte. Não é possível considerar esta última “um conjunto de visões de mundo, de questões, de metáforas, de representações e de processos que tentam decifrar o mundo”? Além disso, a arte também é o “processo de invenção e de realização de coisas”. Como a tecnologia, ela abrange “atividades contemporâneas de pesquisa e de desenvolvimento que têm por objetivo a produção de novos materiais e processos”. Desse modo, não nos surpreende o fato de que a arte do século XX se tenha aproximado da ciência e da tecnologia para instaurar colaboração a partir do “interior” dessas duas esferas – em muitos casos, onde seus objetivos tenham interesse para as pesquisas científicas e onde o processo artístico seja também ou pelo menos em parte um processo científico.

4.3. A ORGANIZAÇÃO DA NATUREZA: ESSÊNCIA DO MUNDO, VERDADE DAS COISAS

Em 1735, em *Systema naturæ*, Lineu organizou a aparente confusão da natureza, dividindo minerais, vegetais e animais em classes, ordens, gêneros, espécies e variedades. Até então, a ausência de espírito sistemático induzia à acumulação caótica dos objetos do saber. Umberto Eco (2009, p.233), na recente obra *Vertige de la liste*, comenta que as tentativas de se dar conta do conteúdo global de um saber, até a época barroca, aconteceram por enumerações descosturadas, por acumulações muito ou completamente desordenadas.

Ao considerar o homem animal, assim como qualquer outra produção da natureza, e incluí-lo no grupo dos animais – ainda que Lineu o distinga dos demais mamíferos –, essa vontade de classificação provoca escândalo. Apesar das reticências, entretanto, a nomenclatura sistemática acaba por impôr-se como fundamento para as ciências naturais. Seguindo os passos de Lineu, outros cientistas vão elaborar classificações para suas disciplinas, como Guyton de Morveau e Lavoisier para a química, Vicq d'Azyr para a anatomia ou Pinel para as doenças (idem).



Charles Linnè, *A General System of Nature*. Vol. V. London: Printed for Lackington, Allen & Co., 1806¹⁴.

Foucault (1971) comenta esse momento em *L'ordre du discours*:

¹⁴ Disponível em: <http://www.library.otago.ac.nz/exhibitions/linnaeus/cabinet7/index.html>. Acesso em 01/12/2009.

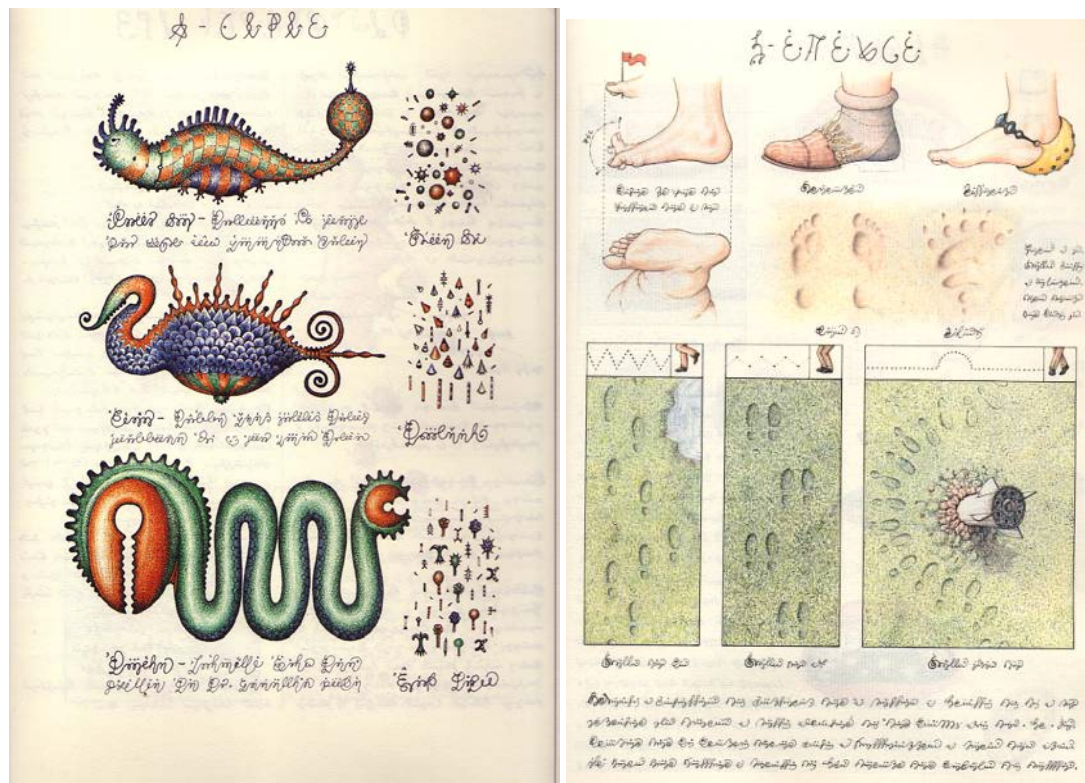
A proposição deve dirigir-se a um determinado plano de objetos: a partir do final do século XVII, por exemplo, para que uma proposição fosse “botânica” era necessário que dissesse respeito à estrutura visível da planta, ao sistema de suas semelhanças próximas e longínquas ou à mecânica de seus fluidos (e já não podia conservar, como era ainda o caso no século XVI, seus valores simbólicos, ou o conjunto das virtudes ou propriedades que lhe eram reconhecidas na Antiguidade). Mas, não pertencendo a uma disciplina, uma proposição deve utilizar instrumentos conceituais ou técnicas de um tipo definido; a partir do século XIX, uma proposição deixava de ser uma proposição de medicina, ficava “fora da medicina” e ganhava valor de fantasma individual ou de fantasia popular se empregasse noções ao mesmo tempo metafóricas, qualitativas e substanciais (como as de obstrução, líquidos aquecidos ou sólidos ressequidos); ela podia, ela devia apelar, pelo contrário, a noções igualmente metafóricas, mas construídas com base em outro modelo, funcional e fisiológico (era a irritação, a inflamação ou a degenerescência dos tecidos).¹⁵

O termo taxonomia foi criado em 1813, pelo botânico suíço Augustin Pyrame de Candolle (1778-1841), em sua *Théorie élémentaire de la botanique ou exposition des principes de la classification naturelle et de l'art de décrire et d'étudier les végétaux*, para designar sua “teoria das classificações”, que compreendia um método e as bases do que ele chamava de “botânica filosófica” (*Mémoires et souvenirs*, Livre III, § 115).

A expressão “botânica filosófica” encontra sentido no comentário de Eco (2009, p.217) sobre um “sonho comum à ciência e à filosofia”: conhecer e definir as coisas em sua essência. De fato, definir as coisas em sua essência significa também qualificar o mundo como verídico e sustentar o valor da verdade como determinante para o conhecimento.

Deleuze (1977, p.108) lembra que Nietzsche, já no século XIX, contestava esse valor da verdade justamente ao afirmar que a verdade sempre fora apresentada, até então, como essência, como Deus, como instância suprema e que, naquele momento, a “vontade de verdade” precisava ser criticada, questionada.

¹⁵ No original: “Elle [La proposition] doit s’adresser à un plan d’objets déterminé: à partir de la fin du XVIII^e siècle, par exemple, pour qu’une proposition soit ‘botanique’ il a fallu qu’elle concerne la structure visible de la plante, le système de ses ressemblances proches et lointaines ou la mécanique de ses fluides (et elle ne pouvait plus conserver, comme c’était encore le cas au XVI^e siècle, ses valeurs symboliques, ou l’ensemble des vertus ou propriétés qu’on lui reconnaissait dans l’Antiquité). Mais, sans appartenir à une discipline, une proposition doit utiliser des instruments conceptuels ou techniques d’un type bien défini; à partir du XIX^e siècle, une proposition n’était plus médicale



Luigi Serafini,¹⁶ *Codex Seraphinianus*, 1981

Vimos, no capítulo 3 deste trabalho, como a modernidade se volta para a interrogação desse valor da verdade, a partir de uma situação em que a incerteza integra os valores que regem a própria ciência, via reflexividade.

Voltemos, porém, ao século XVIII, a esse momento de organização. Em *Microfísica do poder*, Michel Foucault (1979) fornece dados interessantes sobre esse momento de institucionalização científica, a partir do exemplo da medicina social:

O que o século XVIII mostra, em todo o caso, são duas faces de um mesmo processo: o desenvolvimento de um mercado médico sob a forma de clientelas privadas, a extensão de uma rede de pessoal que oferece intervenções medicamente qualificadas, o aumento de uma demanda de cuidados por parte dos indivíduos e das famílias, a emergência de uma medicina clínica fortemente centrada no exame, no diagnóstico, na terapêutica individual, a exaltação explicitamente moral e científica (secretamente econômica) do “colóquio singular”, em suma, o surgimento progressivo da grande medicina do século XIX não pode ser dissociado da organização, na mesma época, de uma política da saúde e de uma consideração das doenças como problema político e econômico, que se coloca às coletividades e que elas devem tentar resolver ao nível de suas decisões de

¹⁶ Artista, arquiteto e *designer* italiano. Conhecido por sua obra *Codex Seraphinianus*, enciclopédia ilustrada sobre o imaginário e de linguagem construída[?]. Esse trabalho foi publicado em 1981, pela editora Franco Maria Ricci, Paris-Milão.

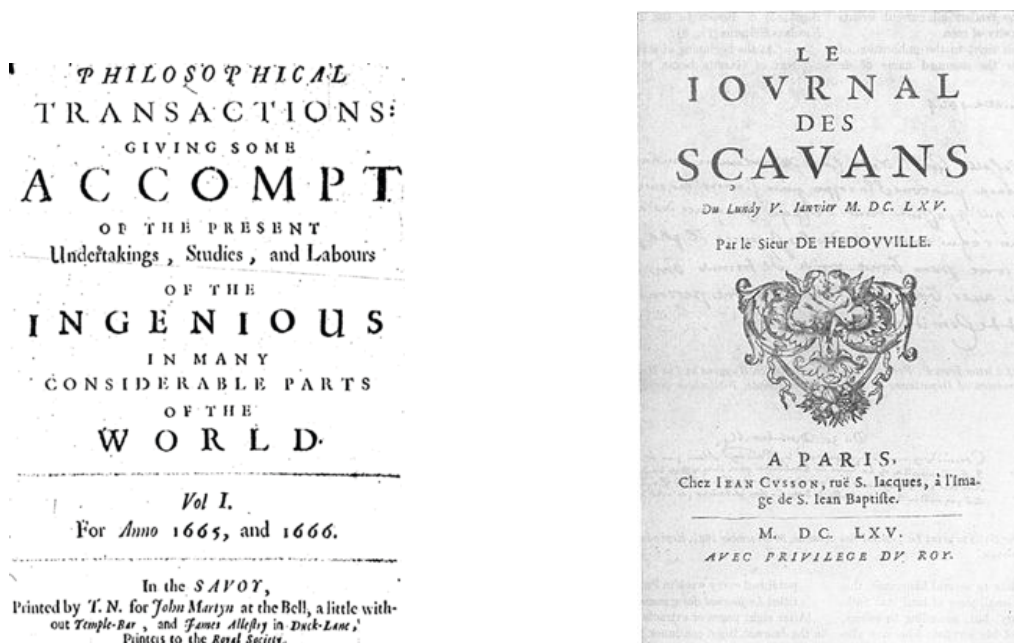
conjunto. Medicina “privada” e medicina “socializada” relevam, em seu apoio recíproco e em sua oposição, de uma estratégia global. (...)

Segundo Foucault (p.50), o século XVIII não inventou essa medicina, mas “lhe prescreveu novas regras” e, sobretudo, a fez passar para nível de análise explícita e sistematizada que ela ainda não tinha conhecido.

Entre os séculos XVII e XVIII, surgem na Europa as primeiras academias de ciências, manifestação pioneira da institucionalização da pesquisa científica.

A primeira academia de ciências surge na Itália, no início do século XVII. No XVIII, cria-se a Royal Society de Londres (1662), e, em seguida, eclodem diversas academias de orientação científica e que beneficiam de apoio de autoridades por toda a Europa, como São Petersburgo (1725), Edimburgo (1731), Estocolmo (1739) e outras cidades menores. Essas organizações científicas possuem redes de correspondentes para além da esfera nacional e, assim, publicam os resultados das pesquisas científicas especializadas, como, por exemplo, os trabalhos de Lagrange ou Laplace.

Em 1665, foram editados concomitantemente, em Londres, a *Philosophical Transactions of the Royal Society* e, em Paris, o *Journal des sçavants*. A quantidade de suportes impressos para o discurso científico aumenta significativamente entre os séculos XIX e XX.



Primeiros volumes das revistas *Philosophical Transactions*, da Royal Society e *Journal des sçavants*,

Em 1750, Rousseau é o vencedor do prêmio de moral da Academia de Dijon, ao responder à questão “O restabelecimento das ciências e das artes contribuiu para purificar os costumes?”.¹⁸

A institucionalização da ciência se concretiza no século XIX, quando a pesquisa se profissionaliza, de fato, com a aparição dos primeiros pesquisadores.

4.3.1. A clivagem essencial

A ciência moderna, como vimos, é determinada por uma clivagem fundamental: a cientificidade é fundada como pluralidade de campos limitados e distintos, não mais pertencendo a uma estrutura teológica. Como define Michel de Certeau (1990, p.19): “ela constituiu o ‘tudo’ como seu ‘resto’, e esse resto se tornou o que nós chamamos de cultura”.

Essa clivagem também determina a grande separação entre “poderes das técnicas” e “práticas sociais”, como aponta Latour (1994). Este, que atribui à palavra moderno dois conjuntos de práticas totalmente diferentes que, “para permanecer eficazes, devem permanecer distintas”, argumenta que a separação entre “o mundo das representações científicas e o mundo das representações políticas” tem início no século XVII e é ilustrada pela polêmica travada entre Boyle e Hobbes:

Eles [Boyle e Hobbes] inventaram nosso mundo moderno, um mundo no qual a representação das coisas através do laboratório encontra-se para sempre dissociada da representação dos cidadãos através do contrato social (...) Os dois ramos do governo elaborados por Boyle e Hobbes só possuem autoridade quando claramente separados (...) Cabe à ciência a representação dos não humanos, mas lhe é proibida qualquer possibilidade de apelo à política; cabe à política a representação dos cidadãos, mas lhe é proibida qualquer relação com os não humanos produzidos e mobilizados pela ciência e tecnologia (p.33-34).

Assim, Latour (idem) afirma que da mesma forma que a teoria política alçou o soberano como “representante” (ou “porta-voz”) dos indivíduos representados, também a

¹⁷ Disponíveis, respectivamente, em:

http://fr.wikipedia.org/wiki/Philosophical_Transactions_of_the_Royal_Society e http://fr.wikipedia.org/wiki/Journal_des_savants . Acesso em: 12/12/ 2009.

¹⁸ Texto da exposição virtual “Lumières! Un héritage pour demain”, Bibliothèque nationale de France, disponível em: http://expositions.bnf.fr/lumieres/arret/03_2.htm. Acesso em: 12/11/2009.

epistemologia entronizou a ideia de que os cientistas são os legítimos intérpretes (ou “representantes”) dos fatos naturais: “Os porta-vozes políticos irão representar a multidão implicante e calculadora dos cidadãos; os porta-vozes científicos irão de agora em diante representar a multidão muda e material dos objetos.”

Dessa forma, o mundo moderno se assentaria num conjunto de quatro princípios, chamados pelo autor de “Constituição”: a) ainda que sejamos nós que construímos a natureza, ela funciona como se nós não a construíssemos; b) ainda que não sejamos nós que construímos a sociedade, ela funciona como se nós a construíssemos; c) a natureza e a sociedade devem permanecer absolutamente distintas; o trabalho de “purificação” deve permanecer absolutamente distinto do trabalho de “mediação”; d) Deus fica afastado da “esfera pública”, passando a ser uma questão de foro íntimo.

Segundo Latour (p.40), por meio dessa representação, é possível alternarem-se as fontes de poder, ao passar, sem dificuldades, da pura força natural para a força política e vice-versa. Impede-se qualquer contaminação entre aquilo que pertence à natureza e aquilo que pertence à política.

4.3.2. Para além do *expert* e do filósofo: a proliferação das autoridades

Além dessas clivagens que compõem a paisagem societal moderna, vimos no capítulo anterior que uma forte mudança paradigmática se opera, no século XIX, de modo a conferir às noções de tempo e espaço novos sentidos. Isso se deve em parte aos avanços tecnológicos e ao aprimoramento dos meios de transporte.

O campo tecnestésico se alarga, efetivamente, de maneira extraordinária no decorrer do século XIX e com uma rapidez estupefaciente; nenhuma época até agora conheceu tal expansão tecnológica.

É interessante notar que a nova maneira de conceber as experiências do tempo e do espaço também acarreta outras transformações para a sociedade. Bauman (2000, p.129) nos sugere mudança que concerne à autoridade e à mediação do próprio discurso científico como legitimador de verdade:

Se pesquisarmos em livros de história a razão por que espaço e tempo, outrora mesclados nos afazeres da vida humana, se separaram e se afastaram no pensamento e na prática dos homens, encontraremos com frequência histórias edificantes de descobertas realizadas pelos valentes cavaleiros da razão – filósofos intrépidos e

cientistas corajosos. Aprendemos sobre astrônomos que mediam distâncias e a velocidade dos corpos celestes, sobre Newton calculando as relações exatas entre a aceleração e a distância percorrida pelo ‘corpo físico’ e seus enormes esforços para expressar tudo isso em números – as mais abstratas e objetivas de todas as medidas imagináveis; ou sobre Kant, impressionado por suas realizações a ponto de conceber espaço e tempo como duas categorias transcendentalmente separadas e mutuamente independentes do conhecimento humano. E no entanto, por mais justificável que seja a vocação dos filósofos de pensar *sub specie aeternitatis*, é sempre um pedaço do infinito e da eternidade, sua parte finita correntemente ao alcance da prática humana, que fornece o ‘campo epistemológico’ para a reflexão filosófica e científica e o material empírico que pode ser trabalhado para construir verdades eternas; essa limitação, na verdade, separa os grandes pensadores dos outros que desapareceram na história como fantasistas, fabricantes de mitos, poetas e outros sonhadores. E assim algo deve ter acontecido à amplitude e à capacidade de carga da prática humana para que os soberanos espaço e tempo repentinamente se ponham a encarar, olhos nos olhos, os filósofos.

Esse fragmento traduz a tese de Bauman sobre a relação direta da modernidade com uma história do tempo. Mas quando a modernidade passa a pensar tempo e espaço como duas categorias distintas, ela o faz por meio de dois personagens, o *expert* e o filósofo, que Michel de Certeau (1990, p.20) caracteriza como próximos e antinômicos. De fato, ambos têm a função de mediadores entre o saber e a sociedade. O primeiro introduz sua especialidade na área mais vasta e complexa de decisões sociopolíticas, enquanto o segundo reinstaura, relativamente a uma técnica particular (matemática, lógica, psiquiatria, história, etc.) a pertinência de interrogações gerais.

Entretanto, na sociedade moderna, tecnocrática, o *expert* prolifera, roubando a cena do filósofo, o especialista universal até então. Isso tem por consequência uma necessidade cada vez maior de que o *expert* venha a servir como intérprete e tradutor de sua competência em outro campo (p.21.)

Isso é manifesto no próprio interior dos laboratórios: desde que se trate de se pronunciar sobre objetivos, promoções ou financiamentos, os *experts* intervêm “em nome” – mas fora – de suas experiências particulares. Como eles conseguem passar de sua técnica – uma língua dominada e reguladora – à língua, mais comum, de uma outra situação? Por curiosa operação que “converte” a competência em autoridade¹⁹ (idem).

¹⁹ No original: “Cela est manifeste à l’intérieur même des laboratoires: dès qu’il s’agit de se prononcer sur des objectifs, des promotions ou des financements, les experts interviennent ‘au nom’ – mais hors – de leur expérience particulière. Comment parviennent-ils à passer de leur technique – une langue maîtrisée et régulatrice – à la langue, plus commune, d’une autre situation? Par une curieuse opération qui ‘convertit’ la compétence en autorité”.

4.3.3. Reflexões sobre a expressão “vulgarização científica” no século XIX

Como já mencionamos, acreditamos que um dos fatores que contribuíram para a aproximação e a consequente colaboração²⁰ da arte com a ciência e a tecnologia, ao longo do século XX e, notadamente, em suas últimas décadas, tenha sido a vulgarização do discurso científico, que se acentua a partir do século XIX. Assim, temos como ponto de partida a modernidade, período em que a arte, por sua vez, se autonomiza, em que discursos artísticos proclamam uma arte que se insere na ‘vida’. Concomitantemente, a ciência se institucionaliza, atraindo a atenção de um público leigo que se forma, pouco a pouco, numa sociedade industrial e urbana.

Se no Século das Luzes graças à *Enciclopédia* e ao desenvolvimento dos gabinetes de história natural, numerosos cientistas haviam começado a considerar que a vulgarização e o ensino das ciências faziam parte integrante de seu trabalho (Raichvarg e Jacques, 1991).

Os atores que participam da institucionalização da ciência têm interesse em promover a pesquisa científica como feito que colabora diretamente para o progresso da sociedade – visava-se à profissionalização dos cientistas e à garantia de sua autonomia e autorregulamentação, frente ao Estado e à sociedade. A separação entre o “mundo da ciência” e o “mundo dos leigos” era fundamental para esse processo.

A vulgarização científica nasce no momento em que a comunicação de um dado científico escapa do círculo reservado aos homens de ciência. Assim, esse trabalho de divulgação é dirigido a público mais amplo, ainda que elitizado, por meio de concursos que colocam em discussão temas da atualidade da época, como questões ligadas ao desenvolvimento das ciências.

A ideia de uma leitura em dois níveis do fato científico pode ser percebida na Enciclopédia de d’Alambert e Diderot. Para d’Alembert, “um dicionário é feito para a multidão, enquanto que a apresentação da enciclopédica é preferencialmente destinada às pessoas esclarecidas” (apud Raichvarg e Jacques, 1991, p.36).

Outras variedades de vulgarização científica começam a se manifestar ainda no século XVIII. Uma delas se dirigia especialmente às damas. Aliás, o hábito de falar a um público exclusivamente feminino ocorre durante toda a história da vulgarização.

²⁰ Ou apropriação, dependendo do caso do discurso científico pela arte.



Bibliothèque de la jeune fille: ornée de belles lithographies et de planches d'histoire naturelle, por Gabriel Montaut, e *Quelques leçons d'histoire naturelle*, de Mlle. S. Ulliac Trémadeure, Paris: Desforges, [1842]²¹

É interessante observar o posicionamento dos homens de ciência frente à sociedade. O primeiro número da revista científica *Nature*, que data de 4 de novembro de 1869, evidencia essa preocupação em valorizar a pesquisa científica. Em seu *mission statement*, lemos a seguinte prerrogativa:

Primeiramente, apresentar ao público em geral os grandes resultados do trabalho científico e da descoberta científica; e estimular as afirmações da ciência para promover o reconhecimento geral na educação e na vida quotidiana. Em segundo lugar, auxiliar os homens da ciência, ao fornecer informação de primeira mão sobre os avanços de todos os ramos do conhecimento natural através do mundo..."²².

Na primeira página, a revista apresenta um editorial escrito por Thomas Henry Huxley, biólogo e filósofo inglês, que cita um texto de Goethe sobre a natureza, após o qual afirmava:

Quando meu amigo, editor da *Nature*, me pediu que escrevesse um artigo de abertura para este primeiro número, me veio à mente essa maravilhosa rapsódia em "Nature," que tem sido um deleite para mim desde minha juventude. A mim me pareceu que nenhum outro prefácio seria mais adequado para esse jornal que visa espelhar o

²¹Disponível em:

<http://www.citesciences.fr/cs/Satellite?c=FicheDescriptive&cid=1195221547197&packedargs=did%3D1195221547845&pagename=Portail%2FMED%2FPortailLayout&pid=1195217022149&t=Visionneuse#> Acesso em 01/12/2009.

²² No original: "First, to place before the general public the grand results of scientific work and scientific discovery; and to urge the claims of science to move to a more general recognition in education and in daily life. Secondly, to aid scientific men themselves, by giving early information of all advances made in any branch of natural knowledge throughout the world..."

progresso modelado pela natureza como retrato dela mesma, na mente do homem, que chamamos o progresso da ciência.²³

Alguns anos mais tarde, em 3 de julho de 1880, era publicada, nos EUA, a revista semanal *Science*. Em seu texto de apresentação, lemos:

Ao apresentar ao público o primeiro número de *Science*, gostaríamos de definir brevemente seu propósito e escopo para que sua posição na literatura semanal do país possa ser claramente entendida.

Enquanto a literatura propriamente dita e a arte, ambas ornamentais e úteis, recusam quase todo interesse social e econômico distintivo nos Estados Unidos, têm seus respectivos órgãos para intercâmbio de visões ou para divulgação de informação, a ciência permanece sem nenhum jornal semanal exclusivamente consagrado a registrar seus progressos, e à discussão de seus problemas.

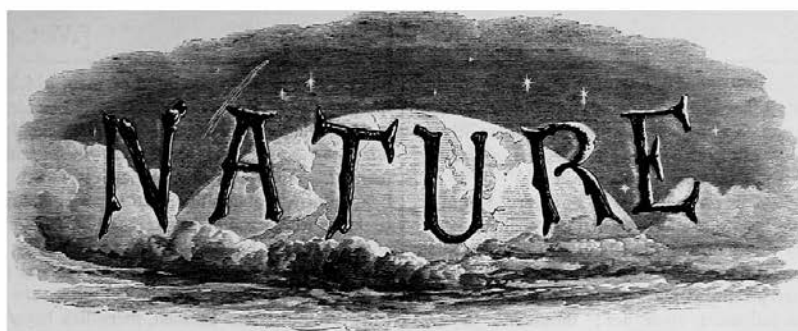
É desejo do editor que *Science* possa, nos Estados Unidos, ocupar a posição que *Nature* tão habilmente ocupa na Inglaterra, ao apresentar a informação imediata dos eventos científicos; a Smithsonian Institution e outros corpos científicos prometeram sua cooperação a esse respeito, e homens representativos de todos os ramos da ciência cordial e voluntariamente se ofereceram para tornar *Science* tão profícua quanto sua contemporânea estrangeira.²⁴

²³ No original: "When my friend, the editor of *Nature*, asked me to write an opening article for his first number, there came into my mind this wonderful rhapsody on "Nature," which has been a delight to me from my youth up. It seemed to me that no more fitting preface could be put before a journal, which aims to mirror the progress of that fashioning by Nature of a picture of herself, in the mind of man, which we call the progress of science". Disponível em: <http://www.nature.com/nature/about/first/aphorisms.html>. Acesso: 10/01/2010.

²⁴ No original: "In presenting to the public the first number of *Science*, we would briefly define its aim and scope, so that its position in the periodical literature of the country may be clearly understood.

While Literature proper, and Art, both ornamental and useful, nay, almost every distinctive social and economic interest in the United States, have their several organs for the interchange of views or the diffusion of information, *Science* still remains without any weekly journal exclusively devoted to the chronicling of its progress, and the discussion of its problems.

(...) It is the desire of the Editor that *Science* may, in the United States, take the position which *Nature* so ably occupies in England, in presenting immediate information of scientific events; the Smithsonian Institution and other scientific bodies have promised their co-operation in this respect, and representative men in all branches of science have cordially volunteered their aid towards making *Science* as useful as its foreign contemporary". Disponível em: http://www.sciencemag.org/cgi/issue_pdf/frontmatter_pdf/os-1/2.pdf. Acesso: 10/01/2010.



A WEEKLY ILLUSTRATED JOURNAL OF SCIENCE

*"To the solid ground
Of Nature trusts the mind which builds for aye."*—WORDSWORTH

THURSDAY, NOVEMBER 4, 1869

NATURE: APHORISMS BY GOETHE

NATURE! We are surrounded and embraced by her: powerless to separate ourselves from her, and powerless to penetrate beyond her.

Without asking, or warning, she snatches us up into her circling dance, and whirls us on until we are tired, and drop from her arms.

She is ever shaping new forms: what is, has never yet been; what has been, comes not again. Everything is new, and yet nought but the old.

We live in her midst and know her not. She is incessantly speaking to us, but betrays not her secret. We constantly act upon her, and yet have no power over her.

The one thing she seems to aim at is Individuality; yet she cares nothing for individuals. She is always building up and destroying; but her workshop is inaccessible.

Her life is in her children; but where is the mother? She is the only artist; working-up the most uniform material into utter opposites; arriving, without a trace of effort, at perfection, at the most exact precision, though always veiled under a certain softness.

Each of her works has an essence of its own; each of her phenomena a special characterisation: and yet their diversity is in unity.

She performs a play; we know not whether she sees it herself, and yet she acts for us, the lookers-on.

Incessant life, development, and movement are in her, but she advances not. She changes for ever and ever, and rests not a moment. Quietude is inconceivable to her, and she has laid her curse upon rest. She is firm. Her steps are measured, her exceptions rare, her laws unchangeable.

She has always thought and always thinks; though not as a man, but as Nature. She broods over an

all-comprehending idea, which no searching can find out.

Mankind dwell in her and she in them. With all men she plays a game for love, and rejoices the more they win. With many, her moves are so hidden, that the game is over before they know it.

That which is most unnatural is still Nature; the stupidest philistinism has a touch of her genius. Whoso cannot see her everywhere, sees her nowhere rightly.

She loves herself, and her innumerable eyes and affections are fixed upon herself. She has divided herself that she may be her own delight. She causes an endless succession of new capacities for enjoyment to spring up, that her insatiable sympathy may be assuaged.

She rejoices in illusion. Whoso destroys it in himself and others, him she punishes with the sternest tyranny. Whoso follows her in faith, him she takes as a child to her bosom.

Her children are numberless. To none is she altogether miserly; but she has her favourites, on whom she squanders much, and for whom she makes great sacrifices. Over greatness she spreads her shield.

She tosses her creatures out of nothingness, and tells them not whence they came, nor whither they go. It is their business to run, she knows the road. Her mechanism has few springs—but they never wear out, are always active and manifold.

The spectacle of Nature is always new, for she is always renewing the spectators. Life is her most exquisite invention; and death is her expert contrivance to get plenty of life.

She wraps man in darkness, and makes him for ever long for light. She creates him dependent upon the earth, dull and heavy; and yet is always shaking him until he attempts to soar above it.

B

Primeira página da revista *Nature*, de 4 de novembro de 1869²⁵

Percebemos nesse trecho nítida comparação entre a arte e a ciência, assim como visível vontade de equiparar as duas disciplinas, em relação aos “intercâmbios de visões” e divulgação de seus feitos. Entrevemos, pois, o projeto de trazer para debate – tanto no próprio

²⁵ Disponível em:

http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Nature_cover,_November_4,_1869.jpg#filelinks. Acesso em: 20/01/2010.

meio científico como na esfera pública – os assuntos pertencentes ao âmbito científico.

Com efeito, a institucionalização da ciência leva ao debate público o discurso científico, mas também o processo que o justifica, o legitima ou o desconstrói, em termos da veracidade de seus enunciados. No século XIX, esse discurso e seu sistema de validação passam a integrar plenamente um discurso social.

Em que consiste o discurso científico? De que maneira ele é formado de modo a instaurar verdades? Sabemos que, ao se constituir, o discurso científico apaga as marcas de discursos precedentes, se apresenta como portador de verdade, instaurando novas relações de poder, regras a seguir, argumentos para o estabelecimento do que é falso e do que é verdadeiro.

Nesse ponto, concordamos com Foucault (1979, p.8), que afirma, em *Microfísica do poder*:

(...) A “verdade” é centrada na forma do discurso científico e nas instituições que o produzem; está submetida a uma constante incitação econômica e política (necessidade de verdade tanto para a produção econômica, quanto para o poder político); é objeto, de várias formas, de uma imensa difusão e de um imenso consumo (circula nos aparelhos de educação ou de informação, cuja extensão no corpo social é relativamente grande, não obstante algumas limitações rigorosas); é produzida e transmitida sob o controle, não exclusivo, mas dominante, de alguns grandes aparelhos políticos ou econômicos (universidade, exército, escritura, meios de comunicação); enfim, é objeto de debate político e de confronto social (as lutas “ideológicas”).

Segundo Moema Vergara (2008),²⁶ a partir do século XIX foram criadas condições, que se estenderam ao século XX, para facilitar a instauração de dispositivos de “vulgarização científica”. Em decorrência, podemos, gradativamente, observar a formação de forte aparato de comunicação científica, que trouxe os feitos e as questões da ciência ao âmbito público.

No século XIX, a expressão “vulgarização científica” designava especificamente a ação de “falar de ciência para os leigos”. Contudo, no século seguinte, foi caindo em desuso em favor de outra, que se refere a várias instâncias da comunicação da ciência: “divulgação científica”. Essas instâncias compreendem, hoje, todas as ações que ofereçam ao público algum acesso à cultura científica, técnica/tecnológica, industrial ou ambiental: imprensa, livros, programas de televisão e rádio, Internet, museus etc. Como veremos adiante, o público de hoje ainda pode acessar o saber científico sem passar por um vulgarizador: com as novas

tecnologias, sobretudo com a Internet, as informações se colocam à escolha do público, que passa a atuar diante delas como consumidor.²⁷

De acordo com Bruno Béguet (apud Vergara, 2008, p. 140), o termo “vulgarização”, raro antes do século XIX, foi apresentado como um neologismo no *Dictionnaire de la langue française*, de Littré, em 1881. A origem da expressão “vulgarização científica” – VC remete a aspectos extralinguísticos, como a mudança da relação entre ciência e público.

