

O SINAL ACIDENTAL. TRAÇOS ESTÉTICOS NAS PRÁTICAS ASSOCIADAS A DISPOSITIVOS NÓMADAS

1. O explícito e o latente

A disponibilidade de dispositivos nómadas que executam funções estéticas não significa, como alguns aventariam imediatamente, estarmos logo aí apetrechados para o desenvolvimento da «arte portátil»¹. O apetrechamento para a portabilidade artística é inerente à própria possibilidade da arte, já que a acompanha desde o seu surgimento nas culturas humanas e pré-humanas. Com efeito, esse apetrechamento estava pensado antes da actual celebração da vida híbrida dos dispositivos². A nomadização da arte é, desde o Paleolítico, um fenómeno que assegura, disseminando-a, a malha comum da vida e da cultura. Nomadizada, a arte produz modos de separação entre o explícito e o latente, processo pelo qual a consciência humana pode suportar a sua dupla condição de ser integrado e estranho ao mundo. Evidentemente, a produção artística deve à mobilidade, que a caracteriza desde sempre, a sua própria sobre-

¹ A arte paleolítica (cerca de 32.000 a 11.000 a. C.) parece, em toda a sua existência, ter tido as suas manifestações partilhadas entre *arte móvel* ou *portátil* e *arte parietal* ou *rupestre*. A arte portátil consistia em objectos e figuras talhadas em osso ou pedra, assim como modelados em argila. Sendo, frequentemente, representações de animais, há casos – como aquele das «Vénus», representações femininas onde os traços sexuais aparecem desproporcionados – mais difíceis de classificar simplesmente como representações naturalistas ou como representações esquemáticas ou aparentemente simbólicas. Muitos destes objectos eram de dimensão muito reduzida ou, como diríamos hoje, miniaturizados.

² Já Nadar, por exemplo, antecipava os «daguerreótipos acústicos», anunciando os telemóveis que se desdobram em dispositivos fotográficos, máquinas de palavras que aspiram a um corpo imagético.

vivência na organização cognitiva humana. Sendo fenómeno igualmente capaz de se desenvolver na superfície fixa e no objecto móvel, a arte tornou-se o processo privilegiado de inscrição da cultura no vivo. Simplesmente, a modernidade tardia «permite» hoje que a generalidade dos dispositivos obedeçam à compulsão para a mutação, de um modo que não é menos insistente e omnipresente do que aquele que caracteriza os organismos vivos dotados de cultura.

Este estudo centra-se no imaginário dos dispositivos móveis e na sua repercussão no estatuto da arte. Para o compreender, haverá que ter sempre presente que a portabilidade dos dispositivos é um dado antropológico que acompanha toda a história das artes e que lhes sobrevive. Há, pois, um conjunto de traços naquilo que chamamos *dispositivo* a que só parcial e temporariamente podemos atribuir uma natureza estética. Foi Giorgio Agamben³ quem definiu o dispositivo como aquilo que assegura uma ligação entre o ser vivo e o ser sujeito. Essa conexão é tanto sensorial como imaginária. Ela liga aquilo que se afirma pela presença física (o corpo) e aquilo que se mostra pela presença cognitiva (o sujeito). O primeiro é, inapelavelmente, parte da caracterização extensiva do mundo, o segundo pertence à arquitectura cultural erguida pelos seres humanos. O dispositivo constrói, assim, uma história de pertença dupla ou, se o virmos de um outro ponto de vista, uma história de não-pertença. O sentir é património de um sujeito, mas, ao mesmo tempo, é aquilo que conduz esse sujeito à dissociação entre a presença corpórea e a presença cognitiva. Através do dispositivo, o corpo pode multiplicar os modos da presença e o espírito pode fender a unidade do conhecimento. Se definirmos a essência do dispositivo, devemos considerá-lo como um elemento essencial na construção dinâmica da situação humana no mundo: o dispositivo multiplica as ligações, mas também as arranca à sua fixação.

A arte, que foi quase sempre o lugar de inscrição desse tipo de transformações⁴, não é já o domínio onde as mutações mais marcantes se vêm apetrechar. E isso por uma razão essencial: a arte, como laço entre o ser vivo e o sujeito, as duas dimensões da significação estética que aí estão necessariamente implicadas, deixou de ser um elemento central na cultura contemporânea da representação. Os dispositivos electrónicos operam essa vectorização, introduzindo aspectos como a velocidade e a interactividade, capazes de retirar o vivo da sua moldura biológica. Hoje, a arte persegue, com singular desfasamento, o que há de mais plástico na cultura humana, produzindo uma espécie de repercussão fantasmática daquilo que é dinamizado no mundo. É esse fantasma que agora amplia o nosso estupor perante a não coincidência nos dinamismos que vivemos enquanto sujeitos. Diremos que, graças à mudança de estatuto das artes nos processos hiperdinâmicos do nosso tempo (e o colapso das vanguardas já o anunciava), estamos em condições de aceder a uma renovada compreensão do que é a presença. E não será essa a questão fundamen-

³ Cf. AGAMBEN (2006).

⁴ Na génese da modernidade estética, cuja coincidência epocal com a industrialização está na origem de muitas das teses mais conhecidas de Walter Benjamin, as artes pareciam submetidas ao «stress» provocado pelas novas dinâmicas técnicas aí aparecidas e compelidas a responder-lhe. Aí se desenvolverá o entendimento modernista das várias artes como reflexo da estrutura técnica do seu *medium*. No contexto deste ensaio, a nossa preocupação está, contudo, orientada para dois outros períodos dos actos artísticos: primeiro, aquele que precede a organização e hierarquização do campo das artes e, segundo, aquele que sucede a essa organização e que é o nosso tempo. Dispondo nesse arco a nossa atenção, que assim fica de fora do período de afirmação da autonomia da arte, torna-se evidente que os processos artísticos são poderosos meios de identificação e selecção das técnicas e dos dispositivos técnicos associados. «É a revolução estética que precede a revolução tecnológica» (RANCIÈRE, 2000, p. 33), isto se tivermos em conta que o estético é aqui um conjunto de práticas orientadas para a manifestação da presença no mundo e não para a sua hierarquização interna.