Outra característica desse processo foi a distinção entre as disciplinas acadêmicas, e, não por acaso, esse é o momento em que a palavra “cientista” é cunhada por William Whewell, em 1834. A VC e a especialização das disciplinas são processos correlatos ao longo dos oitocentos, erigindo fronteiras entre o que era e o que não era ciência. Assim, surgiu a necessidade da figura do vulgarizador, cujo papel de “tradutor” viabilizou junto ao público a construção de forte confiança na ciência. À medida que a sociedade aceitasse a ideia geral de que o trabalho do cientista é desinteressado e está sempre em busca do bem comum, o apoio da sociedade para a atividade científica deveria ser incondicional, e a ciência se desenvolveria, segundo seus critérios de autorregulamentação, independentemente da opinião pública, justificada por seu aspecto utilitário. (Vergara, 2008, p.142)

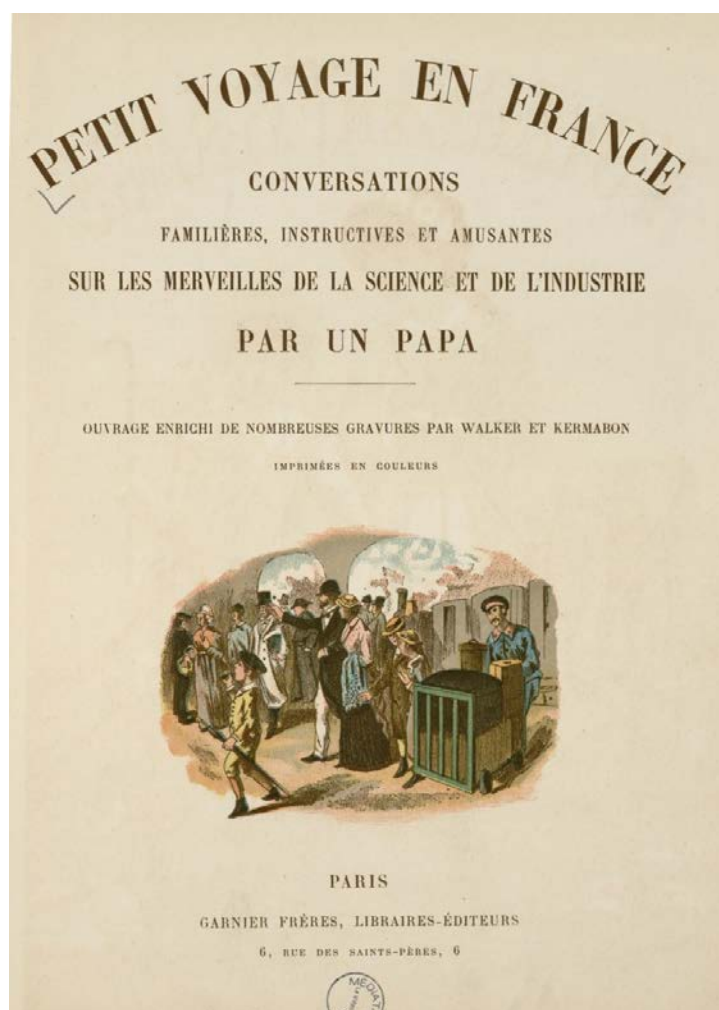
Segundo Simmel (apud Vergara, 2008, p.143), é importante notar que, na modernidade, há dissociação entre o progresso técnico em todas as áreas e o aprofundamento de uma insatisfação, devido ao fato de que as técnicas se tornam cada vez mais complexas e elaboradas, enquanto os homens são menos hábeis diante da “perfeição” dos objetos.

Assim, para apaziguar essa insatisfação com o progresso científico e tecnológico, surge o vulgarizador, buscando traduzir a linguagem utilizada pelos cientistas para o homem comum, de um nível da mesma língua a outro. A necessidade de tradução da ciência é resultado da divisão do trabalho científico na sociedade. Os críticos da vulgarização científica a têm por “superficial” justamente por sua incapacidade de transmitir o rigor do conhecimento científico. No movimento de translação dos conhecimentos, eles são progressivamente descontextualizados (idem).

Na opinião de Vergara, Michel Cloître e Terry Shinn são os autores que melhor definem os aspectos e a relevância da VC, cuja força, eles afirmam, reside em sua capacidade

²⁷ Aqui tomamos o termo consumidor em seu significado literal, uma vez que, hoje, podemos ler artigos científicos de revistas como *Nature* e *Science* – destinadas originalmente a um público de especialistas – após os adquirirmos, mediante pagamento com cartão de crédito. Ou seja, as verdades da ciência, hoje, estão igualmente ao alcance daqueles que pagam por elas.

de levar as preocupações sociais para a comunidade científica e atualizar o público quanto às novidades da ciência. Segundo esses autores, a VC é também um componente da vida no laboratório. Libertados das amarras inerentes à exposição para os especialistas, os cientistas se engajam na VC e lá encontram espaço epistemológico aberto que permite formulações e combinações inéditas.²⁸



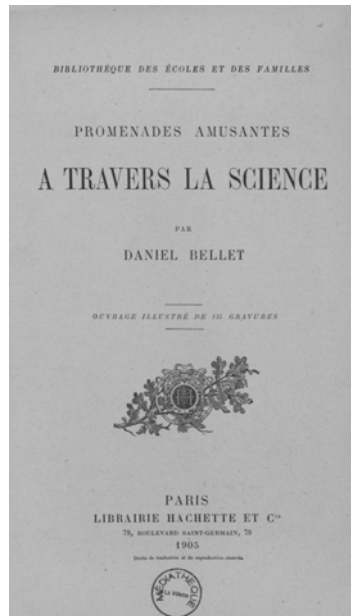
Petit voyage en France: ouvrage enrichi de nombreuses gravures (imprimées en couleurs) par Walker et Kermabon: conversations familières, instructives et amusantes sur les merveilles de la science et de l'industrie: par un papa. Paris: Garnier [s.d.]²⁹.

²⁸ Cabe destacar uma corrente crítica francesa em relação à VC, que reúne autores como Pierre Bourdieu, Daniel Jacobi, além da revista francesa *Alliage*, publicada por Jean-Marc Levy-Leblond. Outros autores, como Anne Cauquelin e Roger Lenglet, adicionaram à abordagem crítica da VC reflexões sobre a apropriação das informações difundidas pelo próprio público.

²⁹Disponível em:

<http://www.citesciences.fr/cs/Satellite?c=FicheDescriptive&cid=1195224403835&packedargs=did%3D1195224404375&pagename=Portail%2FMED%2FPortailLayout&pid=1195217022149&t=Visionneuse>.

Acesso em: 25/11/09



Podemos afirmar que o vulgarizador inclui a ciência na cultura, num sentido mais amplo e no âmbito social, ainda no século XIX. Veremos em seguida que essa inclusão do discurso científico na esfera cultural se efetiva no século XX, notadamente com as novas mídias e a veiculação desse discurso em escala mais ampla, em rede.

A inclusão da ciência – mas também da tecnologia – na cultura, no debate público, como veremos adiante, é fenômeno que toca particularmente o campo das artes visuais, se pensamos no século XIX e no início do XX como época em que correntes artísticas europeias demonstram grande interesse pela questão. É nessa mesma época que surge movimento Arts and Crafts, na Inglaterra, para alertar sobre a importância das técnicas artesanais e manuais em face do avanço industrial desenfreado e suas consequências para a sociedade. Pensamos também no Impressionismo, que sofre grande influência das leis da física e da fotografia. E podemos citar muitos outros, como o Futurismo e sua ode à máquina e aos avanços científico-tecnológicos, e o Cubismo, que estiliza a representação clássica do espaço, em prol da multiplicação de pontos de vista para a observação de um objeto.

Quando avançamos rumo ao final do século XX, a comunicação científica sofre uma série de transformações em razão das novas tecnologias, sobretudo, da Internet e das implicações desse novo meio para nossas relações com a leitura, a busca de informações, a produção de conhecimento. A principal mudança que ocorre no sistema comunicacional científico concerne ao papel do mediador, do divulgador, que, em lugar de existir como “terceiro homem”, como “tradutor” entre dois espaços (o da ciência e o do público), perdendo

sua força e se diluindo, tornando-se um organizador das informações, das vozes que se multiplicam em torno das questões da ciência, posto que, hoje, os fatos científicos são objeto de discussões que permeiam todas as esferas da sociedade, como veremos a seguir.

4.3.4. Sobre a vulgarização científica nos séculos XX e XXI: do enunciado ao texto e ao hipertexto

De Souza e Silva (2004, p.42) aborda a transformação que a era digital opera em nosso modo de leitura: em sua opinião, passamos de um modelo linear a um modelo conectado.

No contexto digital, contar uma história assume significado diferente, pois a ordem não é mais determinada pelo autor, e sim pelo usuário, que decide quais *links* seguir. Por conseguinte, mudou o papel do autor, ou seja, do contador de histórias. Ao contrário do autor moderno, que escrevia uma história do começo ao fim, o autor hipertextual é aquele que armazena a informação que pode ser acessada (lida) de diferentes maneiras.

Segundo Monica Macedo Rouet (2003, p.104), pesquisas experimentais feitas com usuários de hipertextos mostram que a “liberdade” de que eles dispõem para definir seus próprios “caminhos de escrita e leitura” não representa necessariamente uma vantagem em relação ao texto linear impresso. Pelo contrário, em geral, a estrutura complexa do hipertexto representa uma dificuldade, demandando do leitor conhecimentos metatextuais específicos.

É comprovada a possibilidade de se apresentar conteúdos de VC em formato eletrônico. O suporte em si não se opõe às formas retóricas da vulgarização, e alguns exemplos substanciais de publicações *on-line* já são encontrados. Entretanto, os defeitos de lisibilidade têm repercussões na compreensão do conteúdo, como apontam alguns especialistas.

Sobre esse ponto, Élodie Vargas (2009, *on-line*) propõe uma questão que se estende à compreensão do que seja a intertextualidade diante do hipertexto:³⁰

Em razão da não linearidade da organização textual e dos diversos caminhos que podem ser tomados, a recepção do conteúdo é, no nível da sucessão das informações, diferente para cada indivíduo. Isso significa que o vulgarizador não pode antecipar um caminho único; para ele é impossível saber de quais informações o leitor vai dispor e em que momento, e tudo isso tem consequências para a planificação da coerência. O

³⁰ Aqui, intertextualidade é a relação entre textos: A partir da definição de Júlia Kristeva (1974, p.64): “(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.”

vulgarizador deve, com efeito, definir, denominar, explicar o termo nos diferentes módulos em diferentes lugares a fim de cobrir uma eventual carência de conhecimentos do leitor. Isto conduz a uma certa redundância no conteúdo, que portanto deverá progredir. Esta última dimensão coloca o problema da intertextualidade, dos limites de um texto e da própria definição deste último^{31, 32}.

Hoje, essa rede que é percorrida pela informação científica é objeto de estudo de diversos setores do conhecimento. A divulgação científica é de interesse das ciências biomédicas, mas também de pesquisadores de letras, de comunicação e informação, de história etc. De igual maneira, hoje, a transmissão de conhecimento se insere em contextos político e social diferentes daqueles que marcaram a sociedade do século XIX, notadamente em razão do debate público sobre as questões científicas – por exemplo, sobre as experiências genéticas, os OGM, o caso da vaca louca etc. –, que se instaurou ao longo do século XX. Essa mudança contextual, entretanto, ainda se deve amplamente à expansão e ao acesso cada vez mais simplificado às novas mídias, com destaque para a Internet.

Fenômenos contemporâneos como a multiplicação das fontes enunciativas e certas formas textuais, como o hipertexto, tornam a tarefa mais rica. O texto, em sua primeira versão dedicada a leigos pode, através de *links*, conduzir a uma leitura mais aprofundada sobre o tema, em arborescência, e segundo níveis mais ou menos complexos de informação.

Segundo Vargas (2009, p.42), esses *links* hipertextuais hierarquizados conduzem a

³¹ No original: “Du fait de la non linéarité de l’organisation textuelle et des divers chemins de lecture qui peuvent être empruntés, la réception du contenu est, au niveau de la succession des informations, différente chez chaque individu. Cela signifie que le vulgarisateur ne peut anticiper un cheminement unique, il lui est impossible de savoir de quelles informations le lecteur disposera et à quel moment, et tout ceci a des conséquences sur la planification de la cohérence. Le vulgarisateur doit en effet définir, dénommer, expliquer le terme dans différents modules à différents endroits, afin de pallier un éventuel manque de connaissances du lecteur. Ceci conduit à une certaine redondance dans le contenu, qui pourtant devra par ailleurs progresser. Cette dernière dimension pose tout le problème de l’intertextualité, des bornes d’un texte et de la définition même de celui-ci. Ainsi, par l’analyse des termes sur des sites de vulgarisation en ligne, c’est toute la notion de texte qui est à interroger, notamment dans le rapport intertextuel/intratextuel et hypertextuel/intertextuel”.

³² No original: “Du fait de la non linéarité de l’organisation textuelle et des divers chemins de lecture qui peuvent être empruntés, la réception du contenu est, au niveau de la succession des informations, différente chez chaque individu. Cela signifie que le vulgarisateur ne peut anticiper un cheminement unique, il lui est impossible de savoir de quelles informations le lecteur disposera et à quel moment, et tout ceci a des conséquences sur la planification de la cohérence. Le vulgarisateur doit en effet définir, dénommer, expliquer le terme dans différents modules à différents endroits, afin de pallier un éventuel manque de connaissances du lecteur. Ceci conduit à une certaine redondance dans le contenu, qui pourtant devra par ailleurs progresser. Cette dernière dimension pose tout le problème de l’intertextualité, des bornes d’un texte et de la définition même de celui-ci”.

uma saída do contexto intertextual *stricto sensu*, o que ocasiona o bloqueio de qualquer reformulação intratextual possível, posto que o segmento reformulador não pode seguir imediatamente, na continuidade frasal, o segmento de origem. Uma segunda consequência apontada por Vargas concerne à limitação do percurso de leitura, uma vez que termos que oferecem a hipertextualidade geralmente enviam o usuário/leitor a simples definições.

Reboul-Touré (2004) comenta que, hoje, linguisticamente percebemos uma transformação no próprio discurso que leva a ciência ao público: ele se desdobra e se multiplica em discurso direto, discurso indireto, modalização em discurso segundo,³³ modalização autonímica,³⁴ ou até em alusão – esta última forma exigindo interpretação.³⁵

Em relação aos emissores de informação, observamos a multiplicação dos discursos a serem relatados pelo próprio vulgarizador ou divulgador científico – hoje, os comentários sobre os fatos científicos provêm tanto dos laboratórios quanto dos políticos, dos sindicatos, das associações, ONGs etc. Opera-se, assim, uma transformação nas formas de escrita e na função do vulgarizador, que não pode mais ser considerado um “terceiro homem”, que intermedeia a palavra entre dois campos distintos. Segundo Jeanneret (apud Reboul-Touré), a consideração do espaço público como lugar de confrontação de regimes de discurso renova a leitura de uma heterogeneidade comunicacional. Sua análise nos interessa particularmente quando o autor ressalta que:

Num contexto comunicacional, a categoria de espaço público não se caracteriza apenas por sua abertura, mas também por suas regras, normas e conflitos que o atravessam e, sobretudo, pelo estatuto que ele confere às mídias, como ponto de encontro de diversas pretensões à legitimidade, concretizando um ideal democrático (...) (idem).

A intervenção desses novos atores dos campos social e político causam atenuação da imagem do vulgarizador, que passa a orquestrar e valorizar os discursos desses atores.

³³ Nesse caso, a autora explica que um locutor pode modalizar sua própria enunciação ao aplicar a fórmula “segundo X”.

³⁴ A modalização autonímica define-se, pois, por um desdobramento que o enunciador faz no próprio discurso para tecer um comentário sobre sua fala enquanto esta é produzida.

³⁵ No original: “Linguistiquement, la métamorphose des textes est intéressante car le discours rapporté devient très présent sous différentes formes: discours direct, discours indirect, modalisation en discours second, modalisation autonymique, voire allusion, cette dernière forme s'appuyant sur une nécessaire interprétation”.

CAPÍTULO 5 – AS RELAÇÕES DA ARTE COM A CIÊNCIA A PARTIR DOS PARADIGMAS DA MODERNIDADE E DA PÓS-MODERNIDADE

5.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE ARTE E CIÊNCIA NO CONTEXTO DA MODERNIDADE

Jonathan Crary (apud Ferraz, 2005) fornece interessantes pistas acerca da modernização da percepção no século XIX, se pensamos nesse advento como determinante para a discussão das tecnologias surgidas e disseminadas no último quartel do século XX. Para Crary, a modernização da percepção é inseparável do desenvolvimento e disseminação de transportes mecanizados nas cidades, bem como da invenção de novas tecnologias de produção e reprodução de imagens (fotografia, estereoscópio, cinema, por exemplo) – diz respeito a uma reconfiguração radical do sistema ótico e do modelo epistemológico vigentes nos séculos XVII e XVIII, vinculados ao dispositivo da *camera obscura*. Nesse sistema e modelo, a produção da imagem estava referida a leis óticas ligadas a uma física dos raios luminosos (leis de reflexão e refração), de base newtoniana, sem qualquer interferência humana.

Deleuze (2002, p.84) cita Cézanne como marco de uma mudança paradigmática: “a maçã de Cézanne é muito importante, mais importante do que a ideia de Platão... Se Cézanne tivesse se contentado em aceitar seu próprio clichê barroco, seu desenho teria sido perfeitamente bom segundo as normas clássicas. Mas quando seu desenho parecia bom, segundo as normas clássicas, Cézanne o considerava ruim”.



Paul Cézanne, *Pommes*, 1878-1887, óleo s/tela, Metropolitan Museum of Art

A partir desse fragmento de Deleuze, entendemos a luta de Cézanne contra o clichê clássico, uma luta contra o 'mesmo', contra o historicamente herdado, contra a perpetuação de um discurso que traz com ele regras, normas e pressupostos de uma tradição. Não seria esse drama de Cézanne uma manifestação do sintoma moderno da busca do novo?

No ensaio sobre a importância das técnicas fotográficas para o movimento impressionista, Rosalind Krauss (1990, p.59) traça uma análise crítica sobre nossa sensibilidade e aquela que foi, segundo a autora, a última fase importante do realismo – o movimento impressionista. Krauss inicia seu texto relacionando a videoarte com o narcisismo, responsável, segundo ela, por tornar a videoarte “uma arte do contato do espectador consigo mesmo”, ao contrário do Impressionismo que, em suas palavras, buscava o contato com um mundo da exterioridade e da luz.

Para ilustrar sua teoria, Krauss opera uma volta ao século XIX, momento em que “o quadro era definido como uma unidade construída” e a obra de Daubigny se opunha a esse preceito fundamental. “Suas imagens despedaçadas, às quais faltava a evidência de uma visão coerente, não pareciam responder às condições necessárias para ser ‘quadros’”. Segundo Krauss, a experiência da fotografia seria a causa dessa “falta de respeito” de Daubigny em relação às convenções de unidade na pintura – a fotografia que revela a capacidade da natureza de se (auto)reproduzir; e, a partir daí, se instala algo como uma “impotência surpreendente” para todos aqueles que têm por intenção reproduzir a natureza (p.61). Graças a sua flexibilidade, a luz podia curvar-se e permitir à natureza restituir sua própria semelhança, sem a intervenção do homem, mas por intermédio concreto de um objeto fabricado por ele. “O impressionismo de Monet”, observa Krauss, “provém do sentimento de que a unidade de uma representação pictórica da natureza não pode e não deve ser obtida *a priori*, uma vez que não se sabe sobre o que ela é fundada” (p. 63).

Pensa-se o impressionismo como a arte da cor, mas ele não foi isso em seu início.

No texto “Pintura futurista: manifesto técnico”, de 1910, assinado por Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini (Chipp, 1999, p.295-296), lemos: “Queremos reentrar na vida. A ciência de hoje, negando seu passado, responde às necessidades materiais de nosso tempo; igualmente a arte, negando seu passado, deve responder às necessidades intelectuais de nosso tempo”. Podemos interpretar esse fragmento futurista como uma tomada de consciência em relação à função da arte para a sociedade, mas também, de uma arte que pode discursar e refletir sobre os demais atores da cultura de uma determinada época. Reentrar na vida pode significar a supressão de muitos dos preceitos que uma cultura clássica impunha à arte até

então. Contra as normas da academia, o futurismo propõe “que o olho se liberte do véu com que o cobriram o atavismo e a cultura e se considere como único controle não o Museu, mas a Natureza”. Mas “reentrar na vida” significa, igualmente, entrar no debate público, atuar como comentarista e também como crítico, como observador da sociedade, como produtor de questões. A comparação da arte com a ciência, nesse caso, deixa entrever a necessidade de equiparação, mantendo nesse texto futurista a clara distinção entre os dois campos.

Algumas vertentes da arte abstrata vêem na geometria fonte de inspiração para a expressão em pintura e escultura. O espaço clássico, que propunha a representação fiel à realidade, é contestado pelas inúmeras possibilidades de pontos de vista dos trabalhos de Picasso e Braque.

Em resposta a um questionário sobre o Cubismo, em 1925, Juan Gris cai na comparação com a ciência: “(...) Antes da existência da física como ciência, descreveram-se e classificaram-se os fenômenos físicos (...) Ora, sei muito bem que no começo o Cubismo era uma análise, e não pintura, assim como a descrição dos fenômenos físicos não era física” (Chipp, 1999, p.280).

As noções de força, velocidade e movimento estão presentes nas propostas futuristas, que glorificam a tecnologia, a modernização. Novas maneiras de ver e de experimentar e de conceitualizar o mundo colocam em evidência uma aproximação entre a arte e as questões científicas.

É importante, entretanto, notar que toda tentativa de conceber sistematicamente a ciência como modelo ou inspiração para a arte está sujeita a erros. Encontramos alguns casos de franca resistência e crítica à rigidez científica ainda nas primeiras décadas do século XX.

Se pensamos no Fauvismo, nos expressionismos e no Dadaísmo, encontramos um comportamento refratário ao modo de visão de mundo científico, em prol de uma arte livre de modelos e de regras, em que a linguagem das cores e das formas espontâneas ocupa o lugar de qualquer racionalismo. Sobre o Surrealismo, por exemplo, Eric Hobsbawm (1995, p.179) afirma:

se o inconsciente se expressava num fluxo aleatório de palavras (‘escrita automática’), ou no meticuloso estilo acadêmico do século XIX em que Salvador Dalí pintava seus deliquescentes relógios em paisagens desertas, pouco importava. O que contava era reconhecer a capacidade da imaginação espontânea, não mediada por sistemas de controle racional, para extrair coesão do incoerente, e uma lógica aparentemente necessária do visivelmente ilógico ou mesmo impossível.

Da mesma maneira, décadas mais tarde, no Brasil, o Manifesto Neoconcreto³⁶ (1959) assume uma tomada de posição contra a arte que se calca no racionalismo e na rigidez científicos. No texto, lemos:

O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intrínsecas da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura – que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva – são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. Na verdade, em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (M. Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) – e que ruem em todos os campos, a começar pela biologia moderna, que supera o mecanismo pavloviano – os concretos racionalistas ainda veem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica.

No entanto, o Neoconcretismo, curiosamente, assume e reivindica a noção de “organicidade” relacionada à obra de arte. Aparentemente, o que parecia tanto incomodar a atitude neoconcreta era a associação da obra à máquina, a rigidez de um objeto construído com bases matemáticas, físicas, geométricas, se opondo a uma experiência corporal, subjetiva, fenomenológica, que envolvia obra – um “*quasi-corpus*” – e o espectador (participante).

A influência da tecnologia e da ciência também aqui se manifestou, a ponto de hoje, invertendo-se os papéis, certos artistas, ofuscados por essa terminologia, tentarem fazer arte partindo dessas noções objetivas para aplicá-las como método criativo. Inevitavelmente, os artistas que assim procedem apenas ilustram noções *a priori*, limitados que estão por um método que já lhes prescreve, de antemão, o resultado do trabalho. Furtando-se à criação espontânea, intuitiva, reduzindo-se a um corpo objetivo num espaço objetivo, o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo.

A ciência e a tecnologia são consideradas disciplinas que lidam com objetos inanimados, “corpos objetivos” produzidos por mentes metódicas e racionalistas.

³⁶ Publicado em 1959 no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, serve como abertura da 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, no MAM/RJ, na qual se evidencia a distância entre o grupo de Gullar e os concretistas de São Paulo. Disponível em: http://litteral.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo/manifesto_neoconcreto.shtml?porelemesmo. Acesso em: 02/11/2009.

O mesmo manifesto, contudo, aponta para uma corrente da ciência que se aproximaria daquilo que os neoconcretos concebiam como obra:

Se tivéssemos que buscar um símile para a obra de arte, não o poderíamos encontrar, portanto, nem na máquina nem no objeto tomados objetivamente, mas, como S. Lanoer e W. Wleidlé, nos organismos vivos. Essa comparação, entretanto, ainda não bastaria para expressar a realidade específica do organismo estético.

Algumas décadas mais tarde, a expressão “organismo estético” pode ser interpretada literalmente. Como veremos adiante, a fusão entre arte e biotecnologia o testemunham. De todo modo, pensamos que a ideia de aproximação de arte e elemento orgânico, tão presente nas propostas neoconcretas, pode ser vista como prenúncio de uma era que estava por chegar.

5.2. DAS TEORIAS SOBRE A PÓS-MODERNIDADE E A ARTE

Vattimo (1996, p.10) afirma que Nietzsche e Heidegger são os primeiros filósofos da pós-modernidade, pois, se “de um lado, eles se veem obrigados a tomar uma distância crítica em relação ao pensamento ocidental como pensamento do fundamento (...), por outro lado, eles não podem criticá-lo em nome de um pensamento que se apresenta como mais verdadeiro, ou como fundação. Isso porque, segundo o autor, a pós-modernidade traz com ela a dissolução da categoria ‘novo’, da ideia de um novo estágio, mais progressivo ou regressivo, da história. Daí a noção de “fim da história”. Podemos relacionar o pensamento de Vattimo com uma afirmação de Picasso, em entrevista de 1923, que antecipa um pensamento crítico em relação à própria modernidade: “(...) Ouço com frequência a palavra evolução. Pedem-me com frequência que explique como minha pintura evoluiu. Para mim, não há passado ou futuro na arte” (Chipp, 1999, p.268).

Em seus escritos sobre o significado da arte na pós-modernidade, Bauman (1997, p.132) concebe a arte contemporânea como aquela que se preocupa em desafiar, derrubar “tudo o que a aceitação social, o aprendizado e a formação solidificaram em esquemas”. Por conseguinte, a arte de hoje, para ele, é determinada por regras que se fazem, perpetuamente, “de uma forma analogamente única e como um evento analogamente único, em cada sucessivo encontro com os olhos, os ouvidos e a mente do leitor, espectador, ouvinte”.

5.2.1. A manipulação da *reflexividade* moderna no jogo da arte

Sobre a reflexividade, Fuller (2009) escreve:

Tomar a respiração a sério pode ser tão simples quanto o sentimento de Marcel Duchamp que diz “eu gosto de respirar – mais do que de trabalhar”. Isso se pode tornar uma investigação sobre os pulmões, uma canção, um dispositivo para testar a qualidade do ar, um aparelho aquático ou um método de autotratamento. Pensar sobre fazer algo ao mesmo tempo que você faz esse algo, pensar sobre o modo como você pensa, reflexividade, é o que a filósofa feminista Rosi Braidotti chama trazer algo de fora da esfera de uma atividade normal para o domínio de um “projeto completo”. Ao contrário, uma atividade normal é “compreendida” à medida que vem naturalmente, que segue o senso comum, ou que se dá da maneira como “sempre” se deu. Algo que seja compartilhado pela arte e pela ciência não se pode basear nesse fácil entendimento. Elas têm de provar em profundidade, questionar, incomodar.³⁷

A estética contemporânea lida com elementos formadores de consenso, destituindo os lugares do conhecimento legitimizado, instaurando outras relações e possibilidades da arte para além do campo da cultura. Aqui, é importante destacar a importância do impacto da tecnociência para essa configuração atual.

Vattimo (1987, p.59) propõe uma visão crítica sobre esse impacto e suas consequências. Em sua opinião, a tecnologia de uma sociedade da cultura de massas é aquela que produz uma “estetização generalizada da vida”. As mídias, nesse caso, fazem mais do que distribuir a informação – elas produzem consenso, instauram e intensificam uma linguagem comum, no interior do social. A estética, ele afirma, quando produzida pela mídia passa a funcionar como um “lugar de organização do consenso”, em que o sujeito pode desenvolver seu sentimento de pertencimento a um grupo, conforme a noção kantiana de prazer estético. “(...) No mundo do consenso manipulado, a arte autêntica só fala se calando e a experiência estética só pode acontecer como negação do conjunto de caracteres canonizados pela tradição, a começar pelo prazer do belo” (p.60).

É interessante notar que se a estética produzida pela mídia tem por função organizar o consenso, a arte de hoje busca justamente desfazer a ideia de consenso, uma vez que esta última se relaciona à noção de verdade. De fato, a ideia do “prazer que deriva da constatação

³⁷ No original, em inglês: “Taking breathing seriously can be as simple as Marcel Duchamp’s fine sentiment that ‘I like breathing – better than working’. It can become an enquiry into lungs, a song, a device to test air-quality, an aqualung or a method of self-treatment. Thinking about doing something whilst you are doing it, thinking about the way you think, reflexivity, is what the feminist philosopher Rosi Braidotti suggests takes something out of the sphere of a normal activity into the realm of being a ‘full project’. By contrast, a normal activity is ‘understood’ to the extent that it comes naturally, that it follows common sense, or is done in the way it’s ‘always’ been done. One thing shared by both science and art is that neither can rely on this easy understanding. They have to probe deeper, to ask questions, make trouble”.

de seu pertencimento a um grupo” – tal como afirmado pela fórmula kantiana – não se aplica à maior parte das propostas de arte contemporânea. Embora concordemos em parte com a teoria de Vattimo, esta tese se dispõe a investigar os casos em que a arte se apropria das TIC para provocar, justamente, a desorganização de toda possibilidade de consenso.

Jacques Rancière (2000) distingue três regimes da arte, entre os quais, o regime estético, que corresponderia às funções exercidas pela noção de modernidade para o campo artístico. Antes de tudo, esse regime é, segundo o autor, a ruína do sistema da representação, aquele que definia o estatuto dos sujeitos de uma comunidade por meio dos gêneros, das situações e das formas de expressão da arte. “Pode-se dizer que o regime estético das artes é o verdadeiro nome para o que a designa apelação confusa de modernidade”, argumenta (p. 33). Esse regime identifica a arte no singular e desliga essa arte de qualquer regra específica, de hierarquias de sujeitos, de gêneros e de artes. Isso acontece quando a barreira mimética – que distinguia as maneiras do fazer artístico – é estilhaçada, quando a singularidade da arte é afirmada e isenta de qualquer critério pragmático.

Para Rancière, a arte pós-moderna emerge num contexto em que o modelo teleológico da modernidade, assim como a crença na separação das artes de acordo com o que lhes era “próprio” – o que conferia o caráter de singularidade e de autonomia –, cai por terra.

No início, argumenta Rancière, o pós-modernismo foi uma tomada de consciência daquilo que fora o modernismo, “uma tentativa desesperada para fundar um ‘próprio da arte’, o relacionando a uma teleologia simples da evolução e da ruptura históricas. Essa tomada de consciência é um eco da reflexividade, característica da estrutura modernista e que marca, como veremos mais adiante, a própria produção artística, a partir da segunda metade do século XX, até os dias atuais.

Bauman (1997) se refere a uma arte para a qual as normas e hábitos existentes de antemão não contam necessariamente como determinantes das leituras e experiências possíveis. Neste ponto, ele cita Lyotard:

Um artista ou escritor pós-moderno está na situação de filósofo: o texto que escreve e a obra que apresenta não estão, em princípio, norteados por regras estabelecidas, e eles não se podem sujeitar a um determinado julgamento pela aplicação de categorias conhecidas. São essas regras e essas categorias que o texto ou a obra procura. O artista e o escritor, portanto, trabalham sem regras, com o fim de estabelecer as regras do que terá sido feito. Por isso, a obra e o texto têm a característica de um evento; surgem tarde demais para seus autores ou – o que equivale à mesma coisa – sua realização sempre começa cedo demais. O pós-moderno precisa ser compreendido através do paradoxo do tempo futuro anterior.

Como complemento a essa afirmação de Lyotard, Bauman afirma que “a obra do artista pós-moderno é um esforço heróico de dar voz ao inefável e uma conformação tangível ao invisível, mas é também [grifo nosso] (*obliquamente, através da recusa a reafirmar os cânones socialmente legitimizados dos significados e suas expressões*) uma demonstração de que é possível mais do que uma voz ou forma (...)” (Bauman, 1997, p.133-134).

Concordamos com Bauman (1998, p.143) quando ele afirma que a noção de verdade, que pertence à retórica e ao poder, só tem sentido no contexto da oposição, do desacordo. Assim, “a disputa acerca da veracidade ou da falsidade de determinadas crenças é sempre simultaneamente o debate acerca do direito de alguns de falar com a autoridade a que outros deveriam obedecer”.

A prática das artes da neovanguarda (arte pós-1960) herda das vanguardas históricas essa maneira de “estilhaçar” a estética. Exemplo é a negação dos lugares tradicionalmente destinados à experiência sensível. Se, como assinala Vattimo (1987, p.58), um dos critérios de avaliação da obra de arte pode ser, em primeiro lugar, sua capacidade de questionar seu próprio estatuto, podemos também sugerir, nos referindo igualmente a Bauman, que certas propostas de arte contemporânea questionam o estatuto de toda a verdade.