tal de toda a pergunta estética? Termos como «viagem», «nómada» ou «portátil» referem-se sempre a este problema da presença na medida em que, de um ponto de vista estético, sabemos que aquilo que se apresenta imóvel ilude o seu próprio acto de presença. A evidência de um objecto atinge-nos quando este se retira da sua dupla presença ontológica e sensorial⁵. Ora, há um equívoco maior nos dispositivos actuais, um equívoco retórico, por assim dizer: embora construídos⁶ como portáteis e lançados na nomadização, nada neles silencia a afirmação de uma presença que é, para todos os efeitos, a presença do sujeito e dos seus deícticos electrónicos. Tudo neles visa uma analogia com o pulsar ilimitado do sujeito no mundo a que hoje damos o nome de *acessibilidade*, um esquematismo ontológico e sensorial que a qualquer momento recria a verosimilhança da presença forjada pela *coincidência*.

A portabilidade, toda ela instituída como *mobilidade coincidente*, não é, então, o dado novo que estamos aqui a tentar identificar nas práticas estéticas. O que mudou foi o próprio imaginário ligado a essa portabilidade, no sentido mais amplo do termo. E o que poderá emergir das artes será a exposição dessa debilidade da sua presença contemporânea, debilidade eventualmente capaz de expor a falácia do portátil contemporâneo. Efectivamente, o problema das conexões entre dispositivo e arte não reside na portabilidade em si mesma, mas antes na determinação do que seja a experiência do nomadismo num tempo em que todos os conteúdos se tornam, pelo facto de existirem, nómadas. A portabilidade parece perder, todos os dias, o seu sentido na medida em que nada pode, noutra lugar, oferecer um contexto informacional aos objectos que seja, especificamente, uma deslocação significativa na relação entre o explícito e o latente. Todo a sediação de uma obra de arte é o efeito das redes informacionais e referenciais que têm vindo a ser construídas, e não apenas no domínio tecnológico.

Isso é explicável se nos lembrarmos que, no momento em que as instituições artísticas foram criadas, museológicas ou educativas, as obras de arte deixaram de ser legíveis em função de uma localização inequívoca que era, toda ela, produto de uma deslocação tão enigmática quanto mítica: a História da Arte passou a arquitectar uma nova genealogia que fosse capaz de fazer esquecer os velhos processos nómadas em favor de uma geografia das formas. A partir daí, as artes passaram definitivamente para o quadro puramente cultural da geografia. Toda a construção do olhar sobre uma determinada obra passou a implicar um único movimento que designaremos como a sua «deslocação», gesto de retirar algo ao seu lugar próprio. Essa é a razão pela qual a viagem física das obras, tendo embora explodido em virtude da solidez institucional de tais intercâmbios, não é determinante para a sua releitura. E que melhor exemplo teremos do que a arquitectura contemporânea, produtora de deslocações formais dentro da urbe mundial? Com as instituições de arte contemporânea e os museus transformados em lugares-comuns do turismo, é cada vez mais imperioso que tais instituições sejam capazes de responder a esse nomadismo genérico através de actividades e projectos que relancem uma cultura criativa do nomadismo. Razão essencial para que os processos modernistas de destruição da normatividade estética devam hoje ser prolongados pela destruição de alguns dos adquiridos desses mesmos modernismos.

⁵ Cf. ROSA (2009).

⁶ E seria necessário perguntar quem constrói hoje um dispositivo. Mais do que fabricado, o dispositivo fabrica-nos enquanto seres capazes de coincidências: conosco, com o mundo, com a expressão.

2. O excesso no mundo, já não na arte

Desde sempre, o dinamismo sensorial, tal como aqui o entendemos, liga-nos ao mundo de um modo que deve muito pouco aos processos da representação. O leitor atento não deixará de notar o paradoxo: se falamos de arte, como será possível colocar entre parêntesis o problema da representação? Independentemente do aprofundamento que o tema merece, diremos, sumariamente, que toda a portabilidade remete para uma inscrição, cuja génese é arcaica, do que há de excessivo na vida no mundo. Como afirma Elisabeth Grosz, «a arte não vem da razão, da cognição, da inteligência, nem dos feitos mais altos do homem, mas de algo excessivo, imprevisível, baixo e animal. A arte provém desse excesso no mundo, nas coisas, nos seres vivos, que lhes permite serem mais do que aquilo que são»⁷. Evidentemente, o excesso do mundo só nos possui quando nos expomos aos seus acontecimentos ou pseudo-acontecimentos cosmológicos. E só o nomadismo tem a absoluta necessidade de que essa exposição se faça mundo visível já que, em si mesma, a realidade do mundo permanece, para ele, mergulhada no caos e na indeterminação, já que o seu excesso não tem medida de referência.

Pelo contrário, o impulso nómada dos modernos e pós-modernos – o turismo – está associado à domesticação do mundo, à sua territorialização extensiva e intensiva. O turista é um ser desligado do enigma cosmológico, mas de alguma forma tomado por uma imagem do mundo sem sombras, quer dizer, um mundo todo recortado na sua explicitação. Ora, sendo a «retórica do extraordinário» um elemento ainda bem presente no sujeito do turismo, esta desloca-se num percurso que duplica o mundo de um modo diferente daquele que sustentava o percurso mítico: ao mundo traz-se um suplemento de sentido que seja sempre um acréscimo ao conforto. O turismo deriva, assim, do excesso que, vindo de dentro, assalta o sujeito e é tanto mais aparente quanto a cultura moderna demonstra constantemente o seu domínio global do mundo. Os dispositivos portáteis operam no interior dessa nova necessidade de exposição: a do caos interior que procura incessantemente inscrever-se no mundo através de actos de reconhecimento coincidente.