Neste ponto, podemos destacar a importância do conceito de reflexividade para a compreensão da estética contemporânea. Essa reflexividade acontece, porém, como um dispositivo de subversão e de desvio da própria reflexividade moderna, aquela que, lembramos, “de fato subverte a razão, pelo menos onde a razão é entendida como o ganho de conhecimento certo”, nas palavras de Giddens (1991).

O quadro teórico apresentado nos permite pensar as propostas da arte como rasgos, interferências, reflexões e mesmo desvios nos discursos de opinião (se pensamos em Deleuze e Guattari); como críticas diretas à uma “estética generalizada da vida” (Vattimo), ou às novas configurações estéticas produzidas pelas mídias, aquelas que servem de “lugar de organização de consenso” (Vattimo); e, ainda, como modos de recusa de cânones socialmente legitimizados (Bauman).

5.2.2. Uma arte que deixa de ser moderna

Num ensaio intitulado *Modernidade versus pós-modernidade*, Habermas³⁸ interroga a mudança paradigmática ocorrida em meados do século XX, responsável pelo surgimento do que ele chama de “envelhecimento de uma estética da modernidade”:

Octávio Paz, “companheiro de viagem” da modernidade, notara já em meados de 60 que “a vanguarda de 1967 repete os feitos e posturas de 1917. Vivenciamos o fim da ideia de arte moderna”. A obra de Peter Bürger nos ensinou a falar de arte de “pós-vanguarda”, tendo esse termo sido escolhido no intuito de indicar a falência da rebelião surrealista. Qual é contudo o significado dessa falência? Assinala uma despedida da modernidade? Generalizando, significaria a existência de uma pós-vanguarda, que há uma transição àquele fenômeno mais amplo denominado pós-modernidade?

De fato, panorama artístico que se estabelece no pós-guerra, com a emergência dos EUA como potência econômica e novo centro para as manifestações artísticas, surge com uma mutação da esfera cultural. Temos nesse período de reorganização política e ideológica, com o questionamento dos protocolos do socialismo e do comunismo (e, com eles, os códigos pictóricos realistas) e sua posterior substituição pelo liberalismo americano, como assinala Harris (Wood, Frascina, Harris e Harrison, 1998, p.52). Nessa mesma época, constata-se um significativo amadurecimento da pintura americana, e a emergência de nomes como Hans Hoffman, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Arshile Gorky e Clyfford Still, representantes do expressionismo abstrato.

O contexto econômico favorável torna possível a confirmação de um potente mercado de arte. Um circuito, que inclui o artista, mas também o crítico e o galerista, se estabelece e cria novas possibilidades de relação em torno da produção das obras. Esse circuito, por sua vez, se insere numa “sociedade de massas”, numa “cultura de massas”, já percebidas e definidas na crítica de Clement Greenberg em seu famoso “Vanguarda e kitsch”, ainda em 1939 (apud Wood, Frascina, Harris e Harrison, 1998, p.54):

Uma e somente uma civilização produz ao mesmo tempo duas coisas tão diferentes como um poema de T.S. Eliot e um disco de música popular, ou uma pintura de Braque e uma capa do *Saturday Evening Post*. As quatro pertencem à ordem da cultura e

³⁸ Encontramos esse ensaio em português, que foi publicado no periódico *Arte em Revista*, ano 5, n. 7, 1983. Disponível em: www.scribd.com/doc/15102231/Modernidade-versus-Pos-Modernidade-Jurgen-Habermas. Acesso em 15/01/2010. No final do texto, consta a seguinte nota: “O original alemão deste ensaio foi apresentado em Frankfurt em setembro de 1980, quando Habermas recebeu o prêmio Theodor W. Adorno. A presente tradução foi feita da versão inglesa, publicada pela revista *New German Critique*, n. 22 University of Wisconsin. Milwaukee, Winter, 1981, por Anne-Marle Summer e Pedro Moraes. Revisão de Iná Camargo Costa e Otilia B. P. Arantes”.

visivelmente fazem parte da mesma cultura e são produtos da mesma sociedade. No entanto, aqui parece terminar a ligação entre elas.

Greenberg já apontava para a uma escala de valores destinada aos produtos de uma mesma cultura, numa sociedade de consumo, de massas.

Segundo Jameson (2007, p.37), a geração dos anos 60 se encontrava diante do movimento modernista, outrora contestatário, como diante de clássicos. Afirma o autor que a possível causa dessa situação sejam a institucionalização acadêmica e a canonização do movimento modernista em geral que acontecem, ele informa, no final dos anos 50. A causa desse estado de coisas é, porém, certamente mais vasta, abrangendo não só a mutação da esfera cultural, como também os hábitos e costumes da sociedade da época. Como sabemos, é esse o momento de um *boom* tecnológico e midiático.

A partir dos anos 60, o desenvolvimento de novas formas artísticas, como a *assemblage*, o *happening*, a instalação, a *performance*, a arte conceitual, a arte processo etc., passa a ameaçar a tipologia que há séculos caracterizava as técnicas (*mediums*) na arte: pintura, escultura, desenho etc. Segundo Manovich, em *Post-media Aesthetics* (2001b), a tipologia tradicional se baseava na diferença de materiais utilizados pelas práticas artísticas. As novas formas, permitiram o uso de materiais diferentes de maneira aleatória (como é o caso das instalações) ou, ao contrário, visavam à desmaterialização do objeto artístico (como é o caso da arte conceitual). Por essa razão, as novas formas não eram, na realidade, novas técnicas, no sentido tradicional do termo.

Como exemplo dessa mudança de tipologia, Manovich (idem) cita videoarte que, ao se apropriar do vídeo, impõe uma definição das diferenças entre o *medium* artístico e o *medium* de massa. Uma vez que ambos utilizam o mesmo material de base – o sinal eletrônico que pode ser transmitido ao vivo ou gravado em fita – e envolvem as mesmas condições de percepção – o monitor –, percebeu-se que eles se diferenciavam, primeiramente, pelo público a que se destinavam, bem como pelos mecanismos de distribuição. Além disso, a videoarte era normalmente exposta em museu ou galeria de arte, e seu público, distinto e reduzido em relação ao da televisão. Essa apropriação do meio de difusão massiva pela arte nos sugere uma primeira situação de desvio que se opera, num momento inicial, também por questões ligadas ao mercado de arte, como assinala Manovitch:

Enquanto o sistema da arte moderna envolveu a circulação de objetos que eram únicos ou que existiam em pequenas edições, a cultura de massa lidava com a distribuição em massa de cópias idênticas – e desse modo dependiam de várias tecnologias mecânicas e eletrônicas de reprodução e distribuição. Quando os artistas começaram a usar as

tecnologias de *mass media* para fazer arte (seja isso fotografia, filmes, radioarte, videoarte ou arte digital), a economia do sistema de arte determinou que eles usassem as tecnologias designadas para a reprodução em massa com o propósito oposto – para criar edições limitadas.³⁹

André Lemos (2007) cita um caso em que a noção de verdade é relacionada à videoarte. Segundo ele, a distorção e desintegração do sistema figurativo moderno surge quando o coreano Nam June Paik inverte os circuitos de um aparelho receptor, perturbando a constituição das imagens. “A videoarte lançava, assim, a pulverização do sistema renascentista perpetuado pela fotografia e o cinema”, escreve. Ainda segundo Lemos, para Paik, não existe verdade, pois não existe aquilo que podemos afirmar ser o real. Tudo não passa de pura invenção e rearranjos sucessivos.

5.2.3. Aspectos da arte na sociedade informatizada

A alta-modernidade, ou pós-modernidade, expressão que aqui empregamos para caracterizar a sociedade contemporânea, inaugura uma era em que as relações com o mundo e com os homens sofrem forte mudança paradigmática, que se faz sentir na vida de cada indivíduo, tornando-se questão e matéria para a arte.

Se a modernidade possibilitou a projeção de um *telos* artístico que visava à construção de “mundos melhores”, a contemporaneidade é marcada pelo reconhecimento do caráter comercial da arte, de seu valor monetário decorrente de uma cotação em Bolsa, em escala mundial. Por outro lado, essa mesma arte interage com os avanços tecnológicos e penetra o âmbito das ciências biomédicas. A seu valor monetário soma-se sua implicação em redes produtoras de tecnologia e de conhecimento científico.

No final da década de 1990, 40 anos após seu surgimento no Exército americano e de seu desenvolvimento no meio intrauniversitário, a Internet, rede das redes, impõe-se como meio de comunicação mundial e global, com a proliferação de computadores nas empresas e nos lares, além da popularização das tecnologias móveis. Nesse contexto, emergem as noções de interatividade, toque, presença, proximidade física e remota, associadas a uma arte que aceita definitivamente acidentes e regenerações de um sistema que se quer interativo

³⁹ No original: “While modern art system involved circulation of objects which were either unique or existed in small editions, mass culture dealt mass distribution of identical copies – and thus depended on various mechanical and electronic reproduction and distribution technologies. As artists begun to use the technologies of mass media to make art (be it photography, films, radio art, video art, or digital art), the economy of art system dictated that they use technologies designed for mass reproduction for the opposite purpose – to create limited editions.

(Domingues, 2009, p.30). A arte circula na rede da Internet, via diversas formas de interface, como as plataformas de multiusuários, em ambientes interativos e de imersão ou de nomadismo.

Da mesma maneira, o fim da era das utopias coincide com o início de um discurso sobre as possibilidades da arte que manipula a inteligência e a vida artificiais, as ferramentas da simulação, da cibernética, da robótica, da telepresença, da biotecnologia, da genética. Não se trata mais de arte criada para “transformar o mundo”, mas do artista como inventor de mundos,⁴⁰ de experiências inusitadas a partir das novas tecnologias e da ciência.

Esses “mundos inventados” podem ocupar o ciberespaço tentacular e virtual da Internet, podem ser povoados por seres vivos jamais vistos ou criados pela natureza, ou por robôs e *ciborgs* dotados ou não de inteligência artificial.

Criada por William Gibson para o romance *Neuromancer* em 1984, a palavra “ciberespaço” representa a conexão de duas palavras: cibernética e espaço (De Souza e Silva, 2004, p.11). Em *Cyberspace: first steps*, Michael Benedikt (apud De Souza e Silva, 2004, p.78-79) afirma que o ciberespaço se define por meio de quatro características interconectadas. Em primeiro lugar, o ciberespaço é visto como linguagem, relacionado aos MUDs, ambientes construídos através da linguagem. A segunda característica se refere ao ciberespaço como meio de comunicação, e inclui a Internet na história da telecomunicação, como o telefone e, mais recentemente, o telefone celular. A terceira característica conecta o ciberespaço à arquitetura. No entanto, como o autor considera o ciberespaço espaço imaterial, a palavra arquitetura adquire outro significado, como formas fluidas que podem ser imaginadas no ciberespaço. Por fim, a última característica relaciona o ciberespaço à matemática.

Lemos (2009, p.14) aponta para a importância da segunda e da terceira dessas definições quando ressalta o caráter de “ambiência comunicacional” da Internet e, em consequência, de vetor comunitário (já que toda comunicação estabelece relação) da rede.

Menos do que uma nova mídia como os *mass media* (jornais, rádio, TV...), devemos pensar o ciberespaço como um ambiente midiático, como uma incubadora midiática onde formas comunicativas surgem a cada dia (*chats*, ICQ, fóruns, *e-mail*, *blogs*, *web*, etc.). A partir deste ponto de vista, podemos afirmar que o ciberespaço é, ao mesmo tempo, forma e conteúdo cultural, modulador de novas identidades e formas culturais.

⁴⁰ Expressão que tomamos emprestada de Roy Ascott.

Da mesma maneira, experimentos em biotecnologia atraem a arte em direção às ciências do “vivo”, por meio da manipulação de atividades artísticas que atuam como pesquisas pioneiras, aliando o discurso e as técnicas da ciência e a estética.

Acreditamos que o impacto das transformações científicas e tecnológicas esteja na origem de uma mudança que concerne aos modos de ler o mundo, devido a novas maneiras de experimentar as noções de espaço e tempo.

A engenharia genética e a interface gráfica não estão apenas mudando a experiência de espaço; estão mudando também o modo de concebê-lo. A engenharia genética promove uma imensa transformação ontológica ao traduzir o mundo como um problema de codificação e decodificação. Participa, portanto, de um movimento de provocação e readestramento de tudo o que há, ao mesmo tempo em que promove uma ontologia materialista que instabiliza as fronteiras modernas entre matéria, vida, cultura e artifício: cada parcela do mundo pode ser considerada como um sistema de processamento de informação, uma mensagem codificada que, por isso mesmo, pode encodificar e decodificar informações. Exploramos o mundo como informação e consideramos a nós mesmos como sistemas de processamento de informações (Vaz e Bruno, 1999)

Os autores ainda afirmam que a mudança tecnológica opera uma transformação ontológica. Em sua opinião, além de não haver mais um sujeito anterior à técnica, as transformações históricas derivam das relações que os homens de uma dada cultura estabelecem consigo mesmo e com o seu mundo quando este se torna “meio” não apenas natural, mas também e, sobretudo, tecnológico. A arte, a nosso ver, toma consciência desse estado de coisas e passa a interrogar sua própria função diante dessa multiplicação de meios.

Hoje, não só verificamos uma pluralidade de técnicas, suportes e meios nas artes visuais, mas, além disso, um caráter interdisciplinar vem também determinar as propostas artísticas contemporâneas. As interações com as novas mídias, com as novas tecnologias e com as biociências nos levam a uma revisão do substrato de que se alimenta a arte de hoje. Ela é realizada sob a forma de programas de *software*, de jogos de realidade virtual ou em laboratórios de biotecnologia e engenharia genética. As noções de tempo e de espaço são totalmente revistas por esses projetos que se baseiam, muito frequentemente, numa dinâmica de *work in progress*, de duração.

Nos estudos de caso que seguem, tentaremos aprofundar a caracterização de algumas vertentes da arte de hoje, no contexto da investigação sobre a Estética pela Deslegitimação.

5.2.4. Wim Delvoye e seu império

Comme artiste, je m'intéresse à Darwin, à Adam Smith, je lis des livres d'économistes contemporains et j'aime réfléchir sur l'art. Je trouve très intéressant ce livre que vous voyez sur la table : Pourquoi les artistes sont-ils pauvres? Une bonne question étant donné le prestige dont jouissent les artistes et l'argent qui est brassé autour d'eux. Son auteur, Hans Abbing, est un sociologue, disciple de Bourdieu. Un peu plus souple. Il admet qu'on puisse prendre du plaisir avec l'art.

Wim Delvoye

O ponto de partida para esta tese foi a curiosidade suscitada pelo belga Wim Delvoye, cuja obra trata de maneira crítica e direta uma “economia da arte”, da transformação dos bens artísticos em objetos de consumo, fazendo alusão à linguagem publicitária, aos ícones do universo liberal do consumismo ocidental.

Por trás da aparência de uma arte ‘politicamente correta’, a partir de uma atitude que soa como irreverente’ e do ‘discurso de louco’, encontramos na investigação desse artista indícios de um pensamento sólido sobre o contemporâneo, em que o elemento crítico, herança da modernidade, é revestido por uma dinâmica de desconstrução, de *deslegitimação*, em que noções e imagens de um passado histórico são turbilhonadas e reorganizadas, juntamente com noções e imagens do presente, em prol de uma estética particular.



Wim Delvoye, *Caterpillar # 5*, 2002, 350 x 900 x 300 cm, laser-cut corten steel, Gothic, Public Art Fund, New York

O trabalho de Delvoye evidencia a atual impossibilidade de um pensamento que tome a arte somente a partir de um ponto de vista histórico ou estético – da estética em seu sentido estrito, como *disciplina* –, que obedeça à linearidade e à teleologia. Ao mesmo tempo, nos alerta para a importância da revisão do avesso iconográfico e simbólico que constitui a *escrita* da História. Não só a História, mas as narrativas de modo geral, grandes e pequenas. Nas obras, a referência à simbologia de tempos históricos – como a modernidade, o gótico e o barroco –, é realizada por meio de mixagens e de descontextualizações, deslocamentos, que produzem hibridismos. Como veremos adiante, se o *jogo* é um elemento fundamental para a compreensão dessa estética, é por meio do humor que esse artista se apodera do mundo e se insere na dinâmica de deslegitimação.



Wim Delvoye, *Butagas C64 Shell 661536*, 1988, 56 x 28 x 28 cm, esmalte sobre botijão de gás



Wim Delvoye, *Cement Truck I*, 1990 -1999, 681 x 325 x 225 cm, madeira esculpida, 48ª Bienal de Veneza, 1999

5.2.4.1. Cloaca

A instalação *Cloaca* (2000) é uma máquina que produz excrementos, cocô, *merda*. Essa “merda”, inicialmente, era embalada e colocada à venda em um *site* especialmente concebido para o trabalho⁴¹. Hoje, as fezes de *Cloaca* podem ser adquiridas em lojas dos museus em que a criatura é exposta.

Cloaca é uma máquina que reproduz o sistema digestivo humano em seus mínimos detalhes e especificidades – aí incluídos temperatura, substâncias, tais que enzimas, sais estomacais, bactérias intestinais e o próprio ato de excreção. Em nossa visita ao ateliê de Delvoye, em dezembro de 2005, o artista não escondeu o sorriso irônico ao afirmar que *Cloaca* foi realizada sob consultoria de gastro-enterologistas, cientistas e engenheiros da Universidade da Antuérpia⁴².

A máquina, em sua versão *Original*, é estimada em 200 mil dólares, tem onze metros de extensão e sua estrutura comporta ainda um grande funil, vasos de vidro e tubos por onde

⁴¹ <<http://www.cloaca.be>>.

⁴² Momentos depois, Delvoye desmentiu esse feito, confessando que publica esse discurso justamente para legitimar sua criatura.

os alimentos a ela fornecidos passam diariamente, duas vezes ao dia, levando cerca de vinte e sete horas para sua total digestão.



Wim Delvoye, *Cloaca Original*, 2000, 1160 x 170 x 27 cm, instalação

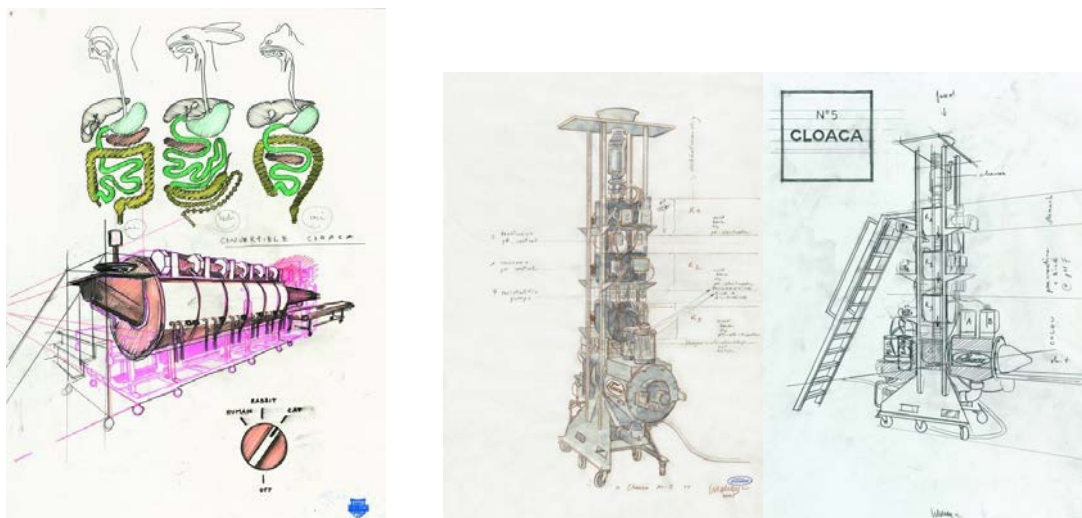
5.2.4.2. Uma estética da transparência

Uma vez que *Cloaca* é instalada num espaço de arte, são os alimentos – em geral fornecidos por restaurantes – e a energia elétrica – ligada em permanência – que garantem o bom funcionamento de seu sistema interno que é, por sua vez, completamente transparente aos olhos daqueles que a contemplam.

Uma estética da transparência permeia o trabalho de Delvoye. No caso de *Cloaca*, a transparência surge como alusão direta à obra de Piero Manzoni (*Merda d'artista*, 1961), onde as fezes enlatadas não podiam ser vistas. Tendo por referência a proposta de Manzoni, Delvoye tentou criar uma máquina transparente ao máximo, quebrando com a simbologia proposta pelo artista italiano, e inaugurando uma outra simbologia baseada na relação entre merda, arte e dinheiro⁴³.

Ora, a transparência que faz parte da estética de Delvoye pode ser localizada em três evocações possíveis. Primeiramente, uma transparência de aspecto, da estrutura da máquina que dá a ver seu sistema interior e, conseqüentemente, o processamento dos alimentos que passam por vasos de vidro e tubos transparentes, onde se tornam visíveis a mastigação e a ação dos ácidos estomacais e das bactérias intestinais que culminam na produção das fezes. Estas últimas são expelidas em série pelo orifício final da máquina, diante dos olhos do observador.

⁴³ Sobre isso, ver entrevista concedida a Josefina Ayerza, para a revista *Lacanian Ink* 19, disponível em <http://www.lacan.com/frameXIX7.htm>. Acesso: 10/02/2010.



Da esquerda para direita: *Study #100*, 2000-2002, 55 x 75 cm, lápis, lápis de cor, marcador e tinta de carimbo sobre papel; *Study #186* 2006, 51 x 36,6 cm, lapis sobre papel; *Study #182*, 2005, 62 x 45 cm, lápis, lápis de cor, aquarela e tinta para carimbo sobre papel

O segundo momento desta estética da transparência acontece no âmbito conceitual. *Cloaca* sugere a transparência como um dos arquétipos da modernidade, que honrou a claridade – tudo se encontra sob o olhar de um Deus único e, depois, da razão (Maffesoli, p.68). Assim, a obsessão pela transparência e o medo da corrupção seriam, contemporaneamente, seus últimos avatares (idem). Veremos mais adiante como a modernidade se torna matéria para o trabalho de Delvoye. Por último, ainda na esfera da metáfora e do conceito, *Cloaca* faz alusão à transparência mercadológica do sistema atual da arte. Ou seja, um sistema em que importantes investimentos financeiros têm mobilizado profissionais para sua manutenção e que, no final, em teoria, *não serve para nada*, segundo o próprio Delvoye. Como paralelo a esse paradigma atual do sistema da arte, ele esclarece: “No caso de *Cloaca*, todos colaboram para produzir nada além de excrementos. Os excrementos são o que há de mais fútil”. Mas, em *Cloaca* essa futilidade adquire um valor, torna-se passível de mais-valia, seja simbólica ou econômica, assim como a obra de arte inserida na dinâmica de mercado.

Desta forma, e seguindo a lógica irônica a respeito do sistema da arte, Delvoye faz do produto final de *Cloaca* – o cocô, a merda, as fezes, os excrementos – um bem de consumo. Após envolvidos por uma embalagem transparente e com a logomarca *Cloaca* estampada em tipologia resultante de uma fusão entre as logomarcas de Ford e de Coca-Cola, as fezes produzidas adquirem o valor de 1500 euros a unidade e são postas à venda.



Logo para *Cloaca Original*

5.2.4.3. O falso discurso do louco: o discurso da merda

O que nos chama a atenção, num primeiro momento, é a possibilidade de inserir *Cloaca* numa dinâmica mais ampla, que aqui denominamos “reincidência de um discurso acerca da digestão e da excreção” que, desde o final do século XIX, trata esse duplo processo fisiológico – metaforizado, na maioria das vezes – como um processo que determina o próprio ser, ou seja, aquilo que faz do homem o que ele é; aquilo que nos une e que nos separa, porque cada um digere e defeca em condições distintas, individuais, subjetivas, mesmo que a merda seja, *grosso modo*, a mesma, universal e coletiva. Aqui, a merda passa de uma esfera marginal, do excremento, para uma função cômica, e até mesmo “sagrada”, em que a merda pode ser elevada a um tipo de *sublime escatológico*⁴⁴.

Cocô, fezes, excremento, merda. Simbolizada pela filosofia, através do pensamento metafórico de Nietzsche, em *Ecce Homo*, exclamada por Artaud e aclamada por Paul Valéry, desde a modernidade, a digestão e seu produto final – as fezes – foram concebidos como determinantes da existência do corpo do homem, portanto, de sua subjetividade. Nietzsche afirma que o espírito alemão provinha dos “intestinos empanurrados”, comparando indiretamente a má alimentação com a metafísica. E continua: “O espírito alemão é uma indigestão, não chegando nunca ao fundo de alguma coisa” (Nietzsche, 2004, p.51).

Paul Valéry, em seu poema em prosa *Journal d’Emma*, de 1923, conclui:

Comer, respirar! O que entra é mais sujo do que o que sai! Pois o que sai do homem é puro, elaborado, produto sábio de uma indústria muito complicada. Oh corpo inglorioso, algum santo deveria ter amado seus excrementos! Quando ainda interiores, eles são sagrados, como o Eu: e quando eu digo Eu, eles estão compreendidos. Depois, eles se fazem distintos ainda em mim, e imperiosos. Estranhos a serem expulsos. Eles são entretanto MINHA criação, minha obra mais importante⁴⁵ (Valéry, 1974, p.85).

⁴⁴ Com essa expressão, fazemos referência ao trabalho de Zoe Gross, intitulado “Excremental Ecstasy, Divine Defecation and Revolting Reception: Configuring a Scatological Gaze in Trash Filmmaking”, um estudo sobre o escatológico na produção cinematográfica contemporânea. Disponível em: <http://colloquy.monash.edu.au/issue018/gross.pdf>. Acesso: 12/12/2009.

⁴⁵ No original: “(...) Manger, respirer! Ce qui entre est plus sale que ce qui sort! Car ce qui sort de l’homme est pur, élaboré, produit savant d’une industrie très compliquée. O corpos

Artaud, por sua vez, em seu conhecido poema *Para acabar com o julgamento de Deus*, de 1947, afirma:

Onde cheira a merda cheira a ser.
O homem podia muito bem não cagar,
não abrir a bolsa anal
mas preferiu cagar
assim como preferiu viver
em vez de aceitar viver morto.

Incluir o discurso de Delvoye nessa linhagem de discursos dos “célebres loucos” da modernidade significa conferir a sua proposta a genialidade que portam as obras de Nietzsche, Valéry e Artaud. Não nos interessa aqui traçar uma crítica apologética do trabalho do belga, mas identificar elementos que possam contribuir para uma estética da deslegitimação.

Foucault define o discurso do louco como aquele que não pode circular como o discurso dos outros: que não é portador de verdade nem de importância, não podendo fazer fé na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato, não podendo nem mesmo, no sacrifício da missa, fazer do pão um corpo⁴⁶ (Foucault, 1971, p.13). Isto não impede que possa acontecer de o louco dizer uma verdade escondida, ver com toda ingenuidade o que a sabedoria dos outros não pode perceber. Hoje, a palavra do artista, que muitas vezes é entendida como a palavra do louco, simula as verdades por trás de um discurso ambíguo.

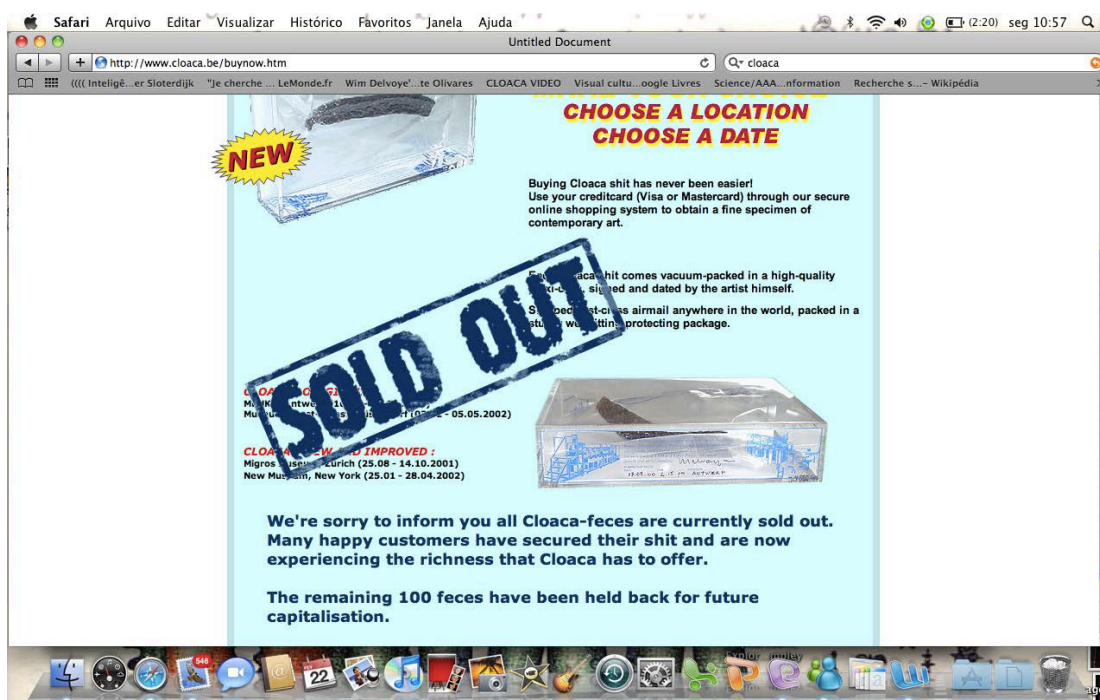
inglorieux, quelque saint aurait dû aimer ta fiente! Intérieure encore, elle est sacrée comme du Moi, et quand je dis: moi, elle y est comprise. Puis, elle se fait distincte encore en moi, et impérieuse. Une étrangère à expulser. Elle est cependant MA création, mon oeuvre la plus importante (...).”

⁴⁶ No texto original, Foucault escreve: “Depuis le fond du Moyen Age le fou est celui dont le discours ne peut pas circuler comme celui des autres: il arrive que sa parole soit tenue pour nulle et non avenue, n’ayant ni vérité ni importance, ne pouvant pas faire foi en justice, ne pouvant pas authentifier un acte ou un contrat, ne pouvant pas même, dans le sacrifice de la messe, permettre la transsubstantiation et faire du pain un corps; il arrive aussi en revanche qu’on lui prête, par opposition à toute autre, d’étranges pouvoirs, celui de dire une vérité cachée, celui de prononcer l’avenir, celui de voir en toute naïveté ce que la sagesse des autres ne peut pas percevoir”.

5.2.4.4. Da deslegitimação

É evidente o caráter desconstrutivo e deformador das propostas de Delvoye em relação à sociedade contemporânea. Mas seria muita ingenuidade conferir a sua obra o selo de “arte crítica”. Delvoye não profere a utopia, nem reivindica projetos de emancipação. Dos discursos modernistas ele faz pastiche, mixagem, deformação. Seu trabalho é polêmico, sim, mas o choque entre elementos heterogêneos não é a função máxima de sua investigação. Há algo na proposta de Delvoye que vai mais além da polêmica e da irreverência.

Esse modo de agir, *por deslegitimação*, mas numa aparente posição de conformidade com o mundo, nos evoca uma lição tirada do pensamento de Rancière (2004, p.65). Segundo ele, para compreendermos as “transformações e ambigüidades contemporâneas”, devemos, antes, revisar um episódio da história recente da estética e da arte. Rancière evoca a diferença entre uma “arte crítica”, na sua fórmula mais geral, moderna – ou seja, aquela que se propõe a dar consciência dos mecanismos de dominação para tornar o espectador em ator consciente da transformação do mundo – e certas vertentes da arte de hoje.



Segundo Rancière, a arte crítica viveu um dilema, justamente por associar-se a projetos de caráter utópico e de emancipação. Desse modo, por um lado, havia a pretensão da arte em propiciar a compreensão de uma situação, de um mundo. Mas sabia-se que não era possível fazer muito pelas consciências e pelas situações. “Os explorados raramente

necessitam de explicações sobre as leis da exploração” (idem, p.65). Segundo o autor, seria a falta de confiança na capacidade de transformar que afetaria esses sujeitos (os explorados).

A riqueza do pensamento de Rancière se revela em seguida, em uma afirmação:

Por outro lado, a obra ‘que faz compreender’ e dissolve as aparências mata desse jeito essa estranheza da aparência resistente que testemunha o caráter não necessário ou intolerável de um mundo. A arte crítica que convida a enxergar os signos do Capital por trás dos objetos e dos comportamentos quotidianos corre o risco de se inscrever ela mesma na perenidade de um mundo em que a transformação das coisas em signos se redobra no próprio excesso dos signos interpretativos que faz desaparecer toda resistência das coisas ⁴⁷. (Idem, pp.65-6)

Essa impossibilidade da arte crítica, moderna, se deve à uma negociação que aconteceu no cerne do regime estético: a arte crítica teve de negociar entre a tensão que impelia a arte para a ‘vida’ e aquela que, ao contrário, separava a sensualidade estética de outras formas de experiência sensível. Ou seja, o discurso crítico que não quisesse cair na perenidade e na invisibilidade – uma vez que podia confundir-se com a própria profusão de signos do mundo contemporâneo – teve de tomar suas precauções.

Foi na modernidade que esse movimento de translação entre o artístico e o mundo das mercadorias se fez. Foi nesse contexto que a arte crítica passou a transitar num ‘entre-dois’, atravessando nos dois sentidos a fronteira que separava o mundo da arte do mundo do Capital, da mercadoria, do consumo.

A partir dessas constatações, Rancière afirma que não há ruptura pós-moderna, mas uma maneira outra de lidar com a questão. Então, é a distância do humor que toma o lugar do choque provocador (p.74). De fato, a análise de Rancière distingue quatro elementos presentes nas exposições contemporâneas, que marcam a passagem das “provocações dialéticas de ontem às novas figuras da composição” da arte de hoje: o jogo, o inventário, o encontro e o mistério. O primeiro elemento nos interessa particularmente.