Necessariamente, os dispositivos contemporâneos devem ser esteticamente definidos a partir de um contexto inteiramente diferente daquele que moldou trinta mil anos de percepção artística do mundo. Daí o impasse: como definir a arte num tempo em que os dispositivos nómadas se multiplicam e se bifurcam, mas o conceito de acto artístico não encontra uma ideia propriamente estética de nomadismo? Talvez um salto no tempo nos permita esboçar uma resposta. A arte portátil, já o dissemos, na sua própria constituição como possibilidade criativa, é profundamente arcaica, sendo contemporânea do aparecimento das primeiras manifestações artísticas, sejam elas fixas ou móveis. A arte é portátil desde que há arte, ou seja, a portabilidade está embebida no próprio conceito de arte enquanto conceito de *coisas do mundo*. Torna-se claro que o nomadismo nas artes tecnológicas aqui discutido não se confunde com a longa tradição de portabilidade de objectos artísticos. Aquele tende a ser uma outra coisa, como tentaremos delinear sumariamente neste texto. Tal não invalida que uma arqueologia dessa portabilidade não seja utilizada pelas técnicas contemporâneas, elas próprias confrontadas hoje com questões de discursividade estética.

Por que é que a obra de arte se confronta, na sua génese, com o problema da sua mobilidade? Pela simples razão de toda a arte ser, em última análise, uma problematização da relação entre o

⁷ GROSZ (2009), p. 81.

lugar e a manifestação. É certo que o objecto artístico partilha com os outros objectos *no* mundo a disponibilidade para a sua referenciação neste. Mas o objecto artístico acrescenta a essa disponibilidade uma espécie de imprecisão constitutiva da sua referência a que chamaremos, muito impropriamente, o *numinoso*, aqui empregue num sentido mais próximo de Schleiermacher do que de Jung. O numinoso é o excesso que circula na realidade empírica e que, nunca se libertando desta, como ocorreria nas concepções metafísicas, faz dela uma coincidência instável consigo mesma. A portabilidade não terá sido, portanto, uma «boa ideia» dos primeiros artistas ou o sinal do apego à sua «criação». *A portabilidade artística terá sido, desde logo, o acrescentar de uma nova dimensão à vida do seu portador.* Diríamos que, transportando consigo o objecto artístico, na maioria das vezes classificado como «adorno», o portador alarga o campo de referenciação da sua existência, ele que passa, assim, a caminhar simultaneamente por diversos territórios.

Poder-se-á, é certo, objectar que há, na própria arte paleolítica, um conjunto de outras manifestações artísticas que se encontram, desde sempre, *in situ*. Não será casual o facto do nosso reconhecimento da arte parietal paleolítica se ter desenvolvido entre a descoberta, em 1879, das grutas de Altamira e, já muito recentemente, em 1994, a gruta de Chauvet. Mas será necessário lembrarmos que Marcelino Sanz de Sautuola só começa a exploração de Altamira após a sua visita, em 1878, à Exposição Universal de Paris, onde fica profundamente impressionado pelas peças de arte portátil paleolítica aí expostas. A descoberta das imagens parietais é tão impressionante para a consciência moderna que Sautuola é acusado de fraude. «As formas elaboradamente artísticas dos tetos de Altamira não correspondiam à concepção então corrente de um Paleolítico ‘selvagem’»⁸. Na verdade, o que motivava o cepticismo desses arqueólogos ainda formados no espírito do *Grand Tour*, onde a arte era equacionada com «civilização», era a impressão de um paralelismo entre a sacralização museológica das artes, em desenvolvimento desde o século XVIII, e essas cavernas e dédalos de grutas onde as inscrições se desdobravam perante o olhar do visitante. Estas pareciam demasiado «monumentais» para serem verosímeis. Esse entendimento conduziu, após a rejeição inicial, a uma rápida atribuição do estatuto de arte às inscrições parietais e à conseqüente integração da «monumentalidade» rupestre no sistema da arte, o que, evidentemente, tendo contribuído para a sua preservação, não ajudou à sua compreensão. Sucintamente, diremos que a organização espacial de uma gruta habitada por inscrições rupestres não tem qualquer relação cognitiva ou sensorial com uma sala museológica: enquanto esta constitui um dispositivo de leitura histórica e estilística das formas, aquela é um lugar de convergência e dinamização de espaços. Na caverna, não há um espaço da obra *versus* o espaço da sua exibição. A caverna é um espaço ctónico onde o mundo se dá a ver como embriaguez de um lugar simultaneamente infinito e circunscrito, onde o mundo se faz matéria infinitamente erotizada. Esta cavidade não é inscrita para aí se preservar qualquer imobilidade: é a mobilidade, tomada em sentido tanto geológico quanto humano, que aí é prosseguida.

Se é certo que podemos situar o nascimento da actividade «artística» humana no Paleolítico, nomeadamente através da arte parietal que chegou até nós em grutas e em superfícies rochosas ao ar livre, raramente tem sido sublinhado que essa actividade aparece como elemento constituinte de vidas nómadas. A arte do paleolítico, mesmo na sua vertente rupestre, faz parte da significação do nomadismo e deve ser lida como perspectivação da vida e do cosmos a partir de uma existência que se desloca, que está prestes a deslocar-se ou que acabou de se deslocar. A arte deverá, então, ser

⁸ LEWIS-WILLIAMS (2002), p. 31.

entendida como uma experiência «entre-dois», uma experiência em que o «artista» se detém em algum local propício (por razões tanto mágico-rituais como materiais), mas onde também prepara o seu regresso à viagem. Aí, se a inscrição na pedra ou o esculpir do fragmento de osso exigem a criação de condições para que o nómada possa deter-se, há todos os motivos para pensarmos que essa é uma situação excepcional e passageira que não dá conta, por si só, da percepção do mundo refletida nessas formas.

Diremos, então, que a arte pode tornar-se portátil porque, em algum momento, a experiência que a constitui se detém. Esse momento, sendo embora necessário à génese da obra de arte, não é, só por si, constitutivo de um território da arte. Na verdade, o recurso ao espaço da gruta parece ser antes um processo de formação de uma *extraterritorialidade ontológica*: um lugar onde os equilíbrios, as probabilidades, os nexos que o mundo regulariza nos seres, estão, de algum modo, suspensos ou invertidos. Esse processo, que já dissemos não ser interpretável enquanto formação do «espaço da arte», não deixa de ser uma reelaboração das coordenadas do mundo. O seu aspecto arcaico não transforma a arte rupestre numa prática do passado: o imaginário da reclusão ambígua – onde se entra para se deixar de ser aquilo que já fomos e onde, paralelamente, se procura um modo de regressar ao que se era – nunca esteve tão vivo como nos nossos tempos pontuados por dispositivos móveis de natureza interactiva. É vulgar falar-se da reclusão egoísta de cada um com o seu dispositivo. Mas essa reclusão é muito semelhante à daquele que se isola da tribo para inscrever e gravar a rocha. Cada um procura essa dinamização da sua inscrição no mundo. Esse processo é necessário para que não se seja devorado pela pura espacialidade deste, pela sua vertiginosa abertura a ocorrências que nunca podemos tornar expressivas, já que a sua relevância nos ultrapassa no próprio momento em que nos parece que dela tomamos posse. No seio desse mundo fechado são concebidos os dispositivos miniaturizados que nos permitirão sobreviver ao mundo exterior. *Miniaturizar* é, então, a prática mais arcaica que possamos imaginar, já que dela depende a ligação essencial entre a ritualização e a inscrição. Tudo isso é já um puro dispositivo, na medida em que é algo preparado para operar na distância e além da distância, algo que se conserva sempre estável na sua zona interna e sempre dinamizado na sua operação no mundo.

Poderíamos falar de um *Land Art* primitivo, mas essa observação seria um profundo equívoco, já que este conceito estético só faz sentido a partir da consciência profundamente sedentarizada do artista moderno e da sua arte. O *Land Art* procura encontrar no território natural condições que, ao desafiarem a própria existência das obras de arte, tal como a entendemos hoje, questionam a concepção do acto estético. Com efeito, não há mais inequívoco traço definidor da «obra de arte» do que aquele que diz dependerem as manifestações artísticas das *suas* condições ideais de preservação e transmissão. Ao longo do tempo, essas condições têm vindo a confundir-se com a obra de arte, ela mesma, já que esta é, não só cada vez mais um produto dessas condições, como o seu retrato. O *Land Art* depende, filosoficamente, desta concepção. Quando pensa ou dá a pensar a natureza, só o pode fazer na medida em que esta corresponde à utopia do que está lá fora. Já não as utopias do longínquo ou do espaço íntimo do sentido, mas precisamente aquela que parece capaz de responder a todas as estratégias estéticas que colonizaram o mundo, transformando-o em espaço.

Desde logo, há uma razão simples para essa distinção: o objecto portátil tornou-se um objecto artístico, quer dizer, obedeceu, na sua génese, a alguns critérios formais que nele antecederam qualquer significação artística que lhe fosse atribuída e que deverão permanecer razoavelmente fixos ao longo das suas transformações ulteriores. Ou seja, marcou, no seu devir artístico, a sua própria

génese na *techné*, dando-se a ver, simultaneamente, como aquilo que está preso ao mundo e que a ele se subtrai. O dispositivo nómada, por seu lado, de um modo que parecerá paradoxal para aqueles que julgam os dispositivos como seres da virtualidade, será um puro objecto estético quando essa for a sua função seleccionada. Quer isto dizer, que o dispositivo nómada tem por vocação abandonar o ser *coisa técnica* – e, portanto, lançada para *além* do mundo – passando a constituir-se como afirmação do mundo logo que o seu uso estético for o modo preferido do utilizador. O dispositivo faz-se linguagem do mundo de uma maneira muito mais explícita do que o objecto artístico comum consegue. O que é o mesmo que dizer que os dispositivos são tanto mais atávicos quanto a sua plasticidade estética for produto desse regime de inscrição sobreposta.

Esta distinção pode ser aproximada daquela que Nelson Goodman já referenciara sob as designações de artes *autográficas* e *alográficas*: esta diferença significa que as primeiras se manifestam num objecto imanente e material, enquanto as segundas se dão num objecto ideal, por redução a partir da sua manifestação física. *Autográfico* será um quadro ou uma escultura; *alográfico* será um texto literário ou uma composição musical, que se destacam do livro ou da partitura. Podemos dizer que o objecto artístico é autográfico quando «fixa» ontologicamente uma sua dimensão que seja intersecção da sua estrutura de artefacto e da sua estrutura estética. Urmson dirá que a obra de arte é «um artefacto visando, antes do mais, uma consideração estética»⁹. Diríamos, então, que a pequena escultura portátil é um objecto artístico porque inscrito naquela parte da sua constituição que nunca foi artística, mas que permanece encerrada na obra de arte. Essa parte, que é pura materialidade ctónica, está disponível para viajar no mundo por virtude, não apenas da sobreposição do explícito com o latente, mas também porque o regime da atenção que ela exige situa-se além daquele dispensado ao artefacto.

Podemos considerar que os dispositivos interactivos modernos reúnem traços alográficos e autográficos na medida em que a estrutura estética neles contida, conquanto não sendo identificável com a estrutura de artefacto, não pode migrar inteiramente para um outro contexto, dito de execução, como o faria uma obra de arte alográfica clássica. A escuta musical num dispositivo móvel, por exemplo, não se encontra numa situação equivalente à da escuta em concerto de uma partitura. Enquanto esta é organizada a partir do reconhecimento tácito, por todos os implicados, que há aí um acto interpretativo, em duplo sentido, do original, a escuta *do* dispositivo acrescenta a esse reconhecimento uma escuta da música cerzida no mundo. Digamos que o que aqui interessa mais não é a *interpretação* mas a *mobilização* da música, que aqui adquire também múltiplos sentidos (mobilidade física do ouvinte, mobilidade interactiva da música, possibilidade de *download* em movimento, etc.). De um certo modo, o dispositivo coloca-nos na posição em que um dia Courbet se encontrou: ao trabalhar uma paisagem, Courbet apercebe-se que acabara de pintar um objecto distante que não sabia o que era. Tendo enviado o seu assistente para averiguar que objecto era aquele, este regressa para o informar tratar-se de uma pilha de troncos abatidos. Courbet não se mostra perturbado pela experiência, já que o seu trabalho não residia na identificação do cenário que retratava e dos seus elementos¹⁰. O dispositivo também não visa esclarecer a natureza dos estímulos, quer os seus, quer os do ambiente, mas tão só suportá-los na sua possibilidade móvel e interactiva.