O jogo, associado ao humor, está presente na mixagem dos signos e imagens, nos hibridismos, mas sobretudo, no próprio personagem Delvoye. Sua assinatura, que acompanha as apresentações de Cloaca ou dos porcos tatuados, é por vezes representada por um símbolo que pode parecer a logomarca de Warner Bros., ou lembrar ou de Walt Disney.

⁴⁷ No original: “De l’autre côté, l’oeuvre qui ‘fait comprendre’ et dissout les apparences tue par là cette étrangeté de l’apparence résistante qui témoigne du caractère non nécessaire ou intolérable d’un monde. L’art critique qui invite à voir les signes du Capital derrière les objets et les comportements quotidiens risque de s’inscrire lui-même dans la pérennité d’un monde où la transformation des choses en signes se redouble de l’excès même des signes interprétatifs qui fait s’évanouir toute résistance des choses” (Idem, pp. 65-6).



O inventário não deixa de sugerir a relação dos trabalhos com o consumo acelerado de signos e o sentido da leitura dos mesmos – fator que também podemos relacionar à obra de Closky. Rancière fala de inventário dos rastros da história (p.77), por meio de objetos, fotografias, ou listas de nomes (mais uma vez, podemos incluir nessa definição o trabalho de Closky). Delvoye realiza inventários de imagens sobre suportes diversos: bujões de gás, betoneiras, escavadeiras, mas também nas costas dos porcos tatuados e, mais recentemente, na pele do músico suíço Tim Steiner⁴⁸.



Wim Delvoye, *Art Farm*, 2008

É interessante notar essa capacidade do inventário de evidenciar a história comum dos objetos e das imagens (Rancière, 2004, p.78). O discurso hoje proposto por agentes como Delvoye desacata a moral e estremece o campo da ética, mas, estranhamente, nunca foi tão próximo dos discursos que regem os dispositivos de auto-regulação da sociedade contemporânea. Neste ponto, o que se esconde por trás de propostas como a sua sugere um novo dispositivo da arte, cuja familiaridade com conceitos e estratégias da sociedade de consumo não deixam de provocar grande interrogação.

⁴⁸ Aqui, mais um trabalho polêmico. A tatuagem realizada nas costas de Tim Steiner, em 2008, foi vendida a um colecionador por 150 mil dólares. Após a morte do músico, família deve entregar a obra a seu dono.

5.2.4.5. Cloaca: máquina deslegitimadora e ode à modernidade

Embora o trabalho de Delvoye remeta a diversas referências históricas, são os aspectos e alguns momentos específicos da modernidade que se encontram frequentemente citados pelo artista. E isso sem evocar nostalgia.

A modernidade ressurge como matéria e como léxico de onde saem peças que compõem os trabalhos. Se Cloaca nos evoca Nietzsche e de Artaud isto ocorre porque ela também se insere num contexto em que discute a existência de Deus, de uma autoridade divina associada à excreção, à fisiologia e à finitude de um corpo humano. Os trabalhos da série X-Rays, dentre os quais se encontram os vitrais para uma capela gótica, são mais um indício dessa poética que transita entre o corpo, a máquina e o transcendental. Nada pode ser mais moderno. Os próprios Raios-X são descobertos em plena modernidade, em 1895. O que fez dos Raios-X instrumentos imprescindíveis para a ciência foi a sua capacidade de penetrar facilmente na “matéria mole”, isto é, na matéria sólida pouco densa e constituída por elementos leves, sendo facilmente absorvidos pela “matéria dura” (matéria sólida constituída por elementos pesados); o que torna possíveis técnicas como a radiografia e o scanner, uma vez que esses raios são “detidos” pelos ossos. Esses ossos aos quais se refere Artaud, no poema acima citado:

“(…) Para existir basta abandonar-se ao ser
mas para viver
é preciso ser alguém
e para ser alguém
é preciso ter um OSSO,
é preciso não ter medo de mostrar o osso
e arriscar-se a perder a carne.
homem sempre preferiu a carne à terra dos ossos.
Como só havia terra e madeira de ossos
ele viu-se obrigado a ganhar sua carne,
só havia ferro e fogo
e nenhuma merda
e o homem teve medo de perder a merda
ou antes desejou a merda
e para ela sacrificou o sangue (…)”



Wim Delvoye, *Lick1*, 2001, 100 x 125 cm, Cibachrome sobre alumínio

A imagem desses ossos, desse interior que nos torna ainda mais semelhantes uns dos outros, talvez seja o que mais nos aproxime da estrutura de uma máquina.

Segundo Delvoye, sua máquina obedece a uma lógica de criação cujo modelo é a própria criação divina. O artista belga coloca-se lado-a-lado com Deus, que considera o “maior criador de merda” que já existiu. Aliás, alusões à figura de Deus e a elementos ligados à simbologia religiosa não cessam de povoar discurso de Delvoye. Em certo sentido, essa afirmação pode nos remeter a contemporâneos de Diderot e d’Alembert, como Pierre Jaquet Droz e Jacques de Vaucanson que, no século XVIII, manifestaram e executaram o desejo de criar autômatos que reproduziam as principais funções vitais (digestão, circulação, respiração), confrontando a imagem do homem com a imagem do Deus-Criador. De certa maneira, podemos igualmente entrever, na origem dessa aproximação que aqui propomos, indícios que sugerem localizar na poética de Delvoye uma perspectiva universalista, genérica, que tem por palavra de ordem o “ânus como aquilo que todos compartilhamos”, como aquilo que nos determina, e o artista como aquele que pode fazer como Deus quando cria uma máquina que produz excrementos.

Cloaca é uma máquina que *faz referência a seu tempo a partir da referência à modernidade*. Sua concepção é associada à própria modernidade, segundo Delvoye:

Primeiro, eu tive a ideia de fazer uma máquina nula, só, antes de conceber uma máquina de fazer coco. Eu pensei em *Tempos Modernos*, a Chaplin, a sua máquina de comer, a essa fascinação do início do século XX pela máquina. Artistas como Piero Manzoni, com sua merda de artista em lata, e Marcel Duchamp, com *La Mariée mise à nu par ses célibataires même* e *La Broyeuse de chocolat*, foram uma fonte de legitimação para meu trabalho. Todas as minhas lembranças eram como filmes: *O Planeta dos macacos*, com

esses humanos que se tornaram um pouco babacas que adoram uma espécie de foguete encontrado na floresta. A última bomba atômica tinha se tornado o deus deles. Eu achei muito impressionante como imagem essa coisa tecnológica que se torna religiosa, que se torna transcendente. *Tempos Modernos*, *Metropolis*, de Fritz Lang, e outros filmes me marcaram⁴⁹ (entrevista ao jornal *Le Monde*, 2005).

A logomarca de *Cloaca Original*, que tem origem na fusão entre as logos de Ford e de Coca-Cola, é, em si, uma referencia à modernidade⁵⁰.

De que maneira colocar em evidência a modernidade colabora para uma investigação sobre a contemporaneidade?

Entre 1870 e 1920, Ciência e Arte haviam se diferenciado claramente. A prática e a teoria da Ciência haviam feito avanços revolucionários na Física, na Química, na Astronomia, na Biologia, na Geologia, na Psicologia. Os cientistas haviam desenvolvido novos paradigmas, como a evolução e a relatividade, criando programas de pesquisa que ainda inspiram pesquisas contemporâneas. De modo semelhante, os artistas foram pioneiros em abordagens que romperam convenções sobre perspectiva e representação, definições sobre o objeto de estudo apropriado, o papel do eu e do inconsciente, a natureza de materiais artísticos e contextos e a relação da Arte com as forças sociais e tecnológicas, dando início a movimentos que ainda influenciam os artistas contemporâneos. Como vimos o Capítulo 4 deste trabalho, inventores e indústrias criaram um fluxo sem precedentes para novas tecnologias, que transformaram a sociedade e a vida urbana, os setores do transporte, da comunicação, da mídia, etc. Delvoye parece lembrar o quanto esses acontecimentos ainda marcam a arte de hoje, mas também nossa sociedade, as relações sociais e as perspectivas em relação a um futuro tecnológico, em rede, com a emergência de novas potências econômicas mundiais –

⁴⁹ No original: “J’ai d’abord eu l’idée de faire une machine nulle, seule, avant de concevoir une machine à faire du caca. J’ai pensé aux Temps modernes, à Chaplin, à sa machine à manger, à cette fascination du début du XXe siècle pour la machine. Des artistes comme Piero Manzoni, avec sa merde d’artiste en boîte, et Marcel Duchamp, avec *La Mariée mise à nu* par ses célibataires même et *La Broyeuse de chocolat*, ont plutôt été une source de légitimation de mon travail. Tous mes souvenirs étaient comme des films : *La Planète des singes*, avec ces humains devenus un peu cons qui adorent une espèce de fusée trouvée dans la jungle. La dernière bombe atomique était devenue leur dieu. J’ai trouvé très impressionnant comme image ce truc technologique qui devient religieux, qui devient transcendant. Les Temps modernes, *Metropolis* de Fritz Lang et d’autres petits films m’ont marquée”.

⁵⁰ Lembramos que a Coca-Cola é criada em 8 de Maio de 1886, em Atlanta, nos EUA, pelo Dr. John Stith Pemberton, um farmacêutico local que produziu o xarope para Coca-Cola®, colocando o copo do produto à venda em sua farmácia por 5 centavos de dólar. Naquela época, foi criada a logomarca que permanece quase intacta até os dias de hoje, assim que seu slogan ““Delicious and Refreshing”.

países promissores, ditos “emergentes”, como a China, onde o artista desenvolve sua Art Farm.

A modernidade é, assim, determinada por transformações tecnocientíficas significativas, uma vez que trazem com elas uma mudança do estatuto do sujeito diante do mundo. Pensamos na Revolução Industrial, na segunda metade do século XVIII, na produção mecânica dos motores a vapor e a produção mecânica dos motores elétricos, no século XIX, além da produção mecânica de aparelhos eletrônicos e nucleares a partir dos anos 40-50 do século XX. Jameson associa esses momentos de desenvolvimento tecnológico às fases do capitalismo e às representações estéticas que surgem ao mesmo tempo que eles. Jameson fala de nosso tempo como a *Terceira Era da Máquina*. Para ele, agora é o momento de se reintroduzir o problema da representação estética, desenvolvido explicitamente na análise do sublime de Kant, na medida que em toda lógica podemos esperar que a relação à máquina e sua representação evoluem dialeticamente com cada um dos estágios qualitativamente diferentes do desenvolvimento tecnológico (Jameson, 1991, p.80).

Jameson faz referência à excitação provocada pela máquinas “no momento do capital que precedeu o nosso” e, muito particularmente, a embreaguez do futurismo e a celebração da metralhadora e do automóvel por Marinetti. Segundo Jameson, a máquina exerce um outro tipo de fascinação nas obras de artistas como Picabia ou Duchamp.

Em suas *reflexões sobre as biotecnologias, a vida e a conservação de si, a partir da obra de Peter Sloterdijk*, Yves Michaud aponta para um aspecto interessante da obra do filósofo alemão, quando este afirma que nossa relação com o mundo contemporâneo é essencialmente afetada pelo desenvolvimento técnico – em seu sentido abrangente – que tem seu início no mundo moderno.

Sloterdijk caracteriza os tempos modernos como a “era do monstruoso” (*das Ungeheure*, que os tradutores franceses de Heidegger traduzem por “insólito”), nem tanto por seu aspecto chocante, mas, sobretudo, em razão do que escapa à norma, o assombroso, o jamais visto, o anormal, o incomensurável, o insólito, e pois o que também pode evocar o sublime (Michaud, 2006, pp. 34-5). Assim, o monstruoso moderno se manifesta, segundo Sloterdijk (apud Michaud), de maneira tripla: no espaço, no tempo, nas coisas. No espaço, ele assume a forma da globalização e da homogeneização das dimensões. No tempo, ele toma a forma de um comunismo da remporalidade, de um cronocomunismo: o mundo vive uma atualidade permanente e o tempo real. Em relação às coisas, Sloterdijk diagnostica um aumento da artificialidade em todas as dimensões da existência. Essa artificialidade é particularmente manifesta no peso da instrumentação técnica e no papel das tecnologias.

Esse desenvolvimento técnico faz parte dos fatores de “ferimento pelas máquinas”. Aqui, Sloterdijk toma emprestados elementos da teoria freudiana – sobretudo os que concernem à elaboração de “escudos narcísicos” que permitem ao indivíduo “ser si mesmo”, de constituir identidade. Desse modo, ele discerne três momentos de ferimento do homem – o copernicanismo, que o teria retirado do centro do mundo, o evolucionismo de darwiniano, que o teria retirado de sua posição à parte na criação e, por fim, o freudismo, que o teria desalojado de seu domínio das paixões – ao fazerem do conhecimento e das tecnologias fontes repetitivas de ferimento (idem, p. 36). O grande ferimento começa com a anatomia de Vesalius, quando os médicos fazem do cadáver a fonte de conhecimento da vida. Se sucede um processo de objetivação que não pára mais:

A máquina se impõe repetidamente diante do humano, que se encontra assimilado a máquinas cada vez mais complexas. Num primeiro tempo, essa assimilação é humilhante, à medida em que ela ataca o sentimento que o homem possui em relação à sua própria complexidade. Em seguida, as máquinas rivalizam com a complexidade humana, o que atenua a humilhação mas torna ainda mais visível e sensível a busca pelo poder que está em jogo na técnica e na ruptura com a natureza, que se realiza por meio das máquinas⁵¹. (Idem)

Cloaca parece uma materialização desse pensamento, esse monstro que choca e que fere, ao nos colocar na posição de meros seres excretadores e vulneráveis, apesar de complexos, carregados de paixões, de neuroses, de deveres sociais, culturais, políticos, além de nossas necessidades fisiológicas. *Cloaca* também faz alusão à expansão técnica do corpo humano, aos órgãos imperfeitos que são substituídos pelos transplantes ou por próteses reparadoras. *Cloaca* é uma prótese exagerada, que não cabe num corpo, que vive de maneira semi-autônoma, alimentada pelo homem, pela tecnologia, pela energia elétrica. *Cloaca* é o desperdício tecnológico, é um paradoxo: é uma máquina que não substitui nada nem ninguém e que não contribui, não é *útil*. E seu criador lança um grito quando tocado pelo *ferimento*:

O mundo mudou. É preciso parar de acreditar nas ingenuidades do século XX. Vejam a psicanálise, Freud acredita realmente que se estamos depressivos porque pensamos na mamãe.. Ora, podemos isolar estruturas genéticas que explicam a depressão, e temos produtos químicos para lutar contra ela. A psicanálise perdendo sua credibilidade torna-se literatura do século XIX. Podemos ainda nos interessar por ela para nos divertirmos, como o fazemos com os tarôs e a astrologia. É triste dizer, mas eu acho que o

⁵¹ No original: “(...) La machine s'impose à répétition face à l'humain qui se retrouve assimilé à des machines de plus en plus complexes. Dans un premier temps, cette assimilation est humiliante dans la mesure où elle attaque le sentiment qu'a l'homme de sa propre complexité. Ensuite les machines rivalisent avec la complexité humaine, ce qui atténue l'humiliation mais rend encore plus visible et sensible la recherche de pouvoir qui est en jeu dans la technique et la rupture avec la nature qui s'accomplit à travers les machines”.

socialismo é como a psicanálise: realmente terminou. Eu não acredito que sejamos capazes de fazer [criar] o homem. Geneticamente, sim, mas não culturalmente⁵².

O olhar crítico em relação à modernidade é uma maneira de fazer dela material para sua arte. Na estética de Wim Delvoye, as grandes narrativas e os projetos emancipatórios caem definitivamente por terra, mas fazem brotar anedotas pós-modernas, como é o caso da Art Farm e seus porcos tatuados. O próprio artista conta que a idéia de comprar uma fazenda na China para criar e tatuar porcos surgiu numa conversa sobre o comunismo, em ocasião de uma viagem a Cuba:

É uma velha história que remete ao início dos anos 1980. Em ocasião de uma férias em Cuba, um amigo, Gerardo Mosquera, me diz: 'Você sabia, Fidel Castro fala em liberalizar regime, mas a única concessão que ele quer realmente fazer para a população é permitir que haja um porco em cada casa'. No comunismo, o porco era um símbolo capitalista e não era autorizado em espaços privados. É verdade que a gente economiza dinheiro com um porco. É um produto de crescimento biológico e financeiro. Espera-se aí uma mais-valia. É como a obra de arte. Até o melhor colecionador espera uma mais-valia. (...) Eu tinha a ideia de ir à China antes de saber o que eu queria conceber por lá. Para começar, seria bom construir uma fazenda, porque a China ainda é um país em grande parte agrícola. E, depois, é interessante trabalhar com uma arquitetura de fazenda comunista. (...) Somos nós os soviets e não eles. (...) Levar porcos para a China é formidável! Ainda mais que foram os chineses que domesticaram o animal, há 8 mil anos. Minha Art Farm vai se tornar uma sociedade anônima com ações. Eu vou criar benefícios para os investidores. Terei uma webcam para os 300 acionistas-colecionadores que terão uma senha. Eles poderão controlar suas propriedades vivas. Desse modo, o colecionador vai se tornar cúmplice da vida e da morte de seu porco e, assim, de sua obra⁵³ (entrevista ao jornal Le Monde, 25/08/2005).

⁵² No original: "Le monde a changé. Il faut arrêter de croire aux naïvetés du XXe siècle. Voyez la psychanalyse. Freud croit vraiment que l'on est dépressif parce qu'on pense à sa maman. Or on a pu isoler des structures génétiques qui expliquent la dépression, et on a des produits chimiques pour lutter contre. La psychanalyse en perdant de sa crédibilité devient de la littérature dix-neuviémiste. On peut encore s'y intéresser pour s'amuser, comme avec les tarots ou l'astrologie. C'est triste à dire, mais je pense que le socialisme, c'est comme la psychanalyse : c'est vraiment fini. Je ne crois pas qu'on soit capable de faire l'homme. Génétiquement oui, mais certainement pas culturellement".

⁵³ No original: "C'est une vieille histoire qui remonte au début des années 1980. Lors de vacances à Cuba, un ami, Gerardo Mosquera, me dit : *"Tu sais, Fidel Castro parle de libéraliser le régime, mais la seule concession qu'il veut bien faire à la population, c'est de permettre d'avoir un cochon dans chaque maison."* Avec le communisme, le cochon était un symbole capitaliste, et il n'était pas autorisé dans l'espace privé. C'est vrai qu'on épargne de l'argent avec un cochon. C'est un produit d'accroissement biologique et financier. On en attend une plus-value. C'est comme l'œuvre d'art. Même le meilleur collectionneur en attend une plus-value. (...) J'avais l'idée d'aller en Chine, avant de savoir ce que je voulais y concevoir. Pour commencer, c'était bien de faire une ferme, parce que la Chine est encore un pays en grande partie agricole. Et puis c'est intéressant de travailler avec une architecture de ferme communiste. (...) C'est nous les soviets, pas eux. (...) Amener des cochons en Chine, c'est formidable ! D'autant que ce sont les Chinois qui ont domestiqué l'animal, il y a 8 000 ans. Mon Art Farm va devenir une société anonyme avec des actions. Je vais créer des bénéfices pour les investisseurs. J'aurai une Webcam pour les 300 actionnaires-collectionneurs qui auront un mot de passe. Ils pourront contrôler leur propriété vivante. Comme ça, le collectionneur deviendra complice de la vie et de la mort de son cochon, et par là même de son œuvre".

Às citações de elementos que evocam diretamente a modernidade, adicionam-se fórmulas de um discurso de homem de negócios. O vocabulário econômico/financeiro é uma constante para o artista. Aliás, a economia é um dos temas centrais de seu trabalho.



Wim Delvoye, *Cloaca Turbo* (2001), instalação

5.2.4.6. *Tudo é economia*

Mas, acima de tudo, *Cloaca* é uma máquina abstrata e globalizada que excrementa nos quatro cantos do globo, incorporando o paradoxo do local e da deterritorialização.

Desse fato, que *Cloaca* é produtora. Produtora de merda, mas dentro de uma organização, dentro de uma dinâmica normativamente regulada. *Cloaca* é produtora e tem o mínimo de que precisa para manter-se “viva”: seu alimento é fornecido diariamente. *Cloaca* não deseja mais nada, ela não tem sonhos, não tem desejos não quer o luxo. Mas *Cloaca* existe numa era de consumidores. Eis aqui um ponto importante a verificar. Primeiramente, porque aquilo que *Cloaca* produz é algo imensamente simbólico. Em segundo lugar: ela mesma, *Cloaca*, é objeto à venda, isto é, *produto*, e, enquanto produto, passa a uma outra escala de valores. O produto *Cloaca* é ajustável a gostos, espaços, condições. Ela existe em vários modelos – da cloaca super elaborada à *Cloaca mini*. *Cloaca* obedece ao imperativo pós-moderno da *adequação* (Bauman, 2000).



Wim Delvoye, *Mini Cloaca*, 2007, 221 x 90 x 185 cm, técnica mista

Embora aparentemente irônico, humorado e irreverente, o discurso de Delvoye revela certa ambigüidade quando critica o mercado de arte numa sociedade neoliberal e pós-industrial. O próprio artista afirma não adotar uma posição clara quanto as convicções políticas que sustenta, apesar de assumir um tom jocoso ao tratar o sistema econômico e a sociedade regida pelo mesmo. Delvoye afirma querer colocar em evidência o sistema, mas sem adotar uma postura de oposição em relação a ele. “Que opinião pode-se ter sobre algo como nossa economia, que está aqui, em todo lugar, em cada canto, como Deus? Tudo é economia”, afirma⁵⁴. Delvoye vai mais além em sua crítica, chegando à abordagem do indivíduo na sociedade de consumo que, segundo ele, vive para produzir fezes. “A maioria das pessoas não quer fazer nada. (...) Qual a porcentagem de seres humanos que fazem mais que comer, excretar e reproduzir?”⁵⁵, pergunta. Entretanto, algumas iniciativas do artista deixam clara a intenção, mesmo que em parte irônica, de jogar com as armas e estratégias do consumo. *Cloaca* é resultado de um grande entusiasmo com relação à época atual, aos novos dispositivos tecnológicos e suas possibilidades quando apropriados pelas produções artísticas. Mas não se restringe a isso. A máquina indica igualmente outros elementos que não podem ser negligenciados. Um deles é a própria noção do artista como produtor, como empreendedor, inserido na sociedade midiática e globalizada. Assim, acreditamos que a proposta de Delvoye traz consigo uma nova concepção da função do artista. Este, que outrora

⁵⁴ Em entrevista a Josefina Ayerza, do site da revista Lacanian Ink, no. 19. Disponível em: www.lacan.com/frameXIX7.htm. Acesso: 20/02/2009.

⁵⁵ Idem.

respondera a discursos diversos de poder e que na modernidade emancipara-se e propunha um discurso outro, questionando os paradigmas da sociedade em que se inseria, hoje, adapta-se, integra-se e move-se confortavelmente dentro da dinâmica de uma sociedade neoliberal, utilizando-se dos instrumentos paradigmáticos desta mesma sociedade em suas práticas estéticas.

Talvez Delvoye tenha constatado, como o faz Jameson, que a “a tecnologia de nosso próprio momento não possui mais essa aptidão à representação” que as turbinas e chaminés e dos tapetes rolantes das fábricas modernas, nem o perfil aerodinâmico dos trens nas estradas de ferro. Isto porque as máquinas de hoje são máquinas de reprodução mais que de produção. Quanto à arte, a crítica de Delvoye ainda joga com a noção de “arte útil”, que é aqui destituída de sentido.

5.2.5. CLAUDE CLOSKY: POR UMA TEORIA DA COMUNICAÇÃO

Meu trabalho é sobre meu meio, e para mostrar algo sobre esse meio eu preciso questionar meu próprio posicionamento e potencial como artista. Meu trabalho é também sobre arte, mas para fazer arte eu sinto que tenho de questionar o meio em que vivo.

Claude Closky

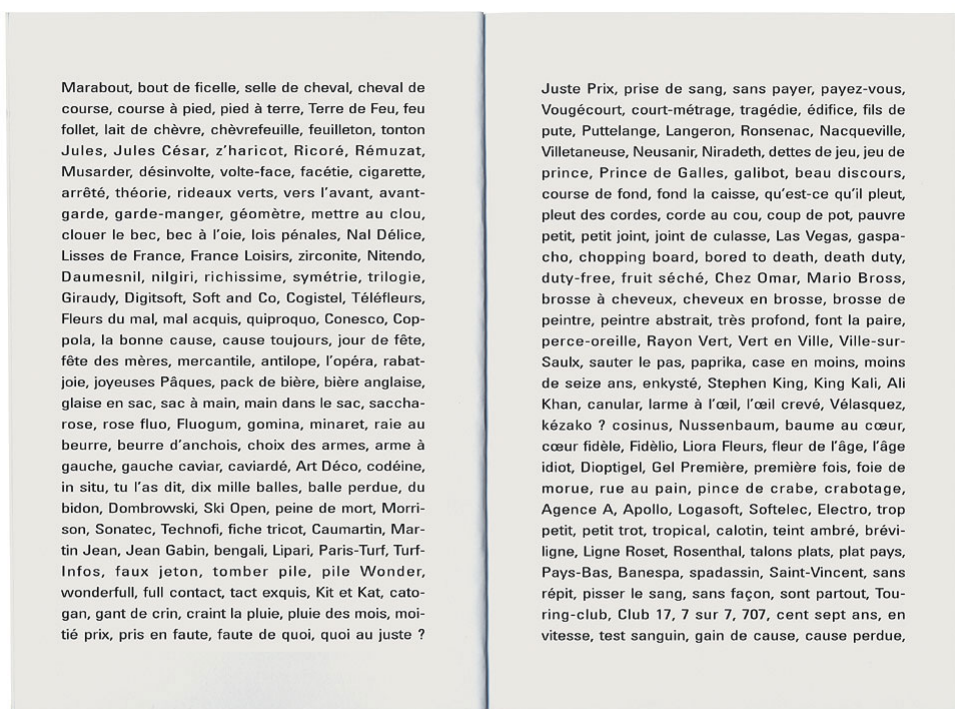
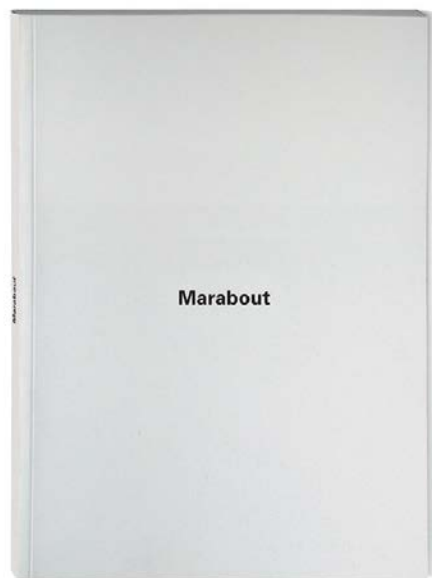
Anualmente, o Museu do Louvre convida um artista ou escritor para organizar um evento que coloque em relação o acervo da instituição e a produção artística e filosófica contemporânea. Em 2009, Umberto Eco foi chamado a atuar como ator-autor-curador de um evento relacionado às listas, aos inventários e aos repertórios. Além do lançamento de seu mais recente livro, *Vertige de la liste*, o escritor italiano participou da *mise-en-scène* de *Sans Titre (Marabout)*, performance do francês Claude Closky, em que o artista contracenava com o próprio Eco – suas vozes se alternam na leitura de um longo texto, numa espécie de diálogo sem fim e sem comunicação, a não ser aquela entre os fonemas das palavras.

Originalmente concebida, em 1996, sob o formato de livro, *Sans titre (Marabout)* foi exposta em 1997, tendo como suporte para o texto um papel de parede e assim conferindo à linguagem função decorativa. A mesma obra, lida, no auditório do Louvre, não só assume ritmo próprio da fala e das entonações, como se concretiza na “materialidade da palavra”, produto da voz, da entonação (no caso, das duas vozes, das duas entonações que se intercalam).



Claude Closky, *Sans titre (Marabout)*, 1997 (detalhe), papel de parede, impressão em *silkscreen* Galeria Laurent Godin, Paris
© Joséphine de Bère

Sans Titre (Marabout) é uma apropriação da estrutura de uma célebre canção de ninar francesa: “*Marabout, bout de ficelle, selle de cheval, cheval de course, course à pied, pied de porc (...)*”. Os fonemas e as palavras ligam-se pela sonoridade ou por repetição: a sílaba final de uma palavra “puxa” a sílaba inicial da palavra seguinte, ou a última palavra se repete, num jogo que evoca o desafio entre os dois leitores, mas também a continuidade infinita da linguagem que, muitas vezes, induz à surpresa e ao riso.



Marabout, Tarbes: Le Parvis, 1996, offset, 64p., 21 x 15cm

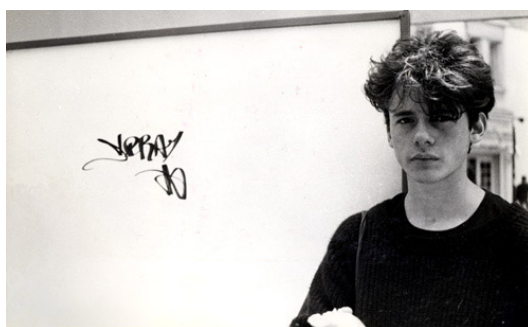
Na versão apresentada no Louvre, as sequências ritmadas embalavam as duas vozes – de Closky e Eco – que se intercalaram, produzindo estranhas combinações entre os signos – portadores de imagens de diversos registros –, transformados em fonemas quase vazios de significado, uma vez que eles se tornam pura imagem mental, em meio à rapidez em que surgem e tão logo são substituídos pelos seguintes. O que, entretanto, se lê nesse trabalho de Closky, que cria um novo texto para a estrutura da canção, nos remete à contemporaneidade,

como explica o autor: “Eu reúno certos tipos de enunciados contemporâneos como elementos decorativos de uma frisa” (apud Gauthier, 2008). De fato, o resultado se assemelha a um *zapping* no acervo de produtos que a cultura do consumo nos fornece diariamente, mesclando-se a uma revisão de elementos pertencentes a outro acervo, aquele da cultura da memória ou, ainda, do registro das expressões que marcam as falas da contemporaneidade:

(...) quarantaine, Antenne 2, Debussy, Siméon, on se calme!, Alma Stores, Storm Média, Diadermine, mine de rien, rien qu’une fois, foie-de-boeuf, beuf Apis, happy end, Indochine, chinoiserie, riz au lait, les beaux jours, jour sans pain, pain perdu, du bon temps, temps sont durs, Duracell, c’est la vie, Vitaform, formaté, Téléchat, Shat d’Iran, remboursé, Séguéla, La Redoute, doute de rien, rien ne va plus, plût au ciel, ciel couvert, vermifuge, Fujichrome, Cro-Magnon...

A essa longa lista de expressões, nomes próprios, adjetivos e substantivos, adicionam-se as siglas: VIP, LCD, HIV, PVC, CGT, TGV, VHS etc. O trecho referente às siglas sugere a utilização da linguagem como código, como nas sequências do ADN. Podemos imaginar, pois, uma organização corporal, uma referência à linguagem como corpo, como materialidade. Aqui, o fenótipo correspondente às sequências de códigos do texto pode constituir a imagem da sociedade contemporânea, revestimento de um corpo cultural, matéria-prima desse artista que lida com as mais diversas mídias, como veremos a seguir.

Podemos situar o início do percurso artístico de Claude Closky na década de 1980, época em que ele integra o coletivo de pintores Les Frères Ripoulin, atores do movimento Figuration Libre, que pintavam sobre cartazes colados na rua.



Closky na época em que trabalha com Les Frères Ripoulin⁵⁶

⁵⁶ Disponível em: www.twilightzonecrew.com/spray/5.jpg. Acesso em: 15/01/2010.

A partir de 1988, o trabalho de Closky toma outro rumo, baseando-se em ações simples, seguindo as pegadas de Robert Filliou e da arte conceitual. Usando lápis ou caneta, ele desenha formas “pobres”, como pontilhados, lágrimas e manchas, acompanhadas de legendas também simples, *Un poil de lapin*, por exemplo. Paralelamente, realiza livros-objeto. A partir de 1993, Closky começa a utilizar a linguagem da comunicação (repetição, ampliação, desvio...) para produzir vídeos ou livros nos quais ‘recicla’ imagens ou frases da publicidade e da mídia. Denuncia uma sociedade obcecada pelo consumo, a partir da classificação dos objetos por ordem de preço, evidenciando *slogans* recuperados de propagandas, jogando com as curvas de valores da Bolsa e com a qualidade gráfica dos logos de grandes marcas.



Claude Closky, *Sem Título (NASDAQ)*, 2003, papel de parede, impressão em silkscreen

Partindo de uma análise dos meios e dos fins da arte, Claude Closky examina, há cerca de 20 anos, os sistemas de informação e sua transmissão, a representação e a organização do mundo. Os elementos da cultura quotidiana de uma sociedade liberal, matematizada, cifrada, calculada, sistematizada são evidenciados sistematicamente em sua produção. As noções de inventário e de taxonomia servem de guias para a elaboração de boa parte de seus trabalhos.

Ele também segue a linhagem de Magritte, da arte conceitual, uma vez que a economia do signo (designação, significante e significado) constitui uma de suas matérias-primas. É importante notar que estamos diante de um artista que utiliza a estratégia dos

sistemas que ele questiona para o desenvolvimento de suas ações que, na maioria das vezes, expressam alguma atitude crítica e irônica. É interessante notar no percurso de Closky a permanente interrogação acerca da veracidade dos enunciados, de maneira geral.

Embora nosso interesse pela obra de Closky se baseie sobretudo em seus trabalhos de netart, nos parece evidente que estes últimos são resultado de sua longa investigação que tem a sociedade da informação e do consumo como objeto central. Na tentativa de organizar nossa análise, de modo a colocar em evidência os elementos centrais da poética em questão, a seguir trataremos isoladamente alguns temas que marcam as propostas de Closky.

5.2.5.1. *Inventários, listas, taxonomias*

Osez (Ouse) é um inventário de diversos *slogans* publicitários que acaba por formar um texto extenso, contendo conselhos, estratégias e propostas pertencentes ao universo do consumo: “a revolução dos lazes e do desejo tem por consequência deixar o indivíduo desamparado diante da impossibilidade de se ‘decidir’, de se autodeterminar”

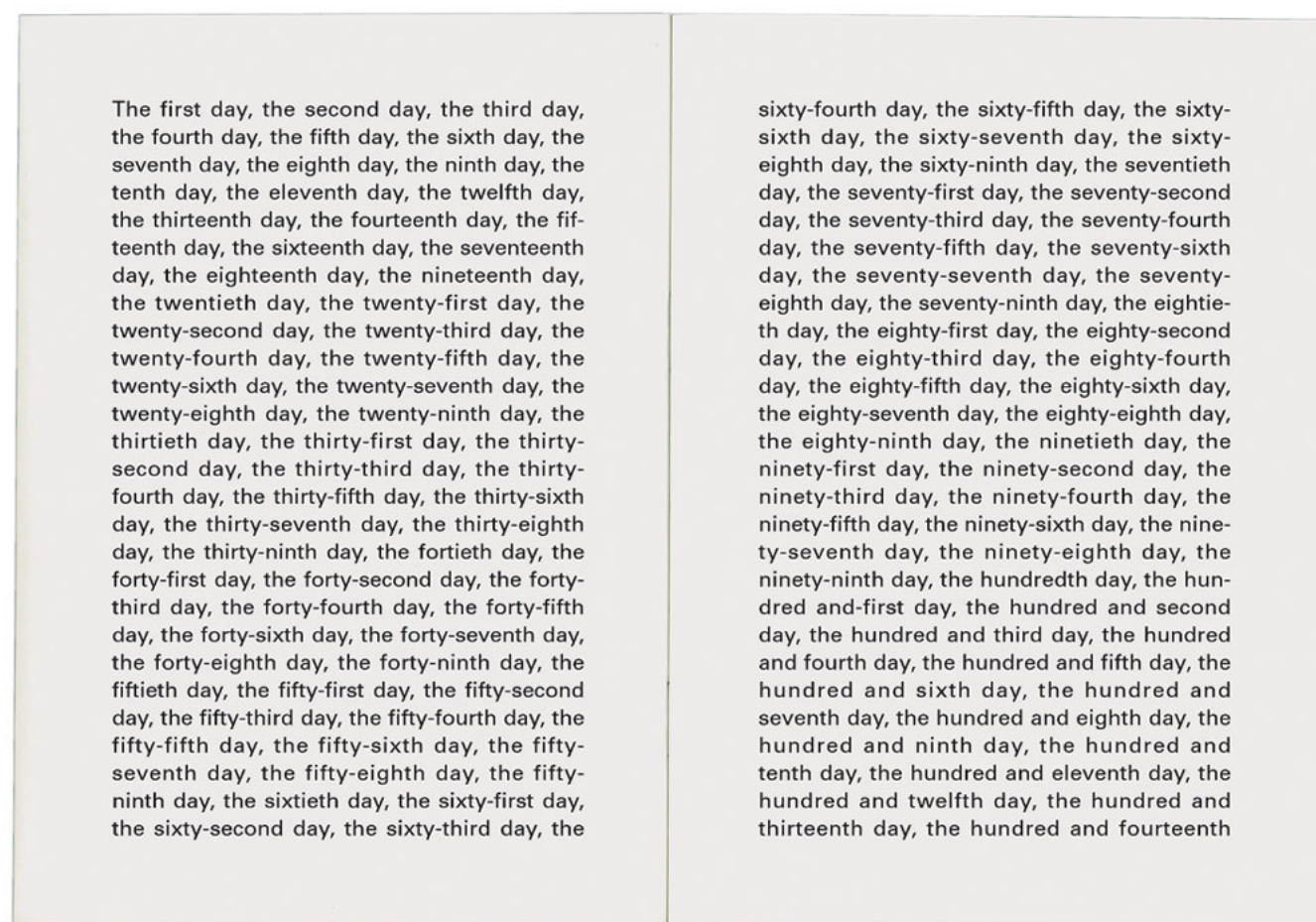
Ainda podemos citar, nesse gênero, 1992 (1991), que compreende uma lista dos dias do ano de 1992⁵⁷:

L’année 1992: mercredi, jeudi, vendredi, samedi, dimanche, lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi, samedi, dimanche, lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi, samedi, dimanche, lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi, samedi, dimanche, lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi, samedi, dimanche, lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi, samedi, dimanche, lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi, samedi, dimanche, lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi, samedi, dimanche, lundi...

Em 3515 *vendredis* 13 (1992), Closky lista as sextas-feiras 13 desde o nascimento de Cristo até 1992; *Black list* (2005) registra em inglês as características psicológicas associadas às cores vermelho, preto, verde, rosa, marrom, azul, branco, amarelo, violeta e laranja; *Classement* (2004) organiza nomes e sobrenomes de anônimos escolhidos ao acaso, classificados de 1 a 5, criando uma sucessão de sorteados de uma distribuição de prêmios; *De 1 à 1 000 euros* (2002) enumera mil coisas a comprar, classificadas por ordem crescente de preços; *Dix tentatives de multiplier 1 par 4* (1993) reúne as dez respostas possíveis para

⁵⁷ “O ano de 1992: quarta-feira, quinta-feira, sexta-feira, sábado, domingo, segunda-feira, terça-feira, quarta-feira...”

uma operação matemática; *Hommes & Femmes* (2005) relaciona nomes próprios masculinos e seus equivalentes femininos.



Claude Closky, *The 365 days of 1991 classified chronologically* (Os 365 dias de 1991 cronologicamente ordenados), 1992, publicação do artista, impressão a laser, 16p, 21 x 15cm

Le un, le deux, le trois, le quatre, le cinq, le six, le sept, le huit, le neuf, le dix, le onze, le douze, le treize, le quatorze, le quinze, le seize, le dix-sept, le dix-huit, le dix-neuf, le vingt, le vingt et un, le vingt-deux, le vingt-trois, le vingt-quatre, le vingt-cinq, le vingt-six, le vingt-sept, le vingt-huit, le vingt-neuf, le trente, le trente et un, le trente-deux, le trente-trois, le trente-quatre, le trente-cinq, le trente-six, le trente-sept, le trente-huit, le trente-neuf, le quarante, le quarante et un, le quarante-deux, le quarante-trois, le quarante-quatre, le quarante-cinq, le quarante-six, le quarante-sept, le quarante-huit, le quarante-neuf, le cinquante, le cinquante et un, le cinquante-deux, le cinquante-trois, le cinquante-quatre, le cinquante-cinq, le cinquante-six, le cinquante-sept, le cinquante-huit, le cinquante-neuf, le soixante, le soixante et un, le soixante-deux, le soixante-trois, le soixante-quatre, le soixante-cinq, le soixante-six, le soixante-sept, le soixante-huit, le soixante-neuf, le soixante-dix, le soixante et onze, le soixante-douze, le soixante-treize, le soixante-quatorze, le soixante-quinze, le soixante-seize, le soixante-dix-sept, le soixante-dix-huit, le soixante-dix-neuf, le quatre-vingts, le quatre-vingt-un, le quatre-vingt-deux, le quatre-vingt-trois, le quatre-vingt-quatre, le quatre-vingt-cinq, le quatre-vingt-six, le quatre-vingt-sept, le quatre-vingt-huit, le quatre-vingt-neuf, le quatre-vingt-dix, le quatre-vingt-onze, le quatre-vingt-douze, le quatre-vingt-treize, le quatre-vingt-quatorze, le quatre-vingt-quinze, le quatre-vingt-seize, le quatre-vingt-dix-sept, le quatre-vingt-dix-huit, le quatre-vingt-dix-neuf, le cent, le cent un, le cent deux, le cent trois, le cent quatre, le cent cinq, le cent six, le cent sept, le cent huit, le cent neuf, le cent dix, le cent onze, le cent

douze, le cent treize, le cent quatorze, le cent quinze, le cent seize, le cent dix-sept, le cent dix-huit, le cent dix-neuf, le cent vingts, le cent vingt et un, le cent vingt-deux, le cent vingt-trois, le cent vingt-quatre, le cent vingt-cinq, le cent vingt-six, le cent vingt-sept, le cent vingt-huit, le cent vingt-neuf, le cent trente, le cent trente et un, le cent trente-deux, le cent trente-trois, le cent trente-quatre, le cent trente-cinq, le cent trente-six, le cent trente-sept, le cent trente-huit, le cent trente-neuf, le cent quarante, le cent quarante et un, le cent quarante-deux, le cent quarante-trois, le cent quarante-quatre, le cent quarante-cinq, le cent quarante-six, le cent quarante-sept, le cent quarante-huit, le cent quarante-neuf, le cent cinquante, le cent cinquante et un, le cent cinquante-deux, le cent cinquante-trois, le cent cinquante-quatre, le cent cinquante-cinq, le cent cinquante-six, le cent cinquante-sept, le cent cinquante-huit, le cent cinquante-neuf, le cent soixante, le soixante et un, le cent soixante-deux, le cent soixante-trois, le cent soixante-quatre, le cent soixante-cinq, le cent soixante-six, le cent soixante-sept, le cent soixante-huit, le cent soixante-neuf, le cent soixante-dix, le cent soixante et onze, le cent soixante-douze, le cent soixante-treize, le cent soixante-quatorze, le cent soixante-quinze, le cent soixante-seize, le cent soixante-dix-sept, le cent soixante-dix-huit, le cent soixante-dix-neuf, le cent quatre-vingt, le cent quatre-vingt-un, le cent quatre-vingt-deux, le cent quatre-vingt-trois, le cent quatre-vingt-quatre, le cent quatre-vingt-cinq, le cent quatre-vingt-six, le cent quatre-vingt-sept, le cent quatre-vingt-huit, le cent quatre-vingt-neuf, le cent quatre-vingt-dix, le cent quatre-vingt-onze, le cent quatre-vingt-douze, le cent quatre-vingt-treize, le cent quatre-vingt-quatorze, le

Claude Closky, *1000 raisons de compter jusqu'à mille* (Mil razões para contar até mil), 1997, publicação do artista, impressão a laser, 16p., 21 x 15cm

Eight, eight hundred, eight hundred and eight, eight hundred and eighteen, eight hundred and eighty, eight hundred and eighty-eight, eight hundred and eighty-five, eight hundred and eighty-four, eight hundred and eighty-nine, eight hundred and eighty-one, eight hundred and eighty-seven, eight hundred and eighty-six, eight hundred and eighty-three, eight hundred and eighty-two, eight hundred and eleven, eight hundred and fifteen, eight hundred and fifty, eight hundred and fifty-eight, eight hundred and fifty-five, eight hundred and fifty-four, eight hundred and fifty-nine, eight hundred and fifty-one, eight hundred and fifty-seven, eight hundred and fifty-six, eight hundred and fifty-three, eight hundred and fifty-two, eight hundred and five, eight hundred and forty, eight hundred and forty-eight, eight hundred and forty-five, eight hundred and forty-four, eight hundred and forty-nine, eight hundred and forty-one, eight hundred and forty-seven, eight hundred and forty-six, eight hundred and forty-three, eight hundred and forty-two, eight hundred and four, eight hundred and fourteen, eight hundred and nine, eight hundred and nineteen, eight hundred and ninety, eight hundred and ninety-eight, eight hundred and ninety-five, eight hundred and ninety-four, eight hundred and ninety-nine, eight hundred and ninety-one, eight hundred and ninety-seven, eight hundred and ninety-six, eight hundred and ninety-three, eight hundred and ninety-two, eight hundred and one, eight hundred and seven, eight hundred and seventeen, eight hundred and seventy, eight hundred and seventy-eight, eight hundred and seventy-five, eight hundred and seventy-four, eight hundred and seventy-nine, eight hundred and seventy-one, eight hundred and seventy-seven, eight hundred and seventy-six, eight hundred and seventy-three, eight hundred and seventy-two, eight hundred and six, eight hundred and sixteen, eight hundred and sixty, eight hundred and sixty-eight, eight hundred and sixty-five, eight hundred and sixty-four, eight hundred and sixty-nine, eight hundred and sixty-one, eight hundred and sixty-seven, eight hundred and sixty-six, eight hundred and sixty-three, eight

hundred and sixty-two, eight hundred and ten, eight hundred and thirteen, eight hundred and thirty, eight hundred and thirty-eight, eight hundred and thirty-five, eight hundred and thirty-four, eight hundred and thirty-nine, eight hundred and thirty-one, eight hundred and thirty-seven, eight hundred and thirty-six, eight hundred and thirty-three, eight hundred and thirty-two, eight hundred and three, eight hundred and twelve, eight hundred and twenty, eight hundred and twenty-eight, eight hundred and twenty-five, eight hundred and twenty-four, eight hundred and twenty-nine, eight hundred and twenty-one, eight hundred and twenty-seven, eight hundred and twenty-six, eight hundred and twenty-three, eight hundred and twenty-two, eight hundred and two, eighteen, eighty, eighty-eight, eighty-five, eighty-four, eighty-nine, eighty-one, eighty-seven, eighty-six, eighty-three, eighty-two, eleven, fifteen, fifty, fifty-eight, fifty-five, fifty-four, fifty-nine, fifty-one, fifty-seven, fifty-six, fifty-three, fifty-two, five, five hundred, five hundred and eight, five hundred and eighteen, five hundred and eighty, five hundred and eighty-eight, five hundred and eighty-five, five hundred and eighty-four, five hundred and eighty-nine, five hundred and eighty-one, five hundred and eighty-seven, five hundred and eighty-six, five hundred and eighty-three, five hundred and eighty-two, five hundred and eleven, five hundred and fifteen, five hundred and fifty, five hundred and fifty-eight, five hundred and fifty-five, five hundred and fifty-four, five hundred and fifty-nine, five hundred and fifty-one, five hundred and fifty-seven, five hundred and fifty-six, five hundred and fifty-three, five hundred and fifty-two, five hundred and five, five hundred and forty, five hundred and forty-eight, five hundred and forty-five, five hundred and forty-four, five hundred and forty-nine, five hundred and forty-one, five hundred and forty-seven, five hundred and forty-six, five hundred and forty-three, five hundred and forty-two, five hundred and four, five hundred and fourteen, five hundred and nine, five hundred and nineteen, five hundred and ninety, five hundred and ninety-eight, five hundred and ninety-five, five hundred and

Claude Closky, *The first thousand numbers classified in alphabetical order* (Os primeiros mil números classificados por ordem alfabética), 1989-1992, publicação do artista, impressão a laser, 16p., 21 x 15cm



Claude Closky, *The 365 days of 1991 classified by size* (Os 365 dias de 1991 classificados por tamanho), 1992, publicação do artista, impressão a laser, 16p., 21 x 15cm

Em *Hydrastar* (1997), Closky relaciona marcas de produtos de beleza ou de artigos de drogaria:

Hydrastar, Hydralift, Bodylift, Bodygel, Actigel, Actiphase, Nutriphase, Nutriforce, Nutristar, Phytostar, Phytosource, Phytosoins, Sublisoins, Sublimat, Subliderm, Alphaderm, Alphastase, Kerastase, Keranove, Keralift, Aqualift, Aqualiss, Maquiliss, Maquibronz, Dermabronz, Dermalane, Nutrilane, Nutriform, Minciform, Minciferm, Mincilift, Mincigel, Phytogel, Phytophase, Juvaphase, Bodyphase, Bodysource, Sublisource, Sublifuide, Sublicrème, Hydracrème, Hydracils, Acticils, Actifiance, Fortifiance, Forticyane, Phytocyane, Phytomat, Maquimat, Maquistar, Maquifuide, Vitafluide, Vitabronz, Aquabronz, Aquasoins, Aquapur, Alphapur, Alphaperles, Phytoperles, Keraperles...

Pellicules? (1995) lista uma centena de questões retiradas de revistas, expressando insatisfações ligadas à aparência física, à saúde, à vida sentimental ou ao *status* social. Esses trabalhos criticam diretamente a profusão das fórmulas que prometem a eterna juventude, o culto ao corpo, bem como os esforços para alcançar ideais de beleza e de saúde, de bem-estar psíquico, como fatores que se tornaram, hoje, 'bens' ao alcance de nossa escolha e ação individuais, como ressalta Bruno (2005, p.65):

A mensagem subliminar é a de que não é belo, saudável ou feliz quem não quer. Ou ainda, num mundo em que ‘tudo é possível’, o limite, aquilo que nos constrange ou nos impede de sermos quem desejamos não é algo que se impõe do exterior e se experimenta como uma restrição social, tal como na ordem pública superegóica moderna, mas algo que se aloja no próprio indivíduo e que é experimentado como fracasso ou insuficiência individual. Eis o que se dá numa ordem pública regida pelo ideal de ego: se não realizo o que desejo num mundo em que tudo é possível, a insuficiência é minha, o limite está em mim. E é para este indivíduo que deve estar à altura de seu ideal que se dirigem todos estes produtos de “capitalização” do corpo, da beleza, da saúde, da vida psíquica.

Em *Parfums numérotés* (Perfumes numerados), Closky faz referência à profusão do mercado de perfumes, à imagem publicitária que lhes é associada. Nessa obra, ele classifica os perfumes que possuem números em seus nomes. Assim, os números que distinguem uma determinada marca, como Gucci n. 3 ou Chanel n. 5, por exemplo, perdem seu valor ao serem inseridos numa série que convida o espectador a descobrir o número seguinte.

Por trás desse jogo com as listas, com os inventários, esconde-se sólida investigação sobre o sentido, como explica Closky:

O conceito e a proposta das listas são o ponto principal de meu trabalho. Mostro como frequentemente preferimos conectar assuntos pelo princípio de suas propriedades e aparências mais do que pelo princípio de suas associações simbólicas. É como se o que parece objetivo fosse melhor do que o que parece subjetivo. A questão é mais sobre o sentido e como dele se esquivar. Também mostro como a aparente racionalidade da lista pode estar em contradição com a irracionalidade inerente aos assuntos listados.⁵⁸

Não é à toa que Closky consagra parte significativa de sua investigação à linguagem publicitária. Essa preferência do objetivo em relação ao subjetivo já é assinalada por Baudrillard (1968) em *Système des objets*, em análise direta sobre a publicidade. Há mais de quatro décadas, o filósofo francês alertava para a função “objetiva” da publicidade que, a princípio, era a sua “função principal” (p.195). Na crítica de Closky, percebemos que são postos em evidência elementos presentes no pensamento crítico – por vezes exageradamente crítico – sobre a publicidade. Nos trabalhos de Closky, percebemos a alusão à reação por

⁵⁸No original: “The concept and purpose of lists are a topic in my work. I show how we often prefer connecting subjects on the basis of their properties and appearances; more than on the basis of symbolic associations. It is as if what seems objective is better than what seems subjective. The question is more about meaning and avoiding it. I also show how the seeming rationality of the list can be in contradiction with the irrationality inherent in the subjects listed”. Entrevista de Closky, disponível em: <http://www.rhizome.org/editorial/2269>. Acesso em: 20/09/2009.

saturação que se produz pela impregnação publicitária, além da alusão ao excesso, e à publicidade como “uma conotação pura” (p.194).

Se nós resistimos cada vez melhor ao *imperativo* publicitário, nós nos tornamos em contrapartida cada vez mais sensíveis ao *indicativo* da publicidade, isto é, à sua própria existência enquanto produto segundo de consumo e *evidência* de uma cultura. É nessa medida que nós “acreditamos” nela; o que nós consumimos nela é o luxo de uma sociedade que se dá a ver como instância que dispensa bens e “transborda” numa cultura. Nós somos tomados concomitantemente por uma instância e por sua imagem (p.196).

É importante notar que Closky utiliza a própria estratégia dos sistemas que ele questiona por meio de uma *mise-en-abyme* sutil de suas lógicas internas. Assim, ele trabalha as potencialidades descritivas e construtivas que a linguagem contém. Descodificador de signos e de mensagens, ele lança mão dos modos de organização do mundo (matemáticos, alfabéticos, temporais e outros), das ligações que os verbos “ser”, “ter” e “querer” podem representar num mundo neoliberal, das palavras de ordem emitidas pela sociedade de consumo, em que riqueza, beleza, juventude são as condições para a felicidade. A veracidade e a eficácia de certos enunciados são interrogadas.

Na série de livros de artista, Closky também joga com a estética publicitária e com os “sonhos de consumo” da sociedade atual. Em *Mon Catalogue* (1999), o artista faz um inventário comentado (irônico) de objetos e acessórios que ‘possui’, a partir dos elementos retóricos fornecidos pelos textos de publicidade que são escritos sobre esses mesmos objetos e acessórios. O artista retoma os textos escritos na terceira pessoa e os transpõe para a primeira pessoa do singular, o que nos sugere ter sido ele completamente seduzido e persuadido pela mensagem em questão. Assim, encontramos, para *Ma brosse à dents ionique* (“Minha escova de dentes iônica”):

Meus dentes carregados de íons negativos atraem a placa bacteriana, carregada de íons positivos. Minha escova de dentes cria uma corrente elétrica ínfima e sem perigo para mim: os íons negativos de meus dentes se transformam em íons positivos, favorecendo assim a não fixação da placa bacteriana⁵⁹.

⁵⁹ No original: “Mes dents chargées d’ions négatifs attirent la plaque dentaire, chargée elle d’ions positifs. Ma brosse à dents crée un courant électrique infime et sans danger pour moi : les ions négatifs de mes dents se transforment en ions positifs, favorisant ainsi la non-fixation de la plaque dentaire”.

Ma lampe fluo

Equippée d'un tube économie d'énergie, ma lampe fluo me procure un éclairage d'ambiance très agréable et durable. Sa poignée articulée me permet de la transporter facilement et de me déplacer sans risque dans l'obscurité totale. Et pour parer à toute éventualité, elle est équipée d'une lampe rouge clignotante pour signal de détresse. Etanche à la pluie et aux projections d'eau, je la fais fonctionner sur piles.

Mon canapé

Telle une pièce de maître conçue avec un intense amour du détail, mon canapé, fruit du design contemporain, s'adresse à tous ceux qui, comme moi, ont le goût de la perfection et attachent de la valeur à la réalisation d'un style de vie personnel. Façonné à la main point par point par des tanneurs, selliers et bourreliers, mon modèle est un original : c'est le résultat d'un travail artisanal unique dans un cuir naturel d'exception. Car si ce que je possède me révèle, mon objectif n'est pas seulement de répondre à un souci utilitaire mais de donner une âme à mon mobilier.

Mon pouf-lit

Le jour, mon pouf-lit est une table basse ou un siège. Je peux aussi glisser mes revues dans une de ses douze poches latérales, y ranger ma télécommande et mes journaux... Mais lorsque j'hôte sa housse en coton, je le transforme en quelques secondes en un lit confortable.

Mon fauteuil de relaxation en cuir

Je n'avais jamais imaginé un fauteuil qui m'offrirait le Confort avec un grand C, et la robustesse du cuir alliée à une douceur sans égale. Cette pièce de rêve existe : elle a pris la forme de mon magnifique fauteuil de relaxation en cuir. Position détente, c'est le plus confortable des rocking-chairs. Une simple pression sur un bouton, et mon fauteuil se transforme en bloquant la fonction bascule, le repose-pieds vient soutenir et relever mes jambes en douceur ; par simple pression du dos, mon dossier s'incline doucement jusqu'à la position idéale. Je souhaite me relever, le dossier m'accompagne automatiquement, sans à-coups. Doux à l'extrême, grâce à la souplesse du cuir de buffle pleine fleur, moelleux à souhait, grâce à sa mousse généreuse, il est idéal lorsque je veux me détendre et me reposer. Outre la position "relaxe", il est équipé d'un mécanisme de massage sophistiqué. Ses moteurs agissent sur cinq zones névralgiques de mon corps : ma nuque, mes reins, mes hanches, mes cuisses et mes mollets. Avec sa télécommande, je choisis l'une ou l'autre de ces cinq zones et je module l'intensité du massage. En position "auto", je me laisse aller à une extraordinaire sensation de vague massante tout le long de mon corps.

Ma chaise longue

Ce n'est pas seulement pour le plaisir de l'œil que le concepteur a courbé les lignes de ma chaise longue. Allongé, j'ai découvert son étonnante ergonomie. Complètement articulée, ma chaise longue en nyatoh m'offre de multiples possibilités pour mon dos et mes jambes.



Além dos fatores que assinalamos, como a crítica à sociedade do consumo e à mentalidade que nela domina, percebemos na investigação de Closky algo como uma explosão dos signos e das imagens que perdem seu valor (semântico e/ou econômico), quando manipuladas e reorganizadas seja nas listas e inventários, seja por *pastiche*, em colagens ou na apresentação da imagem publicitária como imagem "inserida no objeto/contexto artístico". A impressão é a de um estilhaçar, de uma fragmentação, de um

movimento de desconstrução e de posterior reapresentação do que se lê no (do) mundo, no momento em que se conclui, como argumenta Maffesoli (2007, p.150), que a principal pista para se compreender a pós-modernidade é a reafirmação do complexo, a heterogeneização de todos os aspectos da vida – pluralização da pessoa, fragmentações tribais, policulturalismo galopante, como características da vida social.

O substrato cultural sobre o qual se fundou a modernidade é a grande “fantasia” do um (...) Da razão humana “conduzindo à unidade” assim como o declara santo Agostinho, à fórmula de Auguste Comte *reductio ad unum*, há uma impressionante continuidade que se vai exprimir na invenção do indivíduo uno, das instituições homogêneas, e culminar na forma do Estado-Nação e na República una.

A obra de Closky, de fato, estiliza o caráter uno e centralizador da estratégia do consumo, da mentalidade racionalista, que soa como herança de um passado próximo; é manifestação do contemporâneo quando insiste, com crítica e ironia, em listar a partir de lógicas que não são partilháveis em sociedade, em dizer o indizível publicamente, em nomear os não ditos. A leitura é aqui instrumento principal, após o trabalho de reorganização sónica – a leitura que representa uma das práticas quotidianas mais marcantes da modernidade e que se consolida na contemporaneidade, como escreve Certeau (1990, p. XLIX):

Da televisão ao jornal, da publicidade a todas as epifanias mercadológicas, nossa sociedade canceriza a visão, mensura toda realidade por sua capacidade de mostrar ou de se mostrar e move todas as comunicações em viagens do olho. É uma epopeia do olho e da pulsão de ler. A própria economia, transformada em “semiocracia”, fomenta uma hipertrofia da leitura. O binômio produção-consumo, poderia ser substituído por seu equivalente geral: escrita-leitura. Além disso, a leitura (da imagem ou do texto) parece constituir o ponto máximo da passividade que caracterizaria o consumidor, constituído em *voyeur* (troglodita ou itinerante) numa “sociedade do espetáculo”⁶⁰.

Nesse texto Certeau faz referência direta às ideias de Baudrillard e de Guy Debord em suas análises sobre a sociedade contemporânea. A leitura desse fragmento nos permite perceber a obra de Closky a partir de uma perspectiva ainda mais abrangente do que a análise estética. Para além da estética, esse “excesso” produzido pelos signos reorganizados

⁶⁰ No original: “De la télé au journal, de la publicité à toutes les épiphanies marchandes, notre société cancérisse la vue, mesure toute réalité à sa capacité de montrer ou de se montrer et mue les communications en voyages de l’œil. C’est une épopée de l’œil et de la pulsion de lire. L’économie elle-même, transformée en ‘semiocratie’, fomenta une hypertrophie de la lecture. Au binôme production-consommation, on pourrait substituer son équivalent général: écriture-lecture. La lecture (de l’image ou du texte) paraît d’ailleurs constituer le point maximal de la passivité qui caractériserait le consommateur, constitué en voyeur (troglodyte ou itinérant) dans une ‘société du spectacle’”.

e esvaziados momentaneamente de seus significados, condenados à única esfera significativa – traço fundamental da investigação de Closky –, nos sugere uma arte que desmaterializa a cultura, a organização do mundo como linguagem, passando a existir na pura materialidade momentânea da relação signo/significante. Trata-se, assim, de uma arte que reduz o mundo às fragmentações que, por sua vez, dão lugar a um desfile frenético de imagens que se superpõem, sem deixar tempo para a reflexão, para a ação. O caráter frenético dessa estética reflete nossa relação imediata com o mundo.

De igual maneira, pensamos nesses “códigos” closkyanos como escrituras de um corpo, como já mencionamos, como um corpo de “escritas culturais”. Essa poética, que existe para além da estética, envolve outra maneira de conceber a natureza da recepção da arte. Na exposição retrospectiva realizada em 2006, no Museu de arte contemporânea de Val-de-Marne, nos arredores de Paris, Closky esclareceu que os trabalhos são cambiantes, que não têm forma única de apresentação, que mudam de suporte, de mídia, de matéria, segundo o grau do artista. Por essa razão, as obras citadas podem ser expostas de maneiras distintas. No auditório do Louvre, *Hydrastar* foi lida por uma atriz que caminhava pelo espaço, começando pelo palco, descendo até a plateia, criando uma composição melódica que a obra não tinha até então. Na mostra retrospectiva no MAC/Val, o público recebia fones de ouvido e podia transitar pelo espaço do museu enquanto ‘ouvia’ as obras, individualmente. Os trabalhos, portanto, não assumem aparência única, estável, permanente. A própria arte é permanentemente estilhaçada, desconstruída, reorganizada para que o processo recomece, *ad infinitum*.

Focalizo as relações que mantemos com o espaço público e o espaço privado, com o objetivo de retratá-los, reconstruí-los ou criticá-los. Interesse-me por nossas posições em relação ao significado, como por sua elaboração, sua destruição e seu deslocamento.⁶¹ (Closky, 2009)

5.2.5.2. *Netart*⁶²

A revolução digital que marca as últimas décadas mostra que as novas tecnologias, para além de sua função de organização e de veiculação da informação, são um conjunto de

⁶¹ No original: “(...)I focus on the relations we have with our intimate and public surroundings in order to picture them, rebuild, or criticize them. Like in a language, I try to articulate the elements composing my everyday life. I am interested in our relationship to meaning, in its elaboration, destruction, displacements”.

⁶² Para consultar dos trabalhos de netart de Claude Closky: <<http://www.sittes.net>>.

recursos que agilizam os processos de coleta, estoque e tratamento da informação. No texto do catálogo da exposição V.01β,⁶³ que tem Claude Closky como artista participante, Valéry Grancher, Jean-Marc Avrilla e Damien Aspe argumentam que, na década de 1990, a *netart* surge como forma singular de arte que utiliza como suporte as redes informáticas, seus protocolos ou seus *softwares* de tratamento de informação (texto e imagem). Nesse “movimento”, os três curadores distinguem duas linhas de investigação principais: a primeira, baseada nos protocolos informáticos, prolongaria a aventura da arte conceitual; a outra parte de um desenvolvimento da ferramenta tecnológica nos dispositivos em que as noções de *performance* e de demonstração técnicas são a finalidade. Dessa maneira, os artistas da primeira linha investigativa, conceitual, tendem a transitar por diversos meios e suportes e se concentram em aproximações que testemunham a “infiltração informática do mundo”. Eles não têm como foco a questão demonstrativa e a preocupação técnica, mas uma constante interrogação sobre as mudanças do pensamento e da concepção da realidade que se seguem à informatização de todas as áreas da atividade humana. Podemos situar o trabalho de Closky nessa esfera da produção artística que lida com as ferramentas informáticas.

O que é comum aos dois casos é que a obra existe tanto no que se dá a ver que no dispositivo que a faz existir. A visibilidade na tela do computador é apenas uma face aparente de uma importante infraestrutura técnica e informacional.

Pesquisadores como Jean-Paul Fourmentraux (2007) preferem trabalhar a partir de uma categorização fundada na maneira como o *site* é agenciado, em vez de priorizar aquilo que se espera do participante e/ou sobre da forma da obra. Desse modo, Fourmentraux distingue para a *netart* três tipos principais de dispositivos: a obra de contaminação, a obra de programação algorítmica e a obra de comunicação interativa. Segundo o autor, a cada um desses dispositivos corresponde um engajamento “estético”, e eles focalizam o código informático, a programação e a interatividade, respectivamente. O autor também destaca traços característicos da ação dos *netartists*.

Os artistas denunciam a presença de uma linguagem quase exclusiva de organização dos dados hipertextuais, que contribui para acentuar o caráter uniforme da maioria dos *websites*, tanto no que diz respeito a seus agenciamentos como à aparência das interfaces. A maioria dos *websites* responde a uma normalização da navegação – como por exemplo os *links* sublinhados, as imagens em que se deve clicar etc. A abordagem artística consistirá em

⁶³ Exposição que aconteceu no espaço de arte contemporânea Lieu-Commun, em Toulouse, França, entre 3 e 25 de abril de 2009.

Texto disponível em: <http://damienaspe.free.fr/images/presse/PDF/v.01.bpress.pdf>. Acesso em: 22/12/2009.