⁹ URMSON (1957), p. 87.

¹⁰ DORAN (1978), p. 119.

O dispositivo móvel não está ao serviço da conceptualização oferecida ao sujeito. Essa observação tem vindo a vulgarizar-se na teorização da mobilidade nos últimos anos: desenvolve-se a *mobile ontology*, a ontologia da mobilidade, que se concentrou num dispositivo que rapidamente se universalizou, o telemóvel, mas que pode agora ser alargada à própria estética, ou seja, simultaneamente às formas artísticas da mobilidade tecnológica e à própria constituição estética desses dispositivos. Evidentemente, a ontologia desenvolvida neste contexto terá de tomar em conta aspectos como a constituição do sujeito da mobilidade, os seus actos, a teoria dos objectos móveis, a inscrição dessa mobilidade e a relação com o mundo¹¹.

3. Estéticas do turismo

Que o nomadismo seja um elemento necessário à caracterização das artes contemporâneas, eis uma afirmação que corre o risco de ser tomada pelo seu aspecto turístico, já amplamente descrito pela antropologia do quotidiano. No interior de uma sociedade onde o turismo, nas suas múltiplas formas, é, não só a actividade colectiva dominante na maioria da população, mas sobretudo o «nome» genérico pelo qual o imaginário e a liberdade respondem actualmente, seria inútil continuarmos apegados a uma concepção das artes que ignorasse essas tendências. A economia do turismo apropriou-se plenamente daquilo que designamos como «vida cultural», razão pela qual nenhum dos traços caracterizadores da existência artística – quer a dos objectos, quer aquela dos públicos e produtores – pode ser conservada longe das rotas, das logísticas, dos dispositivos e das políticas do turismo. Toda a estética tende a tornar-se um guia turístico. Na verdade, as estéticas deixaram de responder a uma localização epistémica, por virtude da incerteza que se instalou na determinação dos seus agentes e dos seus lugares legitimadores. Todo o turismo é, antes do mais, uma excursão ininterrupta entre domínios anteriormente segregados e bem diferenciados, como quem entra num monumento barroco, numa colecção de arte contemporânea e num estádio de futebol numa única tarde de passeio. A transição entre espaços diferenciados, que no contexto de uma cultura homogénea seria ritualizada, encenando efeitos de transição, de perda, de anamnese, de profecia, é agora tomada como conteúdo auto-suficiente, como objecto da imagem-memória, quando todo o seu sentido residia na interdição de imagens que lhe estava associada.

O turista é um ser tomado pela superstição do valor localizado, forma tardia, mas de longa tradição, da topologia do artístico. Essa é a forma mais comum da concepção da cultura como duplo do mundo. Longe de se formar a partir da ausência no mundo ou da abertura deste ao significado emergente, o duplo cultural constitui-se antes como processo de saturação nos seus mais diversos modos: na sensação, antes do mais, na deslocação, na retenção de imagens, na retórica do extraordinário. A cultura contemporânea, enquanto actividade turística, é a incessante busca de uma «simetria entre a arte e os acontecimentos»¹². Ao mundo, a estética sobrepõe uma esfera da excitação, que é aquilo que define o sujeito, seja o turista ou o artista. Na verdade, não foi apenas o estatuto deste último que sofreu transformações profundas desde o Romantismo. Já Goethe, na sua *Viagem a Itália*, testava, na experiência e no texto, as relações entre esses dois modos de satura-

¹¹ Consulte-se, entre outros, FERRARIS (2005), NYÍRI (2002), WIGGINS (2001).

¹² MASCI (2005), p. 18.

ção do mundo, então também quase indistintos, mas por razões diversas das actuais. Daí que o turista possa reivindicar um parentesco com o sujeito artístico moderno.

Mas enquanto, no século XVIII, os acontecimentos encontrados no caminho podiam «formar-se» na sua forma literária ou artística, hoje são as artes que podem expressar-se através de uma sedição no mundo que as aproxima dos eventos e dos objectos. Se a retórica turística não existia sem a sua forma literária ou artística, o que significava que todo o extraordinário turístico era, desde logo, artístico, hoje o extraordinário parece profundamente dependente de uma retórica turística. Entrámos num regime de partilha retórica dos efeitos extraordinários do mundo. A cultura faz-se elemento da paisagem, tomando funções que a pintura paisagística assumia tradicionalmente. A primeira delas, e aquela que vai marcar a concepção pós-teológica da relação com o mundo, situa-se no plano do povoamento moderno do espaço terrestre, já que o sentido deixou de ser um atributo da cidade celeste. O sentido passou a ligar-se às coisas, não habitando nelas e animando-as a partir de dentro, o que seria um regresso ao animismo do Paleolítico, mas, de um modo fenomenalmente próximo, instituindo uma reificação da própria relação sensorial do humano com essas coisas. O turista desloca-se na horizontalidade óptica do mundo, não na sua verticalidade, o que o obrigaria a contactar os deuses e os animais. Se a relação estético-religiosa com o mundo era sempre assumida no risco do contacto demasiado próximo com a divindade ou a animalidade, a relação turística com o mundo, que implica uma suspensão do risco ontológico (permanecendo apenas o performativo), ilude o carácter instável do vivo, as suas fronteiras movediças, trazendo-o sempre ao carácter de coisa do mundo.

A aliança entre o turismo e a arte é um capítulo essencial daquilo que Mario Perniola designa como «a aliança entre os sentidos e as coisas», produtora de uma cultura da experiência neutra a que outros chamariam reificada. Aqui, estamos diante de uma concepção de «cultura» que se afasta daquela, humanista e ideológica, que dominou entre os séculos XVI e XX. Essa era uma cultura da verticalidade, o que significa que toda a deslocação inscrita no mundo era, simultaneamente, inscrita na extensão do mundo e num domínio paralelo onde se manifestava o próprio sentido da viagem. Evidentemente, essa não era já uma cultura do *subjectum* antigo, onde a viagem no mundo nunca pressupunha a travessia do vazio, já que o espaço partilhava a densidade óptica das coisas que relacionava. No caso dos modernos, e basta citar o exemplo de Camões na cultura portuguesa, o espaço é experimentado a partir de um regime misto mas nunca unificado: vive-se o terror do espaço sem referenciação (sem coisas), a fim de construir uma narrativa que seja o preenchimento dessa experiência.