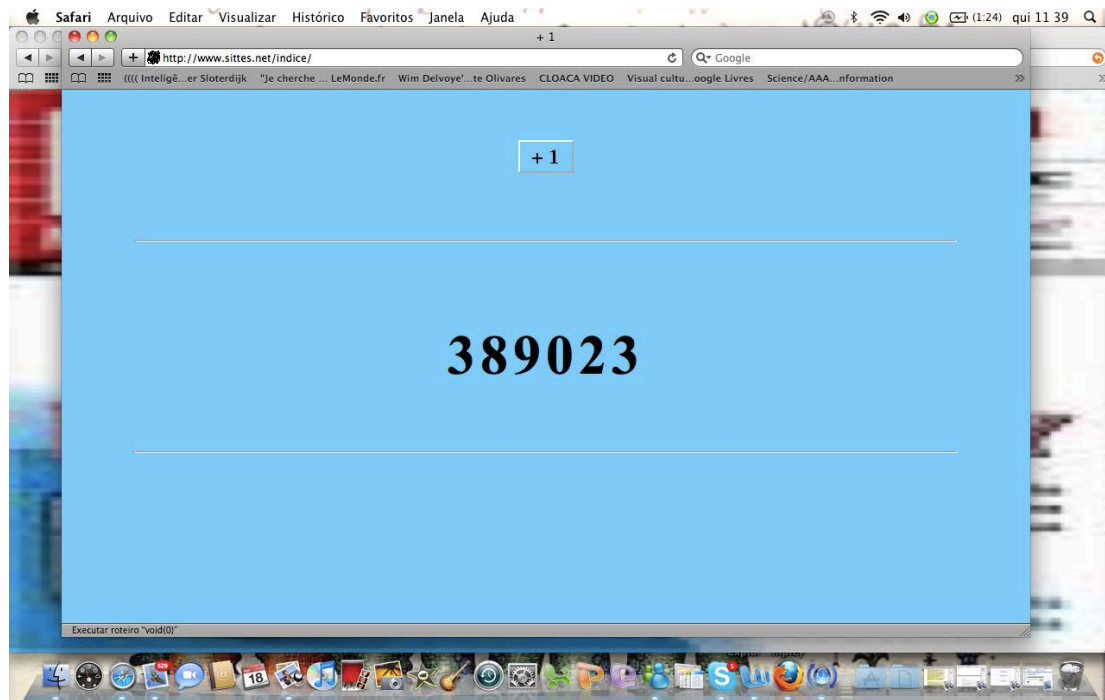
evidenciar essas normas. Este é o caso de alguns trabalhos de Closky, como +1 (2000) e *Cliquez ici/Click here* (2001), que evidenciam a limitação da exploração – na maioria dos casos essencialmente funcional – das potencialidades do ‘medium’.



Claude Closky, *Cliquez ici/Click here*, 2001

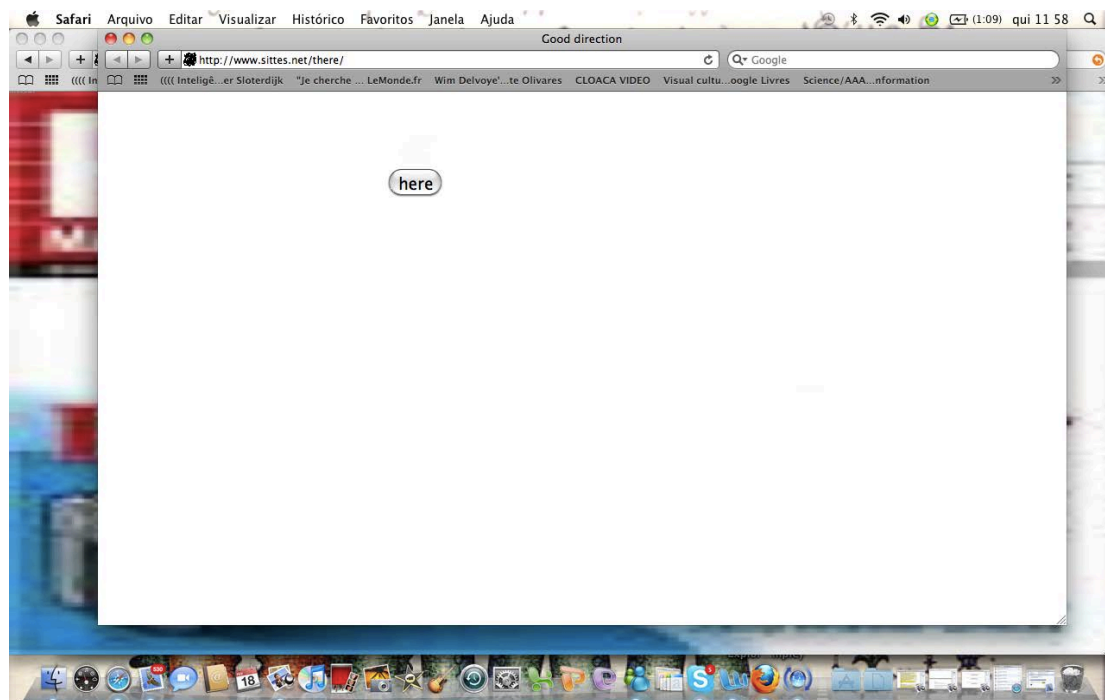
No caso dos dois trabalhos citados, Closky desloca a função do ato de ‘clicar’, que se transforma em objeto do trabalho, em lugar de servir como ferramenta para a navegação. Clica-se eternamente sem que se obtenha uma informação ou um *link* que possibilite uma navegação. Em +1, os cliques somam uma unidade ao número que aparece na tela. Cada clique contribui para aumentar a soma em questão. No caso de *Cliquez ici/Click here*, o efeito de incômodo é acentuado, posto que o clique ativa um dispositivo de *pop-up*⁶⁴. O gesto do participante, ao contrário do que se pode imaginar, não possui aqui nenhum poder de comando em relação ao dispositivo. *Cliquez ici/Click here* é, de fato, uma armadilha que faz referência às armadilhas da navegação na Internet. Uma vez o dispositivo ativado, o reflexo do participante (que já não mais participa, tornando-se completamente impotente diante da máquina) é o de tentar interromper o curso do trabalho. Entretanto, a obra de Closky só pode ser interrompida se o computador for desligado.

⁶⁴ O *pop-up* é uma janela extra que se abre no navegador quando visitamos uma página da web; é utilizado para abrir alguma informação extra ou como meio de propaganda.



Claude Closky, +1 , 2000

Em *Good direction* (2008), o participante também experimenta desconforto após as tentativas frustradas de clicar num ícone que supostamente o levaria para algum lugar. De fato, entende-se a palavra “here” como uma possibilidade de saída da página branca diante da qual Closky posiciona o participante. Entretanto ela é inalcançável. A cada movimento do mouse, afastamos a possibilidade de clicar em “here”, que se também desloca.



Claude Closky, *Good direction* (2008)

Como esclarece Fourmentraux (idem, p.12), esses dispositivos propõem uma figura da interatividade baseada na ação e na reação diante do computador em situações-limite. A experiência desses objetos produz no internauta estados de desconforto técnico, amplifica a fragilidade de sua relação com a máquina (que pode sofrer um *bug*⁶⁵ a qualquer momento) e faz dele uma vítima de um complô artístico.

Ainda segundo o autor, temos de pensar sobretudo numa estética da informática, que se sobrepõe à estética da interatividade sugerida pela netart, uma vez que os dispositivos põem o visitante/participante diante de um confronto com o código:

O código, o programa, a linguagem HTML⁶⁶ constituem a material digital tomada ao mesmo tempo como material e forma de expressão plástica. De certo modo, trata-se de uma arte do confronto mediático em relação à Internet como interface tecnológica, à Internet como mídia. Assim, o objetivo visado é o desvio das percepções e dos usos familiares da tela do computador, impondo ao público desconstruir e reconstruir essa superfície por introdução de diferentes ruídos – mesmo se o mais frequente aqui seja o internauta permanecer exterior à obra. Ele é a vítima e o alvo do dispositivo e a gravidade se deve ao determinismo tecnológico dessa relação⁶⁷.

Search (2003) abre-se como *pop-up*, quando acessamos o *site* principal de Closky. O trabalho, além de sua natureza intrusiva, faz referência aos motores de busca: ferramentas que têm geralmente como interface uma página da *web*, que é utilizada pelos usuários para efetuar a pesquisa na base de dados (pensamos no Google como o mais popular do gênero). A interface fornece meios para que o usuário formule sua consulta, que é recebida e transmitida para um *software* de busca ou motor de busca propriamente dito. Este é um programa que localiza, entre os milhões de itens na base de dados, aqueles que devem constituir a resposta. O programa também é responsável pela ordenação dos resultados, de

⁶⁵ Este termo é geralmente usado em informática quando é encontrado um erro em algum programa, ou seja, quando algum programa age de maneira inesperada ou fora do comum.

⁶⁶ Trata-se do *Hypertext Markup Language* (HTML), mesmo se hoje novas linguagens de implementação do hipertexto sejam utilizadas, como o C++ ou o Java.

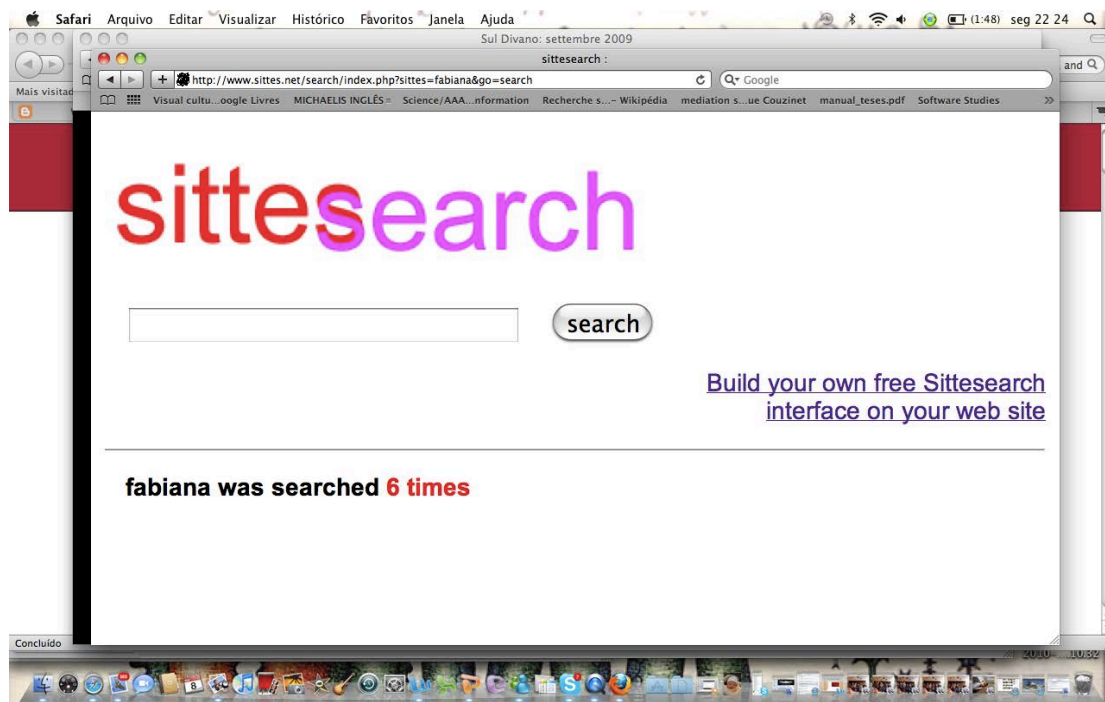
⁶⁷ No original: “Le code, le programme, le langage HTML constituent la matière numérique prise à la fois comme le matériau et la forme de l'expression plastique¹⁷. Il s'agit en quelque sorte d'un art de la confrontation médiatique à l'Internet en tant qu'interface technologique, à l'Internet comme média. L'objectif visé est ainsi le détournement des perceptions et des usages familiers de l'écran d'ordinateur, en imposant au public de déconstruire et reconstruire cette surface par l'introduction de différents bruits —même si le plus souvent ici, l'internaute demeure extérieur à l'œuvre. Il est la victime et la cible du dispositif et l'accent est porté sur le déterminisme technologique de cette relation”.

maneira que os mais relevantes apareçam em primeiro lugar na lista de resultados – descrições de *sites* e seus *links*. Eles se preocupam menos com a seletividade do que com a abrangência de suas bases de dados, procurando colecionar o maior número possível de recursos através do uso de *softwares*. Como suas bases de dados são extremamente grandes, podendo alcançar centenas de milhões de itens, permitem aos usuários localizar os itens desejados mediante buscas por palavras-chave, ou, às vezes, em linguagem natural. *SittesSearch* é um suposto motor de busca, mas não possui base de dados; antes armazena as palavras que são digitadas pelos visitantes.

Segundo Matthew Fuller,⁶⁸ existe uma “mitologia do motor de busca”, que consiste no fato de não existirem nem um só tipo de usuário, nem ponto final para determinada busca. Em sua opinião, o documento fundador do Google⁶⁹ propõe metodologia que pode ser o fundamento de várias outras possibilidades. “Se nós compreendemos a dinâmica e as condições do que comporta um motor de busca e se pensamos nele por meio de uma metáfora biológica (em sua anatomia), podemos então compreender como os motores de busca serão incitados a mudar.” A crítica de Fuller parte do princípio de que os resultados fornecidos pelo Google são excessivamente superficiais e lineares. *SitteSearch* insiste e leva ao extremo a superficialidade e a linearidade características do motor de busca quando assimila e reenvia exatamente o termo procurado pelo usuário.

⁶⁸ Disponível em: <<http://www.internetactu.net/2009/12/17/la-societe-de-la-requete-44-comprendre-google/>> . Acesso em: 20/01/2010.

⁶⁹ Ele se refere ao texto “The Anatomy of a Large-Scale Hypertextual Web Search Engine”, de Sergey Brin e Lawrence Page. Disponível em: <<http://infolab.stanford.edu/~backrub/google.html>>. Acesso em: 01/02/2010.



Claude Closky, Search, 2003

5.2.5.3. *Welcome to my blog*

Döring (apud Recuero, 2009, p.26) sugere que os *websites* pessoais sejam apropriações individuais do ciberespaço, como forma permanente de construção de si, dentro do foco da pós-modernidade. O autor argumenta que o elemento comum aos conceitos de “identidade cultural”, “identidade narrativa”, “*self* múltiplo”, “*self* dinâmico” e “*self* dialógico” – o foco da construtividade, da mudança, da diversidade – determina os aspectos que são encontrados nas páginas pessoais, que estão sempre “em construção” e podem ser regularmente atualizadas para refletir as últimas configurações do *self*⁷⁰ (idem).

Segundo Bruno (2005), se a Modernidade produziu uma topologia da subjetividade e do cotidiano que circunscrevia o espaço privado e seus diversos níveis de vida interior – casa, família, intimidade, psiquismo –, a atualidade inverte essa topologia e volta a subjetividade para o espaço aberto dos meios de comunicação e seus diversos níveis de vida exterior – tela, imagem, interface, interatividade.

Os *blogs*, que muitas vezes funcionam como diários, são espaços em que a subjetividade e a intimidade costumam ser reveladas com o fim de partilhar assuntos que podem ser comentados por quem o desejar.

⁷⁰ “Common to concepts such as ‘patchwork identity’, ‘narrative identity’, ‘multiple self’, ‘dynamic self’, and ‘dialogical self’ is a focus on constructedness, change and diversity. Precisely these aspects are to be found on personal home pages: The home page is always ‘under construction’; it can be regularly updated to reflect the latest self-conceptions.”

Em *Welcome to my blog*⁷¹ (2006), a atitude irônica de Closky começa pelo gesto de apropriação da estrutura do *blog* para fazer dele arte. Pensamos então na máxima modernista “trazer a arte à vida”, completamente distorcida numa estrutura em que a arte atua num espaço dedicado ao íntimo, à esfera do privado, inteiramente na vida. O tom de ironia é permanente. A leitura do *blog* permite traçar um perfil do(a) blogueiro(a). O personagem de Closky, que é seu homônimo, é alguém que trabalha fora, possui uma intimidade, uma vida afetiva; apesar da assinatura, Claude Closky, o discurso revela uma natureza feminina.

Na definição da identidade do autor, na seção *About me*, lemos: “*All you want to know about me is in my blog*”. Os *posts*, cuja primeira publicação data de primeiro de janeiro de 2006, são curtos e seguem estrutura que, na maioria das vezes, é simétrica, opondo o mundo social ou profissional à vida íntima. Assim, em 4 de janeiro de 2006, lemos :

WEDNESDAY, JANUARY 04, 2006

Extroverted

At work, I was extroverted and difficult to deal with, as someone hurt my feelings and I needed time to get rid of any tensions. At home, my partner and I relaxed and unwound quietly.

POSTED BY CLAUDE CLOSKY AT 11:29 PM 0 COMMENTS

A fórmula que inclui “*at work... at home...*” (“no trabalho... em casa”) tanto pode opor os dois universos – vida social/profissional e vida privada – como estabelecer associações entre ambos. Essas oposições ou associações são determinadas pelos verbos das duas frases.

WEDNESDAY, FEBRUARY 01, 2006

Professional

Today, I conquered the people from my professional environment. At home, I shared intimate moments with my partner.

POSTED BY CLAUDE CLOSKY AT 10:42 PM 1 COMMENTS

Welcome to my blog também pode ser visto como uma mais uma longa lista de Closky. De fato, o modo de operação de qualquer *blog* propõe assuntos que são publicados por *posts* de periodicidade regular ou não. Como mencionamos, um *blog* tem como

⁷¹ <http://closky.blogspot.com/>

característica o fato de estar “em construção”. A frequência dos *posts* depende do propósito, da disponibilidade ou da habilidade de seu autor etc. São infinitos os fatores que determinam a periodicidade dos *posts*. Podemos, contudo, afirmar que um *blog* não é concebido para ser lido como narrativa, obrigatoriamente. Em muitos deles, aliás, é possível ter acesso aos *posts* que são arquivados por assunto. Em geral, esses *posts* são independentes. Quando estão relacionados a outros *posts*, isso costuma ser indicado pelo autor por meio de *links* que se abrem para os *posts* afins.

Em um *blog* que funciona como diário, os arquivos “por assunto” também podem ser estabelecidos. Em *Welcome to my blog*, temos os *posts* arquivados “por meses”. Uma leitura integral de todos os *posts*, sem importância de ordem, mostra que, além dos finais de semana – em que normalmente o autor só escreve sobre sua vida íntima – não há dados que mencionem a passagem do tempo, o lugar em que o personagem vive, trabalha, os nomes das pessoas com quem lida. Os *posts* se seguem sistematicamente, e a leitura corrida – linear ou não – nos remete a mais uma longa lista de Closky. Adicionamos a essas considerações o fato de que o autor de *Welcome to my blog* não dialoga com seu possível público. A sociabilidade é anulada pela frieza e pela forma rígida/simétrica de seu conteúdo. Em 30 de dezembro de 2006, Closky publica um de seus últimos *posts*:

SATURDAY, DECEMBER 30, 2006

Persistent

At work, the climb was difficult but I knew to be persistent. In my personal life, I was creative and found the understanding with my partner that I have always wanted.

POSTED BY CLAUDE CLOSKY AT 11:15 PM 72 COMMENTS

Os 72 comentários que seguem são escritos em russo e em japonês. Muitos deles são *links* para outros *sites*, essencialmente comerciais e aparentemente fictícios (criados por Closky?). O caráter impessoal do *blog* de Closky acentua-se com essa falsa sociabilidade. No final das contas, *Welcome to my blog* não é um *work in progress*, mas um projeto acabado.

Ao levar suas lógicas internas até o próprio ponto de destruição e de anulação, Closky agencia, classifica, lista, ordena, desordena, desorganiza do interior. Coloca em prática uma verdadeira teoria subjetiva da informação e da mídia que obedece a dois movimentos aparentemente contraditórios: a elipse e a acumulação. Ao navegar entre os objetos, signos e imagens que codificam e informam nosso universo, Closky traz para a armadilha as técnicas

da comunicação pela infiltração. Assim manipulados, os clichês e outras palavras de ordem sofrem desvios e deformações para trabalhar igualmente em prol de uma reflexão sobre a construção da identidade, tanto individual quanto coletiva.

5.2.6. Considerações sobre a bioarte

Os cruzamentos entre arte e ciência/tecnologia podem ser apontados ao longo da história da arte. O engajamento de artistas numa arte biotecnológica, entretanto, é radicalmente diferente dos tradicionais encontros de arte e ciência, posto que os materiais, a vida, as ferramentas e os procedimentos científicos tornaram-se parte integral do processo artístico, assim como dos próprios trabalhos de arte, como apontam Catts e Zurr (2003a):

De fato, esse fenômeno tem sido chamado de transgressivo em relação a ambas, ciência e arte, uma vez que as técnicas, ferramentas e metodologias científicas têm sido usadas, subvertidas e elaboradas para a produção de conhecimento, discurso e objetos artísticos.⁷²

Como argumenta Jens Hauser (apud Catts e Zurr, 2003a), a biotecnologia deixa de ser assunto, tema e passa a ser uma ferramenta para a arte, gerando animais fluorescentes, asas para porcos, esculturas moldadas em biorreatores ou no microscópio e, ainda, tornando possível fazer do DNA um meio (*medium*) artístico.

A história da bioarte nos leva de volta ao início do século XX. Reichle (2005, p.248) explica que por volta de 1900 os primeiros representantes da genética adotavam uma retórica utópica, fazendo alusões a uma “arte biológica” ou a uma “tecnologia dos organismos vivos”. Na época, a revolução biológica era anunciada e, com ela, um imaginário que acreditava na criação artificial de uma natureza industrial, destinada a substituir a noção original de evolução (p.249).

De fato, hoje, contrariamente ao primeiro encontro da arte com a genética, os artistas utilizam a terminologia do campo da arte e a aplicam às imagens produzidas pelas técnicas da biologia molecular ou de outras ciências da vida; mais uma vez, questionam a “objetividade” e a “verdade” que são supostamente inerentes a essas imagens (idem).

Em meados dos anos 80, do cruzamento da arte com as tecnologias das ciências biomédicas, surge uma nova categoria, determinando com ela transformações radicais em relação aos processos de produção dos trabalhos de arte e levantando questões que permeiam os campos da estética, da ética e da epistemologia. A partir de então, pensamos outros modos de conceber a noção de temporalidade de uma obra ou de uma experiência

⁷² “Indeed this phenomenon has been called transgressive in respect to both science and art as scientific techniques, tools and methodologies are being used, subverted and elaborated on for the production of artistic knowledge, discourse and objects (...).”

estética (uma arte da duração?), a manipulação de organismos vivos com a finalidade estética/artística; interrogamos a separação clássica entre natureza e cultura; colocamos mais uma vez a questão da representação, da verossimilhança, da autenticidade e de uma *aesthetics of care*.⁷³

No século das biotecnologias, não cientistas apropriam-se das ferramentas da ciência para projetos que aliam arte, biotecnologias e tecnologias da comunicação. A história dessa colaboração que se estabelece entre arte e ciência remete a inúmeros exemplos de propostas, como o trabalho Eduardo Kac. Pioneiro na reflexão sobre as relações do homem com o objeto orgânico, ele aborda as complexas questões da bioética e das consequências dos avanços tecnológicos.

A trajetória de Kac se inicia nos anos 80, no Rio de Janeiro, com a invenção da poesia holográfica ou holopoesia (1983) e trabalhos sobre a telepresença. A partir da década de 1990, ele parte para a exploração biotecnológica, para “o desenvolvimento de uma estética baseada na própria lógica da vida”, como explica.

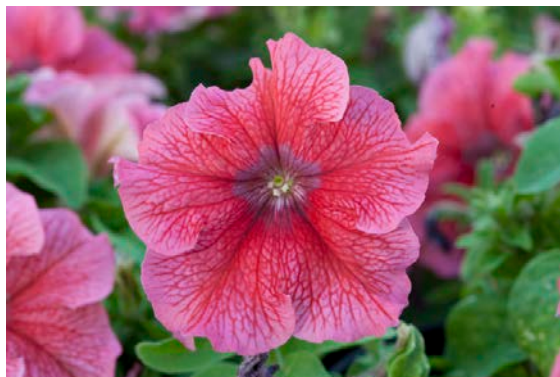
Em 2000, esse artista brasileiro residente nos EUA dá vida a Alba uma coelha fluorescente quando exposta à luz ultravioleta, concebida a partir de um cruzamento genético com uma medusa. A obra foi produzida nos laboratórios do Instituto Nacional de Pesquisa Agrônômica – Inra de Paris e, na época, suscitou polêmica. A “arte transgênica” de Kac, ao mesmo tempo que acontecia em colaboração com laboratórios científicos, colocava em questão a própria ética inerente aos avanços e às possibilidades da biotecnologia.

O projeto que deu origem a Alba previa uma exposição do “objeto-animal” no festival Avignon Numérique. Entretanto, o diretor do Inra decidiu não enviar Alba à exposição, uma vez que a discussão sobre as repercussões do consumo de OGMs encontrava-se em seu auge na França. Os organizadores do festival lançaram a primeira faísca, mencionando a expressão “censura disfarçada” em relação à atitude do Inra. A imprensa ‘comprou’ o assunto polêmico, e Alba tornou-se uma coelha mundialmente conhecida.

Entre 2003 e 2008, Kac desenvolve uma “plantimal”, uma flor geneticamente elaborada a partir de seus dados genéticos e do DNA de uma petúnia. *Edunia* é, assim, um híbrido e expressa o DNA de Kac nas veias vermelhas que ilustram suas pétalas – que têm como origem um gene do sangue do artista isolado e sequenciado. Segundo o artigo que explica o projeto, o resultado dessa manipulação molecular é uma flor que cria a *imagem viva*

⁷³ Nos apropriamos da expressão que serviu como título do primeiro simpósio sobre bioarte, organizado pelo laboratório de arte ciência SymbioticA, em 2002, na University of Western Austrália, em Perth,

do sangue humano.



Eduardo Kac, série *Natural History of the Enigma* (História natural do enigma); flor transgênica que expressa em suas veias vermelhas o DNA de Kac, 2003-2008⁷⁴

O gene que Kac selecionou de seu próprio genoma é responsável pela identificação de corpos estranhos, ou seja, nessa obra, é precisamente aquilo que identifica e rejeita o outro que o artista integra no outro, criando, assim, uma nova espécie de ser, parcialmente flor e parcialmente humano (...) História natural do enigma é uma reflexão sobre a contiguidade das diferentes espécies da vida. Usa a vermelhidão do sangue e a vermelhidão das veias da planta como um marcador de nosso patrimônio comum. Com a combinação do DNA humano e o da planta em uma nova flor, de uma maneira visualmente dramática (expressão em vermelho do DNA humano nas veias da flor), Kac faz brotar a poética da contiguidade das diferentes espécies da vida (...) Na expectativa de um futuro no qual *Edúnias* sejam acessíveis e plantadas por toda parte, Kac criou um conjunto de Edunia Seed Packs (pacotes de sementes da *Edúnia*), que está incluído na exposição. Os Edunia Seed Packs contêm as sementes da *Edúnia* e fazem parte da coleção permanente do Museu de Arte Weisman.⁷⁵

Sobre esse cruzamento da arte com a genética, Jameson (1991, 2007) comenta a fascinação universal que a teoria contemporânea desenvolve pelo DNA, apontando para o fato de que essa fascinação não tem como causa única o estatuto do DNA como tipo de escrita (que faz a biologia passar do modelo da física para o modelo da teoria da informação), mas também “sua força produtiva e ativa enquanto forma-tipo e programa informático: antes uma escrita que o lê do que o contrário” (Jameson, 2007, p.233).

Segundo Wilson (2004), os artistas lidam com a ciência de várias formas: criticando, construindo a partir desse acúmulo de conhecimento e participando de investigações. A visão de Wilson contrasta, entretanto, com o discurso crítico de Kac, que assim define a relação arte/ciência:

⁷⁴ Disponível em: <<http://www.ekac.org/nat.hist.enig.port.html>> Acesso em: 02/12/2009.

⁷⁵ Texto disponível no site do artista: <<http://www.ekac.org>> Acesso em: 25/11/2009.

A função da arte não é servir de comentarista. A arte é, ela mesma, uma forma direta de intervenção na sociedade – sem jamais deixar de se preocupar com questões que são pessoais (de cada artista) e poéticas (produção de novas linguagens, de novas formas, de novas relações). Dito isto, sim, a arte manifesta de maneira explícita aquilo que faz parte de toda atividade humana, mas que a ciência suprime, ou seja, o uso de metáforas, o pensamento simbólico, o papel da ideologia na geração de conhecimento.⁷⁶

Kac vê em sua prática artística uma ponte entre duas culturas consideradas diametralmente opostas e parece mover-se confortavelmente nesse “entre dois”, nessa “terceira cultura”.⁷⁷ O artista, que também é autor de um manifesto da arte transgênica (1998), tem consciência de que seu trabalho rompe com os dualismos que até há pouco impregnaram o pensamento ocidental:

(...) Venho desenvolvendo obras que, sem jamais abrir mão de sua dimensão poética, subjetiva e experimental, procuram romper com as dualidades que ainda estruturam nosso pensamento, tais como vivo e não vivo, local e remoto, biologia e tecnologia, humano e não humano. Cada obra aborda essas questões à sua maneira, mas todas implicam a criação de nova vida, isto é, vida que a natureza não produziu. Na arte transgênica a criação da vida biológica é o meio. Sem metáforas. Vida como a sua e a minha.

O encontro da arte com a pesquisa biotecnológica marca paradigmaticamente a história do conhecimento e das artes porque os trabalhos que decorrem desse encontro operam por deslegitimação e por desmitificação, trazendo ao campo da arte obras que são realizadas a partir de processos, técnicas e tecnologias científicos. Há cerca de 20 ou 30 anos vemos serem desvelados os mistérios e os segredos dos laboratórios científicos. A imagem da pesquisa científica como algo pertencente a um campo à parte do circuito cultural e restrito a poucos especialistas é desconstruída. Os processos de manipulação genética que constituem a bioarte são explicados em textos, fotos e vídeos realizados pelos artistas e disponíveis em *sítes*, nas exposições, nos catálogos, em revistas etc.

Stephen Wilson (2002, p.4) evoca “injustificada mitificação” da ciência e da tecnologia, uma vez que os princípios da ciência são compreensíveis tanto quanto os princípios de outras áreas do conhecimento. Segundo o autor, historicamente, os artistas pensaram a pesquisa

⁷⁶ Entrevista realizada por ocasião do lançamento do livro *Luz & Letra* no Sesc Pompeia, São Paulo, em 14 de dezembro de 2004, e publicada na revista digital *Portal Sesc SP*. Disponível em: <http://www.ekac.org/sesc.2004.html>. Consultada em 25/10/2009.

⁷⁷ Noção proposta por C.P. Snow, em 1963, na segunda edição de seu livro *The Two Cultures: A Second Look*, em que tenta delimitar a interface entre as ciências naturais, as artes e as ciências sociais (Reichle, 2005, p.260-261).

científica com distanciamento, às vezes tomando emprestadas imagens produzidas por aparatos científicos ou comentando processos da ciência. Atualmente, contudo, os artistas questionam a passividade dessa forma de abordagem e adotam postura muito mais ativa, a partir da qual conduzem suas investigações. O trabalho de Kac é um exemplo desse posicionamento do artista frente à ciência como meio de produção e de investigação artística. Entretanto, como ele mesmo argumenta, ciência e arte permanecem dois campos distintos, uma vez que obedecem, respectivamente, a duas lógicas diversas:

Embora a ciência use recursos materiais e visuais inventados por artistas, como a fotografia e uso de cores falsas, por exemplo, a lógica da ciência é oposta à da arte. A ciência se baseia, fundamentalmente, em hipóteses, experimentos, e provas conclusivas. Boa ciência é ciência repetível. Se uma outra pessoa não pode repetir o que você fez e seus resultados, você não produziu “verdade”. A arte é pessoal. O artista é um *hacker*, um criador de mundos, um piloto do foguete chamado liberdade. A arte é uma singularidade. Se uma outra pessoa repetir o que você fez e seus resultados, esta pessoa estará praticando plágio. A ciência se concentra no funcionamento do mundo físico. Na arte, interessa aquilo que você contribui como linguagem plástica e construção de universos simbólicos.⁷⁸

Antes de passar à análise dos projetos desenvolvidos pelo laboratório de arte-ciência SymbioticA, cabe observar que as questões que aqui levantamos servem de fundo para uma interrogação específica: será que podemos pensar numa poética do verossímil que subsiste nesse tipo de experimentação de bioarte? Criar o que a natureza nunca poderia fazer por ela mesma consiste em abolir a divisão clássica entre natureza e cultura ou simplesmente adicionar outra forma de separação?

5.2.7. SymbioticA

A arte vai além da fantasia do projeto surrealista. Os artistas estão lidando com a paleta úmida dos possíveis da manipulação da vida oferecida pela biotecnologia.

Oron Catts

Em 2000, um professor de biologia celular (Miranda Grounds), um neuro-cientista (Stuart Bunt) e um artista (Oron Catts) inauguraram, na Escola de Anatomia e de Biologia

⁷⁸ Em entrevista a Sheila Kaplan, “A poética da comunicação entre espécies”, revista *Ciência Hoje*, maio de 2009. Disponível em: < <http://www.ekac.org/kaplan.ciencia.hoje.html> > Acesso em: 02/02/2010.

Humana da Universidade da Austrália Ocidental, o estúdio/laboratório SymbioticA. Na verdade, Catts já vinha trabalhando como artista residente na Escola desde 1996, juntamente com Ionat Zurr, desenvolvendo o projeto intitulado Tissue Culture and Art Project – TC&A.