No regime actual da viagem, eminentemente turístico, o desdobramento da experiência, aliás de acordo com as possibilidades sustentadas pelos dispositivos munidos de ecrãs, é equivalente a um desdobramento em imagem, uma imagem que não tem aqui os poderes de uma estrutura manifesta, mas que se limita a ser coisa do mundo num regime particularmente dinamizado. Esse desdobramento está, todo ele, fundado na possibilidade de, sucessivamente, eliminar e/ou reconstituir a própria experiência do espaço. As imagens inseridas em dispositivos portáteis operam, não a partir de uma pergunta hermeneuticamente levantada pela própria viagem, mas como «coisas» expectáveis instaladas no próprio dispositivo, todas elas tomando o seu significado a partir de um mundo que dispensa o «espaço entre coisas», mas que também o pode reconstituir. O dispositivo portátil, que os modernos entendiam como exorcismo dos horrores do espaço vazio, passa hoje a ser um dispositivo de reversibilidade na relação entre as coisas. Não havendo já um sujeito, enquanto *subjectum*,

compelindo a organizar a objectividade do mundo, todo o dispositivo passa a ser sede de uma plasticidade de objectos, incluindo aqui os objectos humanos. O espaço é pensado a partir dos objectos que, longe de o ocuparem, nele procedem por vectorização.

Viajar é, deste modo, actualizar alguma das possibilidades *subjectivadas*¹³ pelo dispositivo ou pela rede de dispositivos, rasura manifesta da polarização entre sujeito e objecto que fundara a viagem clássica. Como opera essa actualização? Antes do mais, confirmando, de cada vez, a associação entre «vida» e «acto orientado para a coisa», ou seja, orientado para aquilo a que Heidegger chamou *Dingheit*, a «coisidade» que forma o quadro e a dinâmica da viagem no mundo contemporâneo. No turismo, a vida corresponde a uma espécie de vitalismo projectado nas coisas, de que o desporto e o ambientalismo serão os outros grandes exemplos. Estranhamente, para aqueles de nós que não são gregos no *stadion*, o mundo das coisas é determinado pelo espaço entre estas, pela necessidade constante de agir sobre esse espaço, ele que é qualidade vazia do «entre coisas».

É evidente que a parte da humanidade que viaja *pour le plaisir* não vai a lado nenhum. Aquilo que visita é a própria expectativa do «ter sido visitante» nesse algures patrimonial, lúdico ou neurótico, de cuja existência é permitido duvidar no próprio momento do regresso. O extraordinário turístico situa-se antes e depois dessa deslocação que será esquecida a breve trecho, deslocação entre a expectativa da viagem e a sua memória narrativa. Um tal processo coincide com a fenomenologia mais íntima do facto artístico moderno: perante a obra de arte, a única questão que se coloca é a de saber se o desejo de estarmos perante ela será correspondido pela sua memória. Essa incerteza, que se assemelha à do amor, é aquilo que justifica a arte. Contudo, os processos clássicos de fixação do que ocorre nesse intermédio tendem a desaparecer. Antes do mais porque nada nos protótipos das nossas tecnologias teve essa educação da sensibilidade, que não é mais do que um treino para essa experiência do vazio perante a obra de arte.

Como escreve Roland Recht, «a paisagem é sempre, e necessariamente, a expressão formal de uma contradição»¹⁴. É essa contradição que a paisagem vem naturalizar, já que atribui linhas de sentido à estranheza humana perante a natureza. Quando a paisagem fornece, numa perspectiva pictórica clara, os processos dessa identificação contraditória, está estabelecido o quadro moderno do turismo cultural e artístico. Ao progredir no seu percurso, o turista da alma pode testemunhar as grandes e pequenas etapas dessa superação da contradição entre homem e natureza. Daí que o turista, em qualquer das suas versões, seja sempre um ser tomado pela autosatisfação. Conhecemos o retrato de Goethe à (sua) janela, realizado por Tischbein em 1787, durante a estadia deste em Itália. Naquela janela italiana, o autor de *Werther* é também, por empréstimo, um italiano. Sobretudo, ele assume o ponto de vista imaginário do italiano sobre o mundo, mas não inteiramente, já que o corpo apenas se debruça numa janela do seu quarto de turista. Precisamente, esse quar-

¹³ O *subjectum* antigo exprimia o fundamento invariável das coisas, imune à variação ocasional da sua qualidade. Aí, ele é claramente distinto da subjectividade moderna, que é uma antropomorfização da perspectivação do real. Na antiguidade, todos os entes eram entendidos como *subjectum*, o que inclui entes vivos e não-vivos. Com o dealbar da modernidade, esse entendimento do *subjectum* cai em desuso, ao mesmo que tempo que a categoria de *objectum* passa a definir o campo genérico dos entes não-humanos. Mas a nossa tese, que pressupõe a observação de uma crise na subjectividade moderna, volta a requerer a determinação desse fundo invariável das coisas, agora já não associado ao *subjectum*, mas antes ao *objectum*. Aqui, a posição subjectiva passa a pertencer à própria rede e aos seus efeitos de vectorização.

¹⁴ RECHT (1989), p. 53.

to está vazio e a paisagem que a personagem gloriosa vê não é visível. Poderíamos dizer que ela está ausente e que só será visível para o turista literário que a observa. Mas, de um modo mais rigoroso, o vazio do quarto é prolongado pela paisagem, já que ambas as dimensões são apenas vividas pela personagem ambígua do turista.

Os dispositivos contemporâneos obedecem à prática generalizada do turismo permanente. Para isso, foi necessário que a arte se tornasse omnipresente como *commodity* que nos chega por toda e qualquer janela, as electrónicas e as outras.

4. Sinais e dispositivos

A ideia de um dispositivo com uma função estética remete-nos para o processo de autonomização das artes na cultura moderna e para o seu impasse contemporâneo. Analisado a partir de um ângulo teórico diferente, o *topos* da autonomia artística tornou manifesto o processo de individualização dos objectos artísticos. É no momento em que as formas artísticas perdem a sua genealogia própria, já que se desligam da tutela da História da Arte, que podemos vê-las, não a partir da sua categorização estética, mas através da problematização da sua presença entre nós. Perante a arte, a pergunta já não é referente à identificação da obra, mas debruça-se sobre a sua recusa de uma presença coerente no mundo. Efectivamente, o processo contemporâneo de universalização da coerência energética¹⁵, que reúne num mesmo processo, a exploração de recursos naturais, as redes informacionais e a disposição psíquica das populações, deixa pouco espaço à manifestação estética fundada na coerência da sua presença no mundo. Uma obra esteticamente coerente não pode oferecer um sentimento de integração inédito porque o seu espectador é, antes de tudo, um sujeito mobilizado por inúmeros outros processos de construção da coerência. Assim, o problema essencial das artes é a sua própria percepção histórica, toda ela elaborada, a partir do Romantismo, como desvio à incoerência generalizada que a modernidade parecera lançar sobre o mundo. A denúncia da incoerência torna-se, rapidamente, um processo orientado para a incoerência interna da arte, uma *petite histoire*. O dispositivo contemporâneo é herdeiro da conjugação de factores que nos levaram a entender a obra de arte como qualquer coisa que já não é apenas autónoma e auto-suficiente, mas aparece sob a figura da autonomia duvidosa, enquanto aquilo que não sabemos se brilha por si mesmo ou por reflexividade, se quisermos usar uma metáfora celeste que já esteve em voga noutros domínios e que, hoje, só parece ser aceitável neste.

A partir de Kant, que já definia a arte como aquilo cuja finalidade é o seu ser «sem finalidade», este processo vai radicalizar-se, tornando-se o valor estético o último reduto do valor paradoxal, circunscrito na sua própria instabilidade. No campo artístico moderno, os acontecimentos vão multi-

¹⁵ Cf. SLOTERDIJK, Peter (2003), *Sphären III*. No seu monumental trabalho sobre as *esferas*, Sloterdijk desenvolve uma teoria da modernidade que poderemos designar como «climatológica» já que integra, sob o tema das esferas de contenção e sustentação, as múltiplas dimensões que têm concorrido activamente para definir o humano como um ser produzido em «estufa». A ideia de «clima» torna-se, neste autor, tão ampla quanto perversa: o problema climático é a chave e a assinatura da hibridação entre cultura e natureza que orienta a história humana. Assim, resistir à mudança climática, produzir o clima e definir uma cultura do clima constituem as grandes vertentes de um processo onde as artes só podem aparecer como parte da arquitectura das esferas climáticas. A tudo isto, Sloterdijk chama «o efeito de estufa antropológico», ou seja, «os efeitos acumulados das emissões que modificam o clima, provenientes, quer das actividades da cultura, quer da técnica humana» – SLOTERDIJK (2003), p. 153.

plicar-se, mas nunca são efectivamente realizados ou substituídos. Daí que as artes sejam agora o processo pelo qual a possibilidade artística, incapaz de se separar da trivialidade do mundo energético contemporâneo, acaba por se radicalizar na sua formalização dos modos de aniquilamento do mundo. A arte reconcilia-se consigo mesma e com a sua história na própria medida em que *dê a ver* uma falha no sistema energético global. É um agregado de sintomas incapaz de iluminar o mundo, mas também pouco predisposto a aceitar a luz que vem da maciça bola de luz em que o mundo se transformou.

Esta sustentação do estético na esfera do objecto sustentado numa narrativa de si próprio, dirigido a si próprio e constituído por elementos que por ele são absorvidos e arquivados, não poderia deixar de ser integrada naquilo que designamos como «dispositivo». Um dispositivo só está plenamente presente quando a sua razão de ser se transfere do domínio da técnica, em sentido utilitário, para o campo da estética. Aí, o dispositivo passa a pertencer ao domínio dos objectos definidos por Kant na terceira crítica: objectos sem finalidade, ou seja, objectos que não estão limitados pela arquitectura imposta pela funcionalidade que lhes é previamente atribuída. Já todos ouvimos falar de «arquitecturas abertas» nas novas tecnologias, do quase infinito campo de possibilidades que a autonomização do *software* versus *hardware* permitiu. Mas aquilo que aqui queremos sublinhar é a profunda constituição estética dessa estrutura de possibilidades que hoje associamos aos dispositivos. No dispositivo, a obra de arte pode, finalmente, fazer a dupla experiência da distância em relação a si própria e em relação ao mundo. A primeira distância exprime o reconhecimento da inutilidade da própria memória neste contexto hiper-energético. A segunda pretende afirmar ainda uma energia própria ao processo artístico. O dispositivo assegura, assim, um meio de conservar a arte na ambiguidade mimetológica, crescente desde o século XVIII, mas cada vez mais silenciosa sobre o facto do mimético ser uma força plenamente à solta no mundo moderno.