O laboratório SymbioticA torna possível ao artista lidar com as práticas da biologia num verdadeiro laboratório de um departamento de ciências e, por consequência, sair do terreno do comentário e passar à crítica aliada à própria prática científica, com o objetivo de “fazer arte”, como explicam em seu “Short Manifesto”:

The Tissue Culture & Art Project – TC&A foi criado para explorar o uso das tecnologias de tecidos como meio de expressão artística. Estamos investigando nossas relações com os diferentes gradientes de vida através da construção/cultivo de uma nova classe de objeto/ser – os semivivos, partes de organismos complexos, que são mantidos vivos fora do corpo e condicionados a crescer em formas predeterminadas. Esses objetos evocativos são um exemplo tangível que põe em causa as percepções profundas e enraizadas da vida e da identidade, o conceito de “si” e o lugar do ser humano em relação a outros seres vivos e ao meio ambiente. Estamos interessados nos novos discursos e na nova ética/epistemologia que envolvem questões de vida parcial e nos panoramas futuros contestáveis que eles nos oferecem.⁷⁹

As investigações levadas a cabo por SymbioticA despertaram nossa curiosidade em 2005, época em que tomamos conhecimento do projeto The Semi-Living Worry Dolls, que analisamos adiante. Já havíamos constatado o teor crítico de outras propostas de bioarte em relação às tecnologias biomédicas, associado a sólida preocupação estética e investigativa. Os avanços das tecnologias biomédicas, como a engenharia de tecidos, o xenotransplante, e a promessa genômica de tornar o corpo vivo uma massa maleável fazem parte das discussões que estão na base dos projetos de SymbioticA. O que nos interessa particularmente nessa *démarche* é um discurso subjacente aos projetos, que encontra inspiração em formas narrativas tradicionais (lendas, histórias, contos de natureza fantástica etc), para desenvolver os aspectos estéticos e conceituais de seus trabalhos. A exploração da tecnologia biomédica, com o intuito de dar ‘vida’ aos elementos discursivos que povoam o imaginário cultural, vem acompanhada por uma atitude crítica e reflexiva em relação a esse

⁷⁹ “The Tissue Culture & Art Project – TC&A was set to explore the use of tissue technologies as a medium for artistic expression. We are investigating our relationships with the different gradients of life through the construction/growth of a new class of object/being – that of the Semi-Living. These are parts of complex organisms which are sustained alive outside of the body and coerced to grow in predetermined shapes. These evocative objects are a tangible example that brings into question deep rooted perceptions of life and identity, concept of self, and the position of the human in regard to other living beings and the environment. We are interested in the new discourses and new ethics/epistemologies that surround issues of partial life and the contestable future scenarios they are offering us”. Disponível em: <<http://www.tca.uwa.edu.au/atGlance/galnceMainFrames.html>> Acesso em: 11/11/2010.

mesmo meio tecnológico, seus desdobramentos, suas consequências para os cruzamentos de arte, ciência e tecnologia. Coloca-se em questão a visão de mundo judaico-cristã ocidental, suas barreiras culturais, sua percepção do homem como ser distinto das demais formas de vida do planeta. Um pensamento contemporâneo, mas que pensa a arte como produto cultural, assim como a ciência, é um dos fatores que contribui para a complexidade dos projetos. Segundo Catts e Zurr (2003a), interrogar o ato físico de manipulação da vida desafia crenças antigas e focaliza a discussão acerca dos usos que se fazem hoje da vida por caminhos nunca antes tomados. Os artistas citam o também artista George Gessert (apud Catts e Zurr):

Os artistas atravessam uma linha quando criam plantas ou animais, ou usam as ferramentas da biotecnologia? Cientistas rotineiramente atravessam a linha. Assim o fazem os fazendeiros, empresários, militares e os médicos. Apenas artistas e alguns religiosos hesitam. Claro, um dos grandes dilemas humanos é que não sabemos a extensão de nossos poderes. Nós inventamos excessivamente e tão casualmente quanto respiramos, mas não temos ideia de aonde nossas invenções nos levarão. Extinção? Escravidão? Mil anos na Disneylândia? Mesmo se o Holocausto nunca tivesse acontecido, teríamos boas razões para nos preocupar sobre para onde o conhecimento da genética e do DNA nos levará. Vamos precisar de toda sensibilidade [consciência] que pudermos dominar para nos engajar na evolução. Posto que a arte favorece a sensibilização [consciência], quanto mais artistas atravessarem a linha, melhor.⁸⁰

⁸⁰ No original: “Do artists cross a line when they breed plants or animals, or use the tools of biotechnology? Scientists routinely cross the line. So do farmers, businesspeople, military men, and doctors. Only artists and certain religious people hesitate. Of course, one of the great human dilemmas is that we do not know the extent of our powers. We invent outrageously and as casually as we breathe, but we have no idea where our inventions will take us. Extinction? Slavery? 1000 years in Disneyland? Even if the Holocaust had never happened, we would have good reason to worry about where knowledge of genetics and DNA will take us. We will need all the awareness we can master to engage evolution. To the extent that art favours awareness, the more artists who cross the line the better”.



Ilustração para a página do projeto The Pig Wings

Para o projeto The Pig Wings, Zurr e Catts partem de uma narrativa de ficção futurista, passada em 2028, para explicar o projeto de criação de esculturas em forma de asas, a partir de tecido vivo suíno:

Era o seu 16º aniversário, e ela sabia que a partir daquela data seria finalmente capaz de realizar um implante legal (a maioria de suas amigas já possuía um). Fazia tempo que ela o planejava. Alguns meses antes, fora à Fazenda dos Implantes para consultar o catálogo e os mostruários. E soube imediatamente o que queria: um par de asas decorativas. Exatamente como aquelas asas de hamster-morcego que ela ganhara no Natal, quando tinha dez anos. O cientista da fazenda fez uma biópsia de sua coxa interna e, em seguida, mostrou o projeto da armação. “Será que vou voar?”, perguntou ela. Ele riu: “Oh, não, isso exigiria completa reformulação de seu corpo e, mesmo assim, você só seria capaz de planar. Essas asas são projetados para a atual moda de vestidos frente única.” “E essas asas com plumas?”, perguntou ela. “Eu não acho que seus pais tenham verba”, ele respondeu “e, além disso, elas não vão crescer com você; são só para adultos.” Tratava-se de um procedimento normal, e os riscos de contaminação foram reduzidos para menos de 3%. O fazendeiro levou-a para a fábrica de crescimento de implantes, atrás do escritório, em que ela pôde conhecer “seu porco”, aquele cuja pele tinha tonalidade igual à de sua pele. Ela imediatamente gostou de “seu porco”. O fazendeiro explicou que o porco fora criado a partir de genes humanos: isso aumentaria a compatibilidade no momento do transplante. Ela confiou nele e autorizou que no porco fosse realizado o crescimento das asas que, então seriam transplantadas para ela.⁸¹

⁸¹ “...It was her 16th birthday and she knew that from today she would finally be able to get a legal implant (most of her friends had one already). She had been planning that for a while. A Few months ago she went to the Implants Farm and checked the catalogue and the displays. She knew immediately what she wanted: a pair of decorative wings. Just like those of hamster-bat she got for Christmas when she was ten. The farm's practitioner took a biopsy from her inner-thigh and then showed the scaffold design. "Would I fly?" she asked. He laughed, " Ho no, that will require a complete redesign of your body and even then you will only be able to glide. These wings are designed to go with the current fashion of backless dresses." "What

A narrativa introduz a investigação, mas já coloca em evidência as questões principais a serem abordadas pelo trabalho:

O pleno efeito dessas tecnologias poderosas no corpo e na sociedade, na maioria dos casos, é apenas superficialmente discutida. Decifrar o código genético humano e a criação de porcos geneticamente modificados para fins de transplante de seus órgãos para seres humanos (xenotransplante) abre um espaço para a ambígua criação de quimeras.

O projeto The Pig Wings foi criado para explorar esse espaço a partir da tecnologia da engenharia de tecidos e das células-tronco, que permitiram o cultivo de tecido ósseo suíno desenvolvido sob a forma de três tipos distintos de asas. Partindo do conceito de que os seres alados (animais e humanos) são frequentemente citados na maioria das culturas e ao longo da história, os artistas constataram que o tipo das asas surge associado à representação das criaturas como boas/angelicais (assumindo a forma das asas de pássaros) ou más/satânicas (que assumem a forma das asas de morcego). Outro exemplo de asas desenvolvidas pelo projeto – estas despojadas de valores culturais – é o do pterossauro.

O projeto resultou numa instalação, que expõe as asas de tecido vivo. Como explicam os artistas:

Este trabalho absurdo apresenta sérias questões éticas sobre um futuro próximo em que os objetos semivivos (objetos que são em parte vivos e em parte construídos) existirão, e os órgãos animais serão transplantados em humanos. Que tipo de relações estabeleceremos com esses objetos? Como iremos tratar animais com DNA humano? Como iremos tratar humanos com partes de animais? O que vai acontecer quando essas tecnologias forem usadas para outros propósitos que não sejam estritamente para salvar vidas?⁸²

about these feathered wings?" she inquired. "I don't think your parents have the budget" he replied " and, beside, they will not grow with you, they are for adults only." It was a regular procedure and the risk of contamination was reduced to less than 3%. The farmer took her behind the office, to the implants growth factory. She looked through the glass window to the sterile farm, where pigs with different body parts seamlessly attached to them lay in pools of clear liquids. He showed her to "her pig". She immediately liked "her pig". It was smooth and its skin colour was just like hers. The farmer explained that the pig carried human genes to increase human-pig compatibility. She trusted the pig to carry and grow her wings till they would be grafted back to her (A story of an upper class girl, 2028).

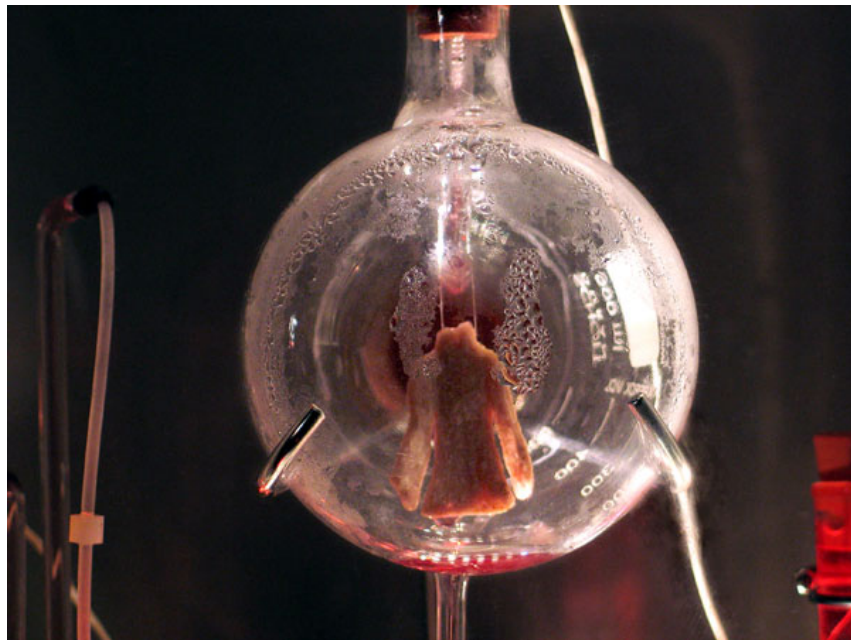
⁸² "This absurd work presents some serious ethical questions regarding a near future where semi-living objects (objects which are partly alive and partly constructed) exists and animal organs will be transplanted into humans. What kind of relationships we will form with such objects? How are we going to treat animals with human DNA? How will we treat humans with animal parts? What will happen when these technologies will be used for purposes other then strictly saving life?". Disponível em: <http://www.tca.uwa.edu.au/pig/pig_project.html> Acesso em: 22/12/2009.

Por que o prolongamento da vida de partes do corpo parece tão mórbido e abjeto?, perguntam Catts e Zurr (2003b, *on-line*). Os artistas explicam que a ideia de um prolongamento da vida por meio da cultura de tecidos aparece numa ficção do biólogo Julian Huxley⁸³, 'The Tissue Culture King' (1926).

(...) [Huxley] conta a história de um biólogo que se encontra capturado por uma tribo Africana com uma forte cultura religiosa e ritualística. Esse cientista transforma gradualmente rituais ligados aos cultos de adoração ao rei e aos ancestrais da tribo em cultos de fragmentos vivos, mantidos vivos pela utilização de técnicas de cultura de tecidos. Os templos estão sendo transformados em laboratórios especializados em estender a vida parcial. Nas palavras do cientista; "Não é uma necrópole, mas uma histópole, se eu puder inventar uma palavra: não é um cemitério, mas um lugar de crescimento eterno". (...) O trabalho do TC&A é sobre a vida e o cuidado dela; prolongar a vida de fragmentos do corpo não é necessariamente um ato violento. Isso pode ser uma agressão a algumas sensibilidades culturais, mas isso acontece frequentemente quando inconsistências e hipocrisias culturais são desafiadas e expostas. Os semivivos são o meio. Sua existência desafia a zona de conforto de nossa percepção cultural/mediatizada da natureza da vida⁸⁴ (Catts e Zurr, 2003, p.4, *on-line*).

⁸³ Julian Huxley (1887-1975) é irmão de Aldous Huxley e neto de Thomas Henry Huxley, que citamos anteriormente neste trabalho.

⁸⁴ No original: "(...) tells the story of a biologist who finds himself captured by an African tribe with highly ritualistic and religious culture. This scientist is gradually transforms rituals to do with the tribe's worship of their king and ancestors into the worship of their living fragments, sustained alive by the use of tissue culture techniques. The temples are being transformed to laboratories specialising in extending the partial life. In the words of the scientist; "Not a necropolis, but a histopolis, if I may coin a word: not a cemetery, but a place of eternal growth".¹¹ The work of TC&A is about life and caring for it; prolonging life of fragments of the body was not necessarily a violent act. It might be an assault on some cultural sensibilities, but that is often the case when cultural inconsistencies and hypocrisies are challenged and exposed. The semi-livings are the in between. Their existence challenges the comfort zone of our cultural/mediated perception of the nature of life".



TC&A, Jaqueta realizada com tecido vivo, projeto *Victimless Leather*

5.2.7.1. Da boneca de Bellmer às bonecas biotec'

É preferível escolher o impossível verossímil do que o possível incrível.
Aristóteles, *Poética*, cap. XXV

Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua política geral de verdade, isto é, os tipos de discurso que aceita e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e instâncias que permitem distinguir entre sentenças verdadeiras e falsas, os meios pelos quais cada um deles é sancionado; as técnicas e procedimentos valorizados na aquisição da verdade; o *status* daqueles que estão encarregados de dizer o que conta como verdadeiro.
Michel Foucault

Num momento em que 'tudo já foi feito', a aliança entre arte e ciência torna evidente que uma vertente da arte pós-moderna opera de modo a criar seres vivos como eles jamais poderiam ser produzidos pela natureza. Em lugar da produção do "novo", que guiou boa parte das propostas da arte moderna, passamos ao paradigma do "único", do "vivo, mas jamais visto e jamais possível sem a tecnologia".

Há quase uma década, Roy Ascott (2000, p.10) anunciava esse estado de coisas:

Entre o mundo seco da virtualidade e o mundo molhado da biologia, encontra-se um campo úmido (*moist*), um novo interespaço de potencialidade e promessa. Eu sugiro que essa *Moistmedia* (incluindo bits, átomos, neurônios e genes) vá constituir o substrato da arte de nosso novo século, uma arte transformadora interessada na construção de uma realidade fluida⁸⁵.

Ascott acredita que a chave para a compreensão desse estado de coisas reside no fato de que a arte é essencialmente linguagem e, como tal, não é um mero dispositivo para a comunicação de ideias sobre o mundo, mas sobretudo "uma ferramenta para trazer o mundo para a existência". Segundo esse raciocínio, Ascott (1998) afirma que, na condição de linguagem, a arte é uma forma de construção do mundo, de construção da mente, de autocriação, seja através de programação digital, código genético, articulação do corpo, simulação ou construção visual:

As ciências, sejam elas quânticas, cognitivas ou genéticas, desenvolvem cada vez mais a visão de uma realidade que não é dada, predefinida ou preordenada, mas, antes, construída de maneira tal, que a definição e a evolução da natureza, assim como a de nossa identidade humana, constituem progressivamente o objeto de nossa própria

⁸⁵ No original: "Between the dry world of virtuality and the wet world of biology lies a moist domain, a new interspace of potentiality and promise. I want to suggest that *Moistmedia* (comprising bits, atoms, neurons, and genes) will constitute the substrate of the art of our new century, a transformative art concerned with the construction of fluid reality".

intervenção tecnológica. Ao mesmo tempo que a arte se interessa cada vez menos por representar e expressar, emerge uma vontade de (re)pensar, de reconstruir e de construir novas realidades.

Entretanto, outra modalidade de relação com a verossimilhança é constatada na análise das *Semi-Living Worry Dolls*, desenvolvidas pelo TC&A, em sua formação composta por Oron Catts, Ionat Zurr e Guy Ben-Aryl. Para além da verossimilhança, as *Worry Dolls* estão inseridas numa dinâmica do possível, “graças à ciência”, e evocam, estranhamente, uma boneca bastante ilustre da arte moderna: a *Poupée* de Hans Bellmer. Marco da poética surrealista, a *Poupée* representa um momento em que o verossímil, aquilo que é possível, não tem lugar se pensado dentro de sua dinâmica associada ao modo natural de produção. A arte de Bellmer é, nesse caso, uma ode a toda representação desligada e desviada da realidade objetiva, natural. Trata-se, então, de uma proposta *contre-nature* em sua essência.

Quando a arte moderna estabeleceu novas modalidades para a expressão artística, livres do compromisso assumido com a natureza e com o real visível e constatável pela visão óptica, ainda no século XIX, a importância concedida à verossimilhança perdeu força, deixando de exercer efeito determinante para inúmeros artistas. Os dispositivos miméticos de captação e reprodução daquilo que os olhos veem, que levavam principalmente os pintores a uma busca frenética no sentido de se equiparar à natureza, caem por terra e passam o bastão ao “espelho do real”, possível graças aos mecanismos fotográficos e, mais tarde, às técnicas da imagem em movimento.

Despojado do dever de repetir o gesto natural, aquele operado pela natureza, o artista moderno entrega-se à produção do ‘novo’, do singular, a partir do sentimento interior, empenhado na tarefa de tornar visível o invisível que povoa a subjetividade, o desejo, a fantasia, os sonhos. A arte europeia do período entre guerras nos fornece uma série de interessantes objetos e propostas que ressaltam a total despreocupação e, às vezes, o significativo descaso de determinados artistas em relação à produção de verdades plausíveis, verossímeis, no momento em que “a verdade se retira da consciência e se aloja nas espessuras nem sempre visíveis de um novo homem, que guarda em si múltiplas verdades”. Em contrapartida, o que se vê são propostas que justamente infringem toda e qualquer norma ou conduta que preconize a expressão encerrada em manuais, ditada, imposta e estabelecida por padrões ou leis. Além disso, podemos perceber, nesse mesmo período, uma série de gestos de valorização ou de crítica em que o elemento *contre-nature* entra em jogo. A estética própria ao dadaísmo e ao surrealismo sugere essa liberdade do gesto artístico em relação às possibilidades da dinâmica natural.

Após os *ready-made* de Marcel Duchamp, André Breton sugere, em meados da década de 1920, a fabricação de “alguns desses objetos que só são percebidos em sonhos”, e “cujo destino parece infinitamente problemático e perturbador”. Do mesmo modo que na *démarche* duchampiana, tratava-se de objetos já existentes e de pouco valor. Entretanto, e contrariamente a Duchamp, os surrealistas esperavam que o novo objeto provocasse reação afetiva, ou mesmo “qualquer emoção sexual”, segundo Salvador Dalí. Doravante, os mais célebres objetos surrealistas foram realizados por Alberto Giacometti, Salvador Dalí, Joan Miró, André Breton, Oscar Dominguez ou ainda Man Ray.

Nesse contexto de liberdade que caracterizou a atmosfera surrealista, encontramos exemplo bastante significativo do corpo inverossímil, da verdade transmutada, da proposta do novo, guiada pela singularidade do desejo. Referimo-nos ao conjunto da produção plástica, literária e poética do corpo decomposto/recomposto e de suas possibilidades *contre-nature*, preconizado por Hans Bellmer. Em 1934, com a criação de sua *Boneca* (*La Poupée* ou *Die Puppe*), o artista já menciona a concepção de uma “menina artificial com múltiplas possibilidades anatômicas, capaz de “refisiologizar” as vertigens da paixão, até inventar desejos”⁸⁶. Segundo suas palavras, o que determinava essa poética era a “tentativa de conferir aos membros desse corpo lugar e coerência tão imprevistos quanto críveis, em que a surpresa e a realidade ultrapassariam o imaginável”. Dessa forma, o objeto de protesto, à moda dadaísta, em que se constitui a *Boneca* de Bellmer não passava da manipulação de virtualidades de um corpo desencarnado, puramente material e, paradoxalmente, altamente simbólico, remetendo ao imaterial. De outro modo, Bellmer desmaterializava a referência do corpo-manequim, deslocando formas e membros, deformando o original para dar nascimento ao aparentemente disforme, monstruoso, concomitantemente estranho aos olhos e familiar ao desejo.

No momento da ascensão de Hitler ao poder, em 1933, Hans Bellmer cessou todo o trabalho socialmente útil para construir uma boneca em tamanho natural. Se configura de início um dispositivo de rebelião contra toda autoridade (política, paterna), a provocante boneca torna-se instrumento de outra ambição e de uma investigação: uma reflexão inédita sobre o corpo, que faz do objeto-fetiche de Bellmer a criação de referência para a expressão erótica contemporânea. De fato, a obra de Bellmer, considerada violenta e subversiva, abalou o contexto artístico dos anos 20 e 30, colocando o artista entre aqueles que anteciparam as

⁸⁶ Esses fragmentos do discurso de Bellmer constam no texto do catálogo da exposição Hans Bellmer – anatomie du désir, apresentada pelo Centre Georges Pompidou, em Paris, em 2006.

discussões sobre as noções de identidade, corpo, desejo e representação, em seu sentido mais genérico. As técnicas empregadas por Bellmer foram as mais variadas, incluindo desenho, gravura, fotografia, escultura etc.



Hans Bellmer, La Poupée, 1935

Como uma espécie de reivindicação dos rituais individuais do sujeito, o gesto *contre-nature* de Bellmer é produto de crueldade muito familiar e em estreita proximidade com o prazer. A boneca moderna representa, assim, as necessidades e aspirações de um corpo determinado pela pulsão, de um corpo do desejo, individual, singular, fetichista. Ela é pensada na esfera do desejo e da fantasia. Assim, a *Poupée* torna-se igualmente aquilo que o aproximaria do horror e da crueldade determinantes do real. A noção de verossimilhança pensada a partir daí permanece sendo “o que parece verdadeiro” “aquilo que poderia ser”, já que é viável, capaz existir, na fantasia do artista e na realização do objeto. A questão é que o próprio Bellmer opta por não seguir as regras clássicas de verossimilhança, realizando-se no desejo subjetivo.

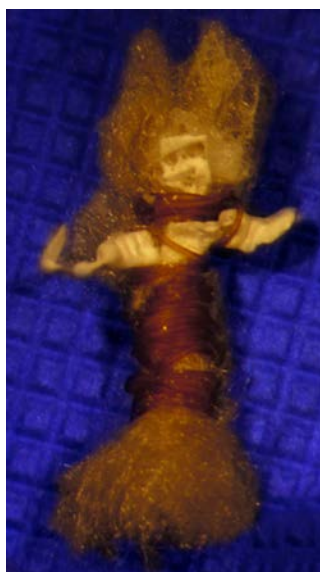
5.2.7.2. As Worry Dolls e uma outra relação com a verossimilhança

A cultura indígena guatemalteca ensina às crianças que, antes de dormir, elas devem contar suas preocupações às bonecas. Durante a noite, essas bonecas resolvem todas as preocupações que, no dia seguinte, deixam de existir. Algo, porém, deve ser lembrado: cada criança possui apenas seis bonecas, guardadas em uma caixa, só tendo, portanto, direito a contar seis preocupações por noite. Em 2000, com base nessa lenda guatemalteca, o TC&A

resolveu criar sete bonecas, visto que, por já serem adultos, seus membros teriam direito a mais uma para recolher suas preocupações.



Worry dolls guatemaltecas



Worry dolls semivivas

A ordem alfabética orienta o nome e a preocupação a que corresponde cada uma dessas sete bonecas: a Boneca A corresponde à preocupação acerca das Verdades Absolutas e das pessoas que supõem controlá-las; a Boneca B se relaciona à preocupação com a Biotecnologia e as forças que as determinam; a Boneca C é relativa ao Capitalismo e às Corporações; a Boneca D, à Demagogia e à possível Destruição; a Boneca E refere-se aos eugênicos e às pessoas que pensam ser suficientemente superiores para essa prática; a Boneca F representa o medo do medo; a Boneca G, os Genes que estão presentes em todas as bonecas semivivas; e, finalmente, a Boneca H simboliza nosso medo da esperança.

“Nossa prática”, eles afirmam, “se situa antes no âmbito de um diálogo com a natureza, não em seu controle.” Esse diálogo implica cultivar as células a partir de polímeros biodegradáveis, em processo natural que resulta na formação dos tecidos. Esse processo de formação e organização das células acontece de maneira aleatória. Assim, as formas de cada *worry doll* variam em relação às demais. Cada transformação é única e não pode ser inteiramente controlada.

Uma das questões que permeiam o trabalho do TC&A diz respeito à necessidade de redefinir os termos “humano” e “natureza”. Segundo esses artistas, os desenvolvimentos científicos e tecnológicos estão excedendo a capacidade cultural de compreensão dessas transformações, sendo essa, de seu ponto de vista, a principal razão que justifica a

emergência da bioarte. A arte seria, então, “um ótimo meio para gerar a discussão e o debate, já que lida, por um lado, com as contradições entre o que conhecemos do mundo e, por outro, com os valores sociais que ainda estão baseados em percepções tradicionais e ultrapassadas do mundo”.

Se tomamos o exemplo das *worry dolls* e o inserimos em dinâmica mais ampla das propostas de bioarte, somos conduzidos à constatação de que essas propostas nos sugerem, numa primeira instância, uma relação estética baseada na ‘apresentação do um jamais visto’.

No caso das *worry dolls* do TC&A, as bonecas ganham ‘vida’ em relação aos pares inanimados guatemaltecos, como se quisessem dizer: ‘vejam só, agora nós podemos respirar’. Em relação aos aspectos formais, as *worry dolls* semivivas se diferem do modelo original de lá. Vale lembrar que elas crescem de maneira aleatória pois não podem possuir os genes das bonecas originais. As bonecas da bioarte, justamente por serem semi vivas e cultivadas em laboratório não são bonecas do desejo sexual e da fantasia surrealistas. As bonecas da bioarte por sua vez apelam a uma revisão da noção de verossimilhança, uma vez que jogam com ‘o que é possível ou provável por não contrariarem a verdade’. As *worry dolls* do TC&A são legitimadas pela narrativa guatemalteca, mas adquirem valor de verdade, em oposição às bonecas da lenda, porque são semi vivas, graças à ciência. Cabe perguntar se elas são realmente capazes de realizar desejos.

É interessante notar que artistas como Catts e Zurr trabalham numa dinâmica de que busca evidenciar o modo pelo qual a biotecnologia está transformando nossa leitura do mundo contemporâneo, a partir de operações que manipulam narrativas de um passado próximo. O que era da ordem da ficção científica, há algumas décadas, hoje é realizável pela tecnologias biomédicas. De igual maneira, as antigas crenças e representações do mundo pré-moderno podem ressurgir num outro contexto, indicando outras simbologias. As *worry dolls* são o exemplo.

CONCLUSÃO

O contemporâneo não é somente aquele que, ao perceber a obscuridade do presente, percebe a luz inacessível; ele é também aquele que, pela divisão e pela interpolação do tempo, é capaz de transformá-lo e de relacioná-lo com outros tempos, de ler a história de uma maneira inédita, de 'citá-la' em função de uma necessidade que não deve absolutamente nada a seu arbitrário, mas provém de uma exigência à qual ele não pode deixar de responder.

Giorgio Agamben

Do percurso, da metodologia e primeiras considerações. O subtítulo desta tese é nossa primeira conclusão. As 'leituras da contemporaneidade' são o resultado concreto da investigação; elas são possíveis pela arte, na recepção, assim que no entendimento da experiência sensível e da atividade crítica. Foram delimitados contextos, características e propostas que compõem uma estética, um regime específico da arte. Nosso olhar voltou-se para a produção artística contemporânea, discursos de artistas, textos sobre estética, sobre o entrecruzamento da arte com a ciência e a tecnologia.

Quanto a sua estrutura, o trabalho compreende uma base conceitual – especificamente sobre legitimação/legitimidade –, uma contextualização e uma análise crítica/estética, a partir dos estudos de caso.

Em relação à metodologia, podemos apontar alguns obstáculos que se apresentaram ao longo da pesquisa. Primeiramente, impôs-se um dilema quando decidimos identificar um percurso historiográfico para situar nossa problemática. Percebemos que a filosofia, a história da arte e a sociologia fornecem ferramentas preciosas para o estudo do desenvolvimento da arte em relação com a ciência/tecnologia, embora nenhum método isolado permita abordagem suficientemente abrangente. Isso porque o assunto é relativamente novo e, sobretudo, devido à transversalidade que caracteriza os trabalhos que envolvem arte, ciência e tecnologia. Faltavam-nos um método, um sistema classificatório qualquer, uma linha do tempo, localizações espaciais... Nossa situação de dilema encontrou certo conforto nas palavras de Jameson (2007), que evoca o exato impasse de pensar o presente historicamente, “numa época que, antes de tudo, esqueceu como pensar historicamente”.

Como assinalamos na Introdução da tese, foi inevitável a estrutura sistemática do capítulo 1, consagrado ao exame das noções de legitimação/legitimidade. De modo

semelhante, as análises de modernidade e pós-modernidade nos impuseram estrutura metodológica próxima da historiografia. Em contrapartida, abriu-se um espaço para a escrita menos linear nas páginas referentes aos estudos de caso.

Como resultado quantitativo da pesquisa, foi possível escrever um breve ‘percurso da arte e de suas relações com as tecnociências’ – ao nosso modo, sem pretensões historiográficas –, assim que um conjunto de princípios estéticos, relativamente aos entrecruzamentos entre arte, ciência e tecnologia. Esses dois exercícios foram realizados a partir do alicerce teórico – incluindo aspectos das sociedades moderna e pós-moderna – construído especialmente para a análise, como relacionamos a seguir.

Conforme verificado nos capítulos 1 e 2 da tese, legitimação/legitimidade são noções estudadas, sobretudo, no campo das ciências sociais, políticas e jurídicas, fato que nos permitiu abertura/liberdade para a formulação do conceito de ‘deslegitimação’, especificamente para a arte. Deslegitimação é um termo encontrado inicialmente nos escritos de Lyotard sobre o Saber. Para nossa surpresa, o termo também é usado por Rancière (leitor de Lyotard), em *Malaise dans l'esthétique*, aplicado a situações específicas da arte contemporânea (aqui, ele foi citado e comentado no estudo sobre Wim Delvoye).

Assim, para a conceituação de deslegitimação, partimos de dois ‘sintomas’: a “reação à perda de credibilidade” generalizada (Lyotard), e o permanente questionamento de critérios que legitimam enunciados, discursos e ferramentas contemporâneos (nossa hipótese).

Embora tenha sido calcada nos paradigmas modernos, a atualidade da *Teoria da ação comunicativa* de Habermas nos sensibilizou em relação aos seus aspectos centrais, despertando uma ‘intuição’ preciosa, que nos guiou ao longo da pesquisa. Mas, se por um lado, a teoria de Habermas mostrava-se insuficiente para a análise do contemporâneo, por outro, a ideia do questionamento das pretensões de validade por meio de um afastamento do ‘mundo vivido’ e de uma postura crítico-hipotética diante do espontaneamente vivido nos indicava algo. Um reflexo veio à tona: como interpretar a tese de Habermas tendo como situação/problema a abolição da clivagem essencial moderna - entre mundo vivido e sistema – e o conseqüente entrecruzamento entre arte, ciência e tecnologia? Seria possível conceber uma arte com pretensões críticas dentro dessa mudança paradigmática? Em que se caracteriza essa arte, que elementos são suficientemente incidentes nas poéticas para constituírem um regime estético? O que nos despertava curiosidade era a ambivalência do discurso de artistas, uma espécie de ‘entre dois’, na fronteira que separa apologia ao estado atual de coisas e de deslegitimação em relação ao mesmo.

Percebemos, então, a necessidade de rever elementos contingenciais dos movimentos artísticos modernistas para, em seguida, estabelecer as condições em que se dá a deslegitimação pela arte, hoje. Embora o recuo ao passado histórico não significasse estabelecer uma relação de linearidade/continuidade entre arte moderna e sua vertente atual, pudemos constatar relações importantes entre as duas. De fato, verificamos a presença de traços que são hoje associados à pós-modernidade no amplo processo de mutação por que passaram os modos de percepção do mundo, no século XIX, como as noções de tempo, de reflexividade, além do processo de globalização.

Algo indicava que as operações de deslegitimação de Closky, Delvoye e TC&A davam-se também por manipulação de elementos constituintes do paradigma moderno, fato que mais tarde confirmou-se. Naquele momento, portanto, a tarefa consistia em discernir elementos e reconstituir dois paradigmas: o moderno e o atual.

O inesperado. Ainda nas primeiras leituras relativas à modernidade, nos deparamos involuntariamente com a questão da vulgarização científica e de seu desenvolvimento, notadamente no século XIX. Essa informação, que colocava lado a lado a mediatização do discurso científico com significativas transformações na esfera artística, nos conduziu à busca de dados mais precisos sobre o assunto.

Encontramos algumas respostas para essas questões na história da vulgarização científica na Europa e, mais precisamente, na França. No que diz respeito aos aspectos históricos, com ênfase na França, grande aporte nos trouxe *Savants et ignorants – une histoire de la vulgarisation des sciences*, de Daniel Raichvarg e Jean Jacques.

Vimos que, no final do século XVII, o número de publicações científicas cresce consideravelmente na Europa, mas a linguagem científica ainda se mantinha em nível pouco acessível para o público em geral. Por essa razão, nesse mesmo período, são publicados os primeiros livros de vulgarização científica, cuja ambição é traduzir para os leigos aquilo que é dito pelo discurso científico.

Esse trabalho de divulgação, porém, também era dirigido a público elitizado e somente no século XIX teve início de fato o processo de divulgação, mediação ou vulgarização do discurso científico. Como exemplos dessa documentação, citamos obras literárias que foram publicadas no século XIX, na França, com o intuito de ‘traduzir’ o universo científico para um vasto público de amadores. Em nossa pesquisa, encontramos fonte inesgotável desses exemplos franceses na biblioteca digital da *Cité des sciences et de l’industrie*.

Constatamos, igualmente, que é nessa época que o discurso científico passa a circular no espaço público, tornando-se objeto de reflexão para o indivíduo comum. Afinal, também era propósito da vulgarização assegurar a presença da ciência na esfera cultural. Sobre o assunto, algumas leituras se mostraram de significativa relevância para nosso trabalho. Dentre elas, destacamos os textos de Moema Vergara e de Sandrine Riboul-Touré.

Então, percebemos que, associada à institucionalização da ciência, a vulgarização científica trouxe para debate público e para as instâncias de produção discursiva – com destaque para a imprensa especializada – o objeto científico como fato a ser ‘compartilhado’. Isso nos leva a mais uma conclusão: o discurso da ciência, no século XIX, assumiu a forma de textos de toda ordem – jornais, revistas, livros, instituições etc –, no mesmo momento que uma importante produção de textos artísticos – manifestos, textos de artistas e de críticos – passa igualmente a circular. Esse fato nos permitiu aproximar a inserção do discurso da ciência na vida privada dos movimentos da arte para introduzir a sensorialidade na ‘vida’. Essa constatação, relevante para nossa investigação, foi logo relativizada, uma vez que integra a rede complexa de relações, dispositivos tecnológicos, estruturas e práticas sociais fortemente articuladas que constituem “adjascências históricas” (Ferraz, 2005).

Foi possível entender que havíamos encontrado um ponto dessa rede que expressa e produz mudanças no ato de percepção do mundo, sem que um de seus componentes seja obrigatoriamente causa dos demais. Essa constatação nos permitiu adotar um outro posicionamento diante da pesquisa. Pudemos falar de um *ethos* da modernidade, do conjunto de hábitos e costumes relativo a esse período. Além disso, concluímos que a busca de uma ou mais causas históricas para os fenômenos que vemos hoje na arte, e nas suas conexões com a tecnociência, apresenta o risco de generalização, de superficialidade.

O *ethos* próprio à modernidade é perceptível nas poéticas de Closky, Delvoye e TC&A. O *ethos* moderno aproxima arte e ciência em suas buscas de novas perspectivas – a institucionalização e o reconhecimento por outras esferas sociais, para a segunda, e a autonomia par a primeira. Mas esse mesmo *ethos* moderno determina uma série de outras aproximações que poderiam ser relevantes para nossa investigação.

Para tratar uma estética da deslegitimação, foi necessário destacar elementos incidentes nas ações artísticas que fazem uso de ferramentas tecnológicas ou da ciência. Como resultado da investigação sobre modernidade e pós-modernidade, fizemos um levantamento de noções e conceitos determinantes para as visões de mundo desses dois períodos, uma vez que essas noções e conceitos são matéria para as investigações artísticas. Assim, para a modernidade, as noções de racionalismo, reflexividade e incerteza, história e o

tempo, mito do progresso, o *Novo*, como determinante da produção artística, o dinheiro como 'ficha simbólica'. O mesmo realizamos em relação à pós-modernidade, em que caracterizamos a sociedade da informação e destacamos a sociabilidade na esfera virtual, a produtividade e a lucratividade e o consumo como constituintes das possibilidades para o jogo estético.

Dos estudos de caso. Somos conscientes de que poderíamos ter tratado com mais aprofundamento e detalhe trabalhos de Closky, Delvoye e do TC&A. Assim mesmo, os estudos de caso mostraram-se bastante reveladores e satisfatórios. De início, pensamos em traçar um descritivo da totalidade das obras de cada um deles. O curso da pesquisa e, sobretudo, a redação da tese foram finalmente influenciados por questões de ordem estética. Por essa razão, tendo em vista a elaboração de 'princípios para uma estética' e não de uma 'história da arte', nossa atenção final voltou-se para o discernimento das possibilidades de leitura da contemporaneidade, a partir do material que havíamos reunido até então.

Uma nota: embora não tenham lançado mão da ciência e da tecnologia, alguns trabalhos de Closky e de Delvoye foram assim mesmo citados. Esse fato se deve à importância para as respectivas poéticas. Pensamos que não faria sentido analisar aspectos da netart de Closky sem que se ter em mente a relação que o artista tem mantido, há mais de vinte anos, com a linguagem, com a teoria da comunicação, com o estudo sobre a imagem na sociedade. De maneira semelhante, nos pareceu fundamental a revisão de trabalhos antigos de Delvoye que forneceram dados para a compreensão de suas obras atuais.

Princípios para a estética. Os discursos que marcam as três propostas que analisamos neste trabalho liberam-se de pretensões ao comunitarismo, despem-se do comprometimento com um *telos* e com o 'mundo futuro e melhor'. A utopia modernista cede lugar a invenções de outra ordem: hoje, são criados sintaxes, inventários, máquinas, mundos, espaços e monstros, por meio das tecnologias, com o objetivo de se produzir arte. Essa arte reúne peças de um jogo que mescla ambiguidade, fascinação e desafio em relação aos paradigmas da sociedade contemporânea. Podemos avançar e propor, como conclusão central de nossa investigação, as noções que hoje nos orientam na leitura dessa arte. Essas noções, ou *figuras*, são rapidamente relacionadas abaixo:

- *Humor* – talvez seja este o maior aporte da teoria de Rancière a nosso trabalho. O humor, na verdade, é o substrato para as propostas. Ele pode se apresentar de maneira mais ou menos pronunciada. Talvez seja o humor um dos elementos paradigmáticos essenciais para a diferenciação entre a atitude dos artistas aqui estudados e a arte crítica moderna. O

humor é determinante para a impressão de ambiguidade percebida no discurso de Wim Delvoye. Ele também percorre manifestamente o conjunto da obra de Closky. O elemento humor é peça importante para a biopoética do TC&A. O humor, em sua profundidade, é a virtude dos artistas de hoje, como afirma Rancière. E esse humor não isenta os trabalhos de seu caráter sólido, profundo e crítico.

- *O Jamais visto* – principalmente em relação à bioarte, se refere às possibilidades de manipulação da vida para a criação de entes que nunca poderiam ser criados pela natureza, naturalmente impossíveis ou inverossímeis. A arte joga com essa máxima e com a ameaça dos experimentos de uma biociência desenfreada. O *jamais visto* também é um jogo com as figuras modernas do *Novo* e do *Autêntico* e, com elas, a importância da novidade, de um “mais verdadeiro”, de um *fundamento*. Para se pensar uma estética para a bioarte, a partir de algumas obras que vêm sendo realizadas na área, torna-se fundamental delimitar o que, hoje, é da ordem do paradoxo do “inverossímil concretizado” ou pensar nossa relação com a natureza como inteiramente modificada. A arte pode realizar o improvável, o que não é ‘verdadeiro’ no sentido de ser natural; ou seja, a arte pode realizar seres paralelamente à natureza e a partir dela. Esta ‘paranaturalidade’ subentende a deslegitimação do *Novo* e do *Autêntico*, uma vez que o *Jamais visto* é arte ‘viva’. Desse modo, num segundo momento, poderemos pensar como a busca de criação do ‘*Jamais visto*’ ocasiona, no campo da arte, a reincidência da necessidade de manipular dispositivos de produção do mimético, para se produzir uma outra versão do ‘mesmo’, a partir de um objeto ou de um ser já existente. Mas esse ‘mesmo’ (deslegitimado) é tratado, desviado, acrescido ou privado daquilo que a natureza repetiria *ad infinitum* – como a Edunia de Kac, que possui aspectos do sangue humano em relação à petúnia. Ou, ainda, esse ‘mesmo’ é criado sem os limites que as técnicas tradicionais impunham à arte, como as *Semi-Living Worry Dolls*, organismos ‘vivos’, em relação a seus pares guatemaltecos, inanimados, confeccionados com lã. Para além da arte e de seus aspectos plásticos, o paradoxo do inverossímil concretizado também sugere uma revisão de nossa relação com as narrativas e com as representações de mundo. Hoje, a arte dá asas semivivas a porcos. E a antiga expressão cai por terra.

- *Apropriação ou elaboração de narrativas* – que podem ser anedotas, lendas, contos que, por sua vez, guiam a realização dos projetos. Como vimos, *Novo* está estreitamente ligado à noção de evolução, de um passado e de um presente, de um ideal de progresso, de uma *História* como apropriação sistemática do passado para ajudar a modelar o futuro. Os trabalhos que lidam com esses elementos esclarecem que a dissolução das narrativas da história, na pós-modernidade, torna possível outras narrativas, num momento em que já não

sebemos/podemos pensar historicamente. Este tópico pode ser relacionado ao pensamento de Lyotard. Segundo ele, em *Moralités postmodernes*, ao final de uma pequena história, fábula ou conto, a moralidade extrai uma sabedoria sem pretensão, local e temporária, rapidamente esquecida. “As moralidades se contrariam com frequência, sem problemas. A vida anda rápido, na contemporaneidade. Ela volatiliza as moralidades. A futilidade convém ao pós-moderno. E isso não impede que se interroguem sobre como viver e por quê. Dessa vez parece que sabemos que a vida vai para todos os lados”. Mas Lyotard questiona: mas será que o sabemos realmente? A moralidade das moralidades seria o prazer estético. Sentimos presente esse pensamento de Lyotard nos três estudos de caso, de maneiras diversas. Nos trabalhos do TC&A, podemos citar o conto futurista que antecede o projeto *Pig Wings*, as *Worry dolls* da lenda indígena guatemalteca e o próprio texto fundador do estatuto do TC&A, *The Tissue Culture King*, de 1926. Aliás, essa apropriação ou elaboração das narrativas também compreende, no caso particular de Delvoye, um jogo permanente com a história. Vimos como *Cloaca*, pode ser compreendida como metáfora da modernidade, reunindo as peças que constituem esta última como ‘grande narrativa para a arte contemporânea’. Closky se apropria e elabora a partir de pequenas narrativas contemporâneas. Ele também nos convida para navegar na estrutura cibernarrativa, em *Welcome to my blog*.

- *Verdade/incerteza* – são dois valores que evocam, como vimos, a ciência e sua igualação a outras formas de saber, ou a consciência da incerteza e da ambivalência, que exige uma nova relação com a questão da legitimação e da certeza do conhecimento, da produção de verdades. Essas noções também evocam a modernidade, que constituiu a incerteza em relação aos fins, ao frisar a incerteza em relação ao que realmente se deseja quando se deseja. A incerteza em nossa contemporaneidade não incide mais apenas sobre os meios e fins, incide sobre o cenário que dá sentido a nossas ações (Vaz e Bruno). Mais além, esses valores ainda estão relacionados à reflexividade, na modernidade – momento em que a reflexividade é introduzida na própria base da reprodução do sistema, de forma que o pensamento e a ação estão constantemente refratados entre si. Em alguns trabalhos de Closky, a reflexividade se mostra por meio de inventários de um personagem que vive na lógica do consumo e passa seu tempo a rever suas aquisições (*Mon Catalogue*). Isto também pode ser visto em listas como a de todas as sextas-feiras 13, desde o nascimento do Cristo. A reflexividade em relação aos procedimentos científicos, por meio de projetos que têm por finalidade produzir arte, exclusivamente, é um dos objetivos do TC&A.

- *Metadiscurso ou do efeito de mise-en-abyme* – são figuras estreitamente ligadas ao tópico precedente, como uma espécie de derivação da reflexividade. Trata-se de momentos

em que as obras agem no discurso ou no meio que as comportam. A bioarte e seus traços autorreferentes e, no caso da netart, os trabalhos em que a navegação ou a ação do mouse (o clicar) são alguns exemplos.

- *Deslocamento* – tanto de imagens e de referências pertencentes a narrativas, a objetos, ao ‘acervo iconográfico’ ocidental. Aqui, citamos as obras de Closky em que os textos da mensagem publicitária são relacionados em longas listas; os objetos de Delvoye que recebem as características plásticas de tempos históricos, como os caminhões de estrutura Gótica, os botijões de gás que recebem a estampa da cerâmica de Delft, as logomarcas e os ícones sagrados tatuados nos porcos. A bioarte fragmenta e manipula a vida, ao deslocar as células animais de seu curso natural, as inserindo em meios de cultura em que assumem outros caminhos de desenvolvimento. A arte se desloca para o espaço da ciência e vice-versa. As esculturas semivivas também implicam em deslocamento do imaginário sobre o que esperamos das tecnologias da ciência. Como consequência desse feito, interfere e deslegitima concepções e princípios culturais que considera ultrapassados.

Por fim. Assim, ao jogo com a legitimação e com a validade dos enunciados da ciência e da tecnologia adiciona-se um outro jogo, que abrange a esfera cultural, as narrativas, e a visualidade contemporânea. Ainda, podemos atribuir aos princípios dessa estética pela deslegitimação a capacidade de reação às novas configurações estéticas produzidas pelas mídias, aquelas que servem de “lugar de organização de consenso” (Vattimo); e, ainda, como modos de recusa de cânones socialmente legitimizados (Bauman).

Gostaríamos de voltar à epígrafe conclusiva, destacando a possibilidade de ler o contemporâneo como aquele que age pela divisão e pela interpolação do tempo, que é capaz de transformá-lo e de relacioná-lo com outros tempos, de ler a história de uma maneira inédita.

Referências bibliográficas

ABBING, Hans. The autonomous artist still rules the world of culture. In: JANSEN, I. (Org.) *A portrait of the artist in 2015: artistic careers and higher arts education in Europe*. Amsterdam: Boekmanstudies, 2004, p. 55-56.

ABE, Jair Minoro Abe. Verdade pragmática. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 5 n. 12, p. 161-171, maio/ago. 1991. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000200010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 07 jun. 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris: Éditions Payot & Rivages, 2008.

ANKER, Suzanne. Gene culture: molecular metaphor in visual art. *Leonardo*. Cambridge: MIT Press, v. 33, n. 5, 2000.

ARTAUD, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Paris: Gallimard, 2002.

ASCOTT, Roy. Edge-Life: technoetic structures and moist media. In: *Art, technology, consciousness: mind@large*. Bristol, UK: Intellect Books, 2000.

_____. Esthétique et politique de la cyberculture. In: *Alliage*, número 33-34, 1998. Disponível em: <<http://www.tribunes.com/tribune/alliage/33-34/asco.htm>>. Acesso em: 21/08/2007.

BARROS, Anna; SANTAELLA, Lucia. *Mídias e artes: os desafios da arte no início do século XXI*. São Paulo: Unimarco, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

_____. *À sombra das maiorias silenciosas*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Le système des objets: la consommation des signes*. Paris: Éditions Gallimard, 1968.

BAUMAN, Zygmunt, *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

_____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

_____. *Mal-estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

_____. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

BECK, Ulrich. *La sociedad del riesgo mundial: en busca de la seguridad perdida*. Barcelona: Paidós Iberica, 2008.

- BELTING, Hans. *L'histoire de l'art est-elle finie?*. Nimie: Jacqueline Chambon, 1989.
- BLAY, Michel. *Dictionnaire des concepts philosophiques*. Paris: Larousse, 2005. (CNRS éditions).
- BOBBIO, Norberto. Dicionário de Política. Disponível em: <http://www.leonildocorreia.adv.br/enci/bobbio14.htm>. Acesso em: 02/05/2009.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979.
- _____. *Libre-échange*. Paris: Seuil, 1994.
- _____. *Sur la television*. Paris: Liber, 1996.
- BRUNEAULT, Frédérick. *Savoir scientifique et légitimation: l'état postmoderne des rapports entre science et philosophie selon Jean-François Lyotard*. In: Revue PHARES, Université Laval, Vol. 5, 2004. Disponível em: <http://www.ulaval.ca/phares/vol5-automne04/texte03.html> . Acesso em: 03/03/2009.
- BRUNO, Fernanda. Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação. *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre: PUCRS, n. 24, 2004.
- _____. Quem está olhando? Variações do público e do privado em weblogs, fotologs e reality shows. *Contemporânea: revista de comunicação e cultura*. Salvador, v. 3, n. 2, 2005.
- Disponível em: http://www.contemporanea.poscom.ufba.br/pdf/jan2006/contemporanea_v3v2_bruno.pdf. Acesso: 23/09/2008.
- BUREAUD, Annick. The ethics and aesthetics of biological art. *Art Press*, n. 276, fev. 2002.
- CAMERON, Dan. The thick of it. In: *Cloaca*. Disponível em: <www.cloaca.be>. Acesso em: 24/09/2005.
- CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.
- CARELS, Edwin. Dark light. In: *Cloaca*. Disponível em: <www.cloaca.be>. Acesso em: 20/09/2005.
- CASTELLS, Manuel. *Sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- CAUNE, Jean. *Pour une esthétique de la médiation*. Paris: Pug, 1999.
- CATTS, Oron & ZURR Ionat. The ethical claims of Bio Art: killing the other or self-cannibalism?, *Australian and New Zealand Journal of Art: Art & Ethics*. Vol. 4, No. 2, 2003a, e Vol. 5, No. 1, 2004.

_____. The Tissue Culture & Art Project. Disponível em: <<http://www.tca.uwa.edu.au/publication/tcleonardo.pdf>> . Acesso: 04/09/2009.

_____. The Art of the Semi-Living and Partial Life: Extra Ear – 1/4 Scale. Ensaio para o catálogo, *Art in the Biotech Era*, Adelaide international Arts Festival, 2003b. Disponível em: <<http://www.tca.uwa.edu.au/atGlance/pubMainFrames.html>> Acesso em: 05/08/2009.

CAUQUELIN, Anne. *Pétit traité d'art contemporain*. Paris: Seuil, 1996.

_____. *Fréquenter les incorporels*: contribution à une théorie de l'art contemporain. Paris: PUF, 2006.

CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien*. Vol. 1: Arts de faire. Paris: Gallimard, 1990.

CHEVITARESE, Leandro. As 'razões' da pós-modernidade. In: *Analógos. Anais da ISAF-PUC*. Rio de Janeiro: Booklink, 2001. Disponível em: <<http://www.saude.inf.br/artigos/posmodernidade.pdf>> . Acesso em: 20 jan. 2010.

_____; PEDRO, R. A questão da 'liberdade' na sociedade tecnológica, por uma alegoria de Kafka e Dick. In: ENCONTRO anual DA ANPOCS, 27. 27_ *Encontro anual da ANPOCS*. 2003. 1 CD-ROM. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/7253050/ChevitaeseLiberdade-Na-Sociedade-Tecnologica>> . Acesso em: 20 jan. 2010.

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: 1999.

COMETTI, Jean-Pierre. *Le philosophe et la poule de Kircher*: quelques contemporains. Paris: Éditions de l'éclat, 1997. Disponível em: <http://www.lyber-eclat.net/lyber/cometti/philosophe.html>. Acesso em: 10/12/2009.

COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

_____; HILLAIRE, Norbert. *L'art numérique: comment la technologie vient au monde de l'art*. Paris: Flammarion, 2002.

COUTU, M. Citoyenneté et légitimité, le patriotisme constitutionnel comme fondement de la référence identitaire. *Droit et Société*: revista internacional de teoria do direito e de sociologia jurídica. Paris, n. 40, 1998.

CRESTI, Daniela; GAGLIANÒ, Pietro. Wim Delvoye: fabrica. In: *Exibart.onpaper*: eventi d'arte in Itália. Firenze, v. 2, n. 10, p. 16, nov./dez. 2003. Disponível em: <<http://www.emmi.it/pdf/Onpaper10.pdf>> . Acesso em: 21/09/2005.

DANNAT, Adrian. Lav lab. In: *Cloaca*. Disponível em : <www.cloaca.be> . Acesso em: 22/09/2005.

DE LA BEAUMELLE, Agnès e SAVAG, Alain. Catálogo da exposição "Hans Bellmer – anatomie du désir", Paris: Centre Georges Pompidou, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF, 1977.

_____. *Francis Bacon : logique de la sensation*. Paris : Éditions du Seuil, 2002.

_____; GUATTARI, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991.

DELVOYE, Wim. Josefina Ayerza interviews Wim Delvoye. In: *Cloaca*. Disponível em: <<http://www.lacan.com/frameXIX7.htm>>. Acesso em 02 out. 2006.

DE SOUZA E SILVA, Adriana Araujo. *Interfaces móveis de comunicação e subjetividade contemporânea: de ambientes de multiusuários como espaços (virtuais) a espaços (híbridos) como ambientes de multiusuários*. Rio de Janeiro: UFRJ/CFCH/ECO, 2004.

DOMINGUES, Diana (Org). *A arte do século XXI*. São Paulo: UNESP, 1997.

_____. *Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios*. São Paulo: Ed. Unesp: Itaú Cultural, 2009.

_____. O corpo tecnologizado e o sentir pós-biológico. In: FESTIVAL DE ARTES DA CIDADE DE PORTO ALEGRE, 12; SIMPÓSIO DE ARTES PLÁSTICAS. *As tecnologias e as novas sensibilidades*. Disponível em: <www.eavparquelage.org.br/revista/revistaesq.html>. Acesso em: 11/11/2009.

DOMINGUES, José Maurício. Modernidade, tradição e reflexibilidade no Brasil contemporâneo. *Tempo Social: Revista de Sociologia*. São Paulo: USP, v. 10, n. 2, p. 209-234, out. 1998.

DUGUET, Anne-Marie. Dispositifs. In: _____. *Déjouer l'image*. Nimes: Jacqueline Chambon, 2002.

ECO, Umberto. *Vertige de la Liste*. Paris : Flammarion, 2009.

ESCOBAR, Juliana Lúcia. *A Internet e a democratização da informação: proposta para um estudo de caso*. 2005. Trabalho apresentado ao NP 08: Tecnologias da Informação e da Comunicação do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1363-1.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2010.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Tecnologias, memória e esquecimento: da modernidade à contemporaneidade*. Revista FAMECOS, Porto Alegre, no 27, agosto 2005. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/viewFile/439/366>. Acesso em: 23/09/2009.

FIERS, Els. A human masterpiece. In: *Artnet*. Disponível em: <<http://www.artnet.com/magazine/reviews/fiers/fiers1-9-01.asp>>. Acesso em: dia mês ano.

FLICHY, Patrice. Internet, un réseau marqué par ses origines utopiques. In: RIOT-SARCEY, Michèle; PICON, Antoine. *Dictionnaire des utopies*. Paris: Larousse, 2002.

FONCÉ, Yonah. *Cloaca*: receptacle of connotations, producer of well, meanings. Disponível em: <<http://www.gms.be/delvoye.info.html>>. Acesso em: 20/09/2005.

FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971.

_____. *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Rio de Janeiro : Nau Editora, 2003.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOURMENTRAUX, Jean-Paul. Les dispositifs du net art: entre configuration technique et cadrage social de l'interaction. *Techniques et Culture*, n. 48-49, p. 269-302, 2007. Disponível em: <<http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00072874/fr/>>. Acesso em: 06/07/2009.

FRANCLIN, Catherine. Na encounter between Bataille and Doctor Frankenstein. In: *Cloaca*. Disponível em: <www.cloaca.be>. Acesso em: 20/09/2005.

FREITAG, Bárbara. Habermas e a teoria da modernidade. *Cad. CRH.*, Salvador, n. 22. p. 138-163, jan./jun.1995.

_____. A questão da moralidade: da razão prática de Kant à ética discursiva de Habermas. *Tempo Social: Revista de Sociologia*. São Paulo: USP, v. 1, n. 2, p. 7-44, 2. sem. 1989.

FULLER, Matthew. *Think twice*. 2009. Disponível em: <<http://www.spc.org/fuller/texts/think-twice/>>. Acesso em: 01/11/ 2009.

GAUTHIER, Michel. *Claude Closky, 8002-9891*. Vitry-sur-Seine: Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne, 2008. Texto para o catálogo.

GIDDENS, A. A vida em uma sociedade pós-industrial. In: BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott. *Modernização reflexiva*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

_____. *As Consequências da Modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GRAFF, James. Wim Delvoye, 36: Belgian artist. In: *Time Europe*. Disponível em: <http://www.time.com/time/europe/generatione/mediums/delvoye.html>. Acesso em: 12/11/2006.

GRIMES, William. Down the hatch: art for digestion's sake. *The New York Times*, 30 jan. 2002. Disponível em: <www.cloaca.be>. Acesso em: 01/11/2006.

HABERMAS, Jürgen. *Raison et légitimité*. Paris: Payot, 1978.

_____. *Vérité et justification*. Paris: Gallimard, 2001.

_____. Modernidade versus pós-modernidade. In: *Arte em Revista*, ano 5, n. 7, 1983. Disponível em: www.scribd.com/doc/15102231/Modernidade-versus-Pos-Modernidade-Jurgen-Habermas. Acesso em 15/01/2010.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.

HAUSER, Jens. Derrière l'Animal l'Homme? – Altérité et parenté dans l'art biotech'. In: *Figures de l'Art*, no. 8, *Animaux d'artistes*, 2003/2004.

HEATH, Joseph. "Legitimation crisis" in the later work of Jürgen Habermas. Toronto: Université de Montréal. Disponível em: <www.chass.utoronto.ca/~jheath/legitimation.pdf>. Acesso em: 10/03/2009.

HOARE, Philip. Nothern Gothic. In: *Cloaca*. Disponível em: <www.cloaca.be>. Acesso em: 12 jan. 2006.

HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JACQUES, Jean; RAICHVARG, Daniel. *Savants et ignorants: une histoire de la vulgarisation des sciences*. Paris: Seuil, 1991.

JAMESON, Frederic. *Le postmodernisme: ou la logique du capitalisme tardif*. Paris: Beaux-Arts de Paris, 2007.

JAPIASSÚ, Hilton. *A crise da razão e do saber objetivo*. São Paulo: Letras & Letras, 1996.

JE cherche à donner une cotation à l'art: entrevista com Wim Delvoye, *Le Monde*, Paris, 25 ago. 2005.

JOHNSON, S. *Cultura da interface: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001. (Interface).

KRAUSS, Rosalind. *Le photographique: pour une théorie des écarts*. Paris: Macula, 1990.

KRISTEVA, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.

KROPT, Simone Petraglia; FERREIRA, Luiz Otávio. A prática da ciência: uma etnografia no laboratório. *História, Ciências, Saúde*, v. 4, n. 3, nov. 1997/dez. 1998. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v4n3/v4n3a10.pdf>>. Acesso em: 22/01/ 2010.

LAHIRE, B. *La culture des individus: dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris: La Découverte, 2004.

LANGLOIS, Luc. Habermas et la question de la vérité. *Archives de Philosophie*, v. 66, n. 3, 2003.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Ed. 34, 1994.

_____; WOOLGAR, Steve. *A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

LEMONS, André. Cibercultura, cultura e identidade: em direção a uma "cultura copyleft". *Contemporanea: Revista de Comunicação e Cultura*. Salvador, v. 2, n. 2, p. 9-22, 2004.

_____. Arte eletrônica e cibercultura. 2007 Blog Acesso. Disponível em: <<http://www.blogacesso.com.br/?p=102>> . Acesso em: 10 jan. 2010.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Minuit, 1979.

_____. *Moralités postmodernes*. Paris: Galilée, 2005.

MACEDO-ROUET, Monica. *Legibilidade de revistas eletrônicas de divulgação científica*. In: Ci. Inf., Brasília, v. 32, n. 3, p. 103-112, set./dez. 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ci/v32n3/19029.pdf>> . Acesso em: 23/08/2009.

MACIEL, Katia. A arte da presença. In: *Magazine Documenta*, 6 dez 2006. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/documenta12magazines/archives/001042.php>> . Acesso em: 02 jan. 2010.

MACIEL, K.; PARENTE, A. (Org). *Redes sensoriais: arte, ciência e tecnologia*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2003.

MAFFESOLI, Michel. *Le réenchantement du monde: une éthique pour notre temps*. Paris: La Table Ronde, 2007.

MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Cambridge: MIT Press, 2001a.

_____. Post-media aesthetics. 2001b. In: *Lev Manovich*. Disponível em: <<http://www.manovich.net>> . Acesso em: 10 jan. 2010

_____. Reality media. In: *Lev Manovich*. Disponível em <<http://www.manovich.net>> . Acesso em: 10 jan. 2010.

_____. *New media: a user's guide*. In: *Lev Manovich*. Disponível em: <<http://www.manovich.net>> . Acesso em: 10 jan. 2010.

MARTUCCELLI, Danilo. Figures de la domination. *Revue Française de Sociologie*. Paris, v. 45, n. 3, p. 469-497, 2004. Disponível em: <http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=RFS&ID_NUMPUBLIE=RFS_453&ID_ARTICLE=RFS_453_0469#> . Acesso em: 23/09/2009.

MERTON, R. K. Os imperativos institucionais da ciência. In: DEUS, J. D. *A crítica da ciência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.

MOSQUERA, Gerardo. Notes on shit, art and Cloaca. In: *Cloaca*. Disponível em: <<http://www.cloaca.be/essays.htm>> . Acesso em: 23/09/2005.

MUELLER, Suzana Pinheiro Machado. A comunicação científica e o movimento de acesso livre ao conhecimento. *Ciência da Informação*. Brasília, v. 35, n. 2, p. 27-38, maio/ago. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/ci/v35n2/a04v35n2.pdf> . Acesso em: 10 mar. 2009.

- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- PICHOT, André. *La naissance de la science*. Paris: Gallimard, 1991. (Folio essais). Tome 1: Mésopotamie, Égypte.
- PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo: Editora UNESP, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Paris: La fabrique editions, 2000.
- _____. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.
- REBOUL-TOURÉ, Sandrine. Écrire la vulgarisation scientifique aujourd'hui. In: Actes du colloque *Sciences, médias et société*. Lyon: École normale supérieure Lettres et Sciences Humaines, 2004. Disponível em: http://sciences-medias.ens-lsh.fr/article.php3?id_article=65>. Acesso: 17/11/2009.
- REICHLE, Ingeborg. Au confluent de l'art et de la science: le génie génétique en art contemporain. In: *Art et biotechnologies*. Montréal: Presses de l'Université du Québec, 2005.
- RECUERO, Raquel. *Redes sociais na Internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- RIOT-SARCEY, Michèle; BOUCHET, Thomas; PICON, Antoine. *Dictionnaire de utopies*. Paris: Larousse, 2002.
- RORTY, Richard. *Contingency, irony, and solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- VALÉRY, Paul. *La Jeune Parque et poèmes en prose*. Paris: Gallimard, 1974.
- VARGAS, Élodie. *Discours de vulgarisation à travers différents médias ou les tribulations des termes scientifiques: Le cas de la médecine*. In: ILCEA - Revue de l'Institut de langues et cultures d'Europe et d'Amérique, 11/2009. Disponível em: <<http://ilcea.revues.org/index217.html>>. Acesso: 02/12/2009.
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Lisboa. Editorial Presença. 1987.
- VAZ, Paulo Roberto Gibaldi; BRUNO, Fernanda Glória. Do desmascaramento ao descrédito. *Lumina*. Juiz de Fora, n. 2, p. 59-73, 1999.
- VERGARA, Moema de Rezende. Ensaio sobre o termo 'vulgarização científica' no Brasil do século XIX. *Revista Brasileira de História da Ciência*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 137-145, jul./dez. 2008.
- WANDS, Bruce. *L'art à l'ère du numérique*. Paris: Thames & Hudson, 2007.
- WEBER, Max. *Économie et société*. Paris: Plon, 1971. Reedição da edição póstuma de 1921.

WILSON, Stephen. *Information arts: intersections of art, science, and technology*. Cambridge: MIT Press, 2002.

WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles. *Modernismo em disputa: A arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

Dicionários:

XMLittré, vl.3. Disponível em: <<http://francois.gannaz.free.fr/Littre?xmlittre.php?requete=t662>>. Acesso em: 09/11/ 2009.

HARPER, Douglas. Online etymology dictionary. Nov. 2001. Disponível em: <<http://www.etymonline.com/index.php?search=technology&searchmode=none>>. Acesso em: 09 /11/ 2009.

Principais sites de referência:

<<http://www.sittes.net>> Site de Claude Closky.

<<http://closky.blogspot.com>> Site do trabalho *Welcome to my blog*, de Claude Closky.

< <http://www.symbiotica.uwa.edu.au>> Site de SymbioticaA.

< www.wimdelvoye.be> Site de Wim Delvoye.

<<http://www.cloaca.be>> Site oficial de Cloaca.

<http://www.moca-lyon.org/delvoye/rub2/2/rub2_2.4.html> Site do Museu de Lyon, textos sobre a obra de Wim Delvoye.

< <http://www.jodi.org>> Site de Jodi (netart).

<<http://www.sciencemag.org>> Site da Revista Science.

<<http://mitpress2.mit.edu/e-journals/Leonardo/home.html>> Site da revista Leonardo.

<<http://www.aec.at/en/index.asp>> Site do festival *Ars Electronica*.

< <http://www.universcience.fr/fr/bibliotheque-bsi/>> Site da Biblioteca das Ciências e da Indústria da Cite des Sciences, reunindo obras científicas antigas digitalizadas.

<<http://www.spc.org/fuller>> Site do Prof. Matthew Fuller.

<<http://userwww.sfsu.edu/~infoarts/links/wilson.artlinks2.html#ecology>> Site de links sobre arte, tecnologia, ciência e cultura organizado pelo Prof. Stephen Wilson.