Lembremos o que disse Winckelmann em 1765 nas suas *Reflexões sobre a imitação das obras gregas em pintura e em escultura*: «O único meio para nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é a imitação dos antigos»¹⁶. Sob a roupagem da *mimesis* clássica, anuncia-se aqui um amplo trabalho de reajustamento do conceito de «imitação» às novas condições da modernidade setecentista. Referenciando a harmonia do mundo clássico, Winckelmann traça um programa estético para os modernos que já não segue, a par e passo, o esquema aristotélico da imitação, onde o elemento axial é a imitação da natureza. Diremos que, através da sua deriva psicológica, que colocará, então, a ênfase do mimético na subjectividade, trazendo consigo o conceito de *génio*, o entendimento da imitação vai continuar a evoluir no quadro da estética ocidental, afastando-se da imitação cosmicamente justificada, e aproximando-se daquilo que poderíamos designar como a imitação entendida no quadro da individuação. O aparente paradoxo da frase que acima citámos de Winckelmann demonstra, precisamente, a tensão que emerge no próprio programa do primeiro Romantismo alemão: aí, «ser inimitável através da imitação» é, não apenas uma afirmação romântica, mas um programa embebido em toda a estrutura estético-tecnológica da modernidade. Através da replicação de estruturas estéticas que, em última análise adquirirão um estatuto orgânico, a *imitatio* moderna responde ao paradoxo de Winckelmann autonomizando, não só o ente que é produzido pela imitação, mas a sua própria esfera «nómada», quer dizer, a própria possibilidade de construir uma autonomia auto-afirmativa perante o real.

¹⁶ WINCKELMANN (1756), p. 95.

De um ponto de vista estético, a individuação, enquanto processo observado e observável nos dispositivos, pertence inteiramente a essa superação metafísica da *mimesis* na sua condição transcendental, para jogarmos com o termo kantiano. O que aí está em causa é uma aliança instável entre o sensível e o inteligível realizada pelo (e no) estético, aliança que depende inteiramente da dualidade metafísica construída desde Platão, já que funciona como comentário e contraponto a esta. É aí que a imitação aparece como possibilidade do sentido, como o diz Pierre-Damien Huyghe, ela que «abre às preposições metafísicas um campo de concretização» e «um devir coisa (*res*) do que não era coisa»¹⁷. Essa concretização é aquela que opera no domínio da *semelhança* impedindo-a, incessantemente, de se constituir como *reprodução*. Enquanto a reprodução inaugura a forma de um ente cuja essência é ser, precisamente, reprodução de um ser, a *semelhança* queda-se na sua indecisão ontológica, privada da decisão que conduzia a reprodução a uma existência estável. É perante o conceito de forma que a estética do dispositivo nómada se pode afirmar: sendo um corpo entre corpos, e não já uma projecção dos gestos do corpo, ao dispositivo está vedada a formalização que conduz à reprodução.

Um dispositivo nómada: um sinal no mundo que atravessa o (mundo) moderno sem lhe pertencer. Um acidente na rede energética do mundo, mas um acidente que se liga a todos os outros acidentes, produzindo assim uma estilística do acontecimento. O dispositivo não é exterior ao mundo, mas determina este como exterior (o *dehors*, como diria Deleuze). Leibniziano, de certa forma, mas sem necessitar de um exercício de fundamentação, o dispositivo assegura-se de que o mundo só existe como fluxo dos e pelos indivíduos. E estes já não são estruturas orgânicas, mas tão só processos de dissolução da forma no campo da efectividade. O dispositivo toca aí, efectivamente, uma nova produção móvel do mundo, aparentemente próxima da do Paleolítico, mas agora sem «desvio» pela força ctónica daquele. Produz um desejo de mundo que nunca poderá ser satisfeito. É essa a sua estética.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio (2006), *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo.
- AUGÉ, Marc (1997), *L'Impossible voyage, le tourisme et ses images*, Paris, Payot.
- APPADURAI, Arjun (1996), *Modernity at Large*, Public Words, Vol. 1, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- BAUDRY, J.-L. (1974-5). "Ideological effects of the basic cinematographic apparatus", *Film Quarterly*, 27, 2.
- DELEUZE, Gilles (1969), *Différence et répétition*, Paris, PUF.
- DELEUZE, Gilles (1988), *Le Pli*, Paris, Minuit.
- DOLLFUS, O. (1997), *La Mondialisation*, Paris, Presses de Sciences-Politiques.
- DORAN, P. M. (1978), *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula.
- FERRARIS, Maurizio (2005), *Dove sei ? Ontologia del telefonino*, Milão, Bompiani.
- GENETTE, Gérard (1994), *L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1996), *La Relation esthétique*, Paris, Seuil (*The Aesthetic Relation*, Cornell University Press, 1999).
- GROSZ, Elizabeth (2009), «Sensation : the Earth, a People, Art», *Gilles Deleuze: image and text*, Nova Iorque, Continuum.
- HUYGHE, Pierre-Damien (2004), *Le Différend esthétique*, Belval, Circé.
- LÉVY, Jacques (1999), «Trois ou quatre choses que la mondialisation dit à la géographie», *L'Espace géographique*, n°1, Paris, Belin-Reclus.
- LEWIS-WILLIAMS, David (2002), *The Mind in the Cave*, Londres, Thames & Hudson.
- NYÍRI, K. (org.), (2002), *Alzeit zuhänden: Gemeinschaft und Erkenntnis in Mobilzeitalter*, Viena, Passagen.

¹⁷ HUYGHE (2004), p.60.

- PERNIOLA, Mario (1994), *Il Sex appeal dell'inorganico (Le Sex-appeal de l'inorganique)*, Paris, Léo Scheer, 2003).
- RONELL, Avital (1989), *Telephone Book: Technology, Schizophrenia, Electric Speech*, University of Nebraska Press.
- RANCIÈRE, Jacques (2000), *The Politics of Aesthetics*, Londres, Continuum, 2006.
- RONELL, Avital (2005), *The Test Drive*, University of Illinois Press.
- ROSA, Jorge Leandro (no prelo), «A Presença restante da arte. Questões do real exibido em Pedro Paiva e João Maria Gusmão» in AA.VV., *Abissologia*, Gal. Zé dos bois.
- ROSE, G. 1978. *The Melancholy Science. An Introduction to the Thought of T. W. Adorno*. Londres, Macmillan.
- SCHEFER, Olivier et al (2003), *La Forme poétique du monde*, Paris, José Corti.
- SCHMITT, Carl (1948), *Le Nomos de la terre dans le droit des gens du Jus Publicum Europaenum*, Paris, PUF, 2000.
- TIBERGHEN, Gilles (2004), *La Nature dans l'art*, Arles, Actes Sud.
- URMSON, J. O. (1957), «What makes a situation aesthetic?», *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. XXXI.
- WIGGINS, D. (2001), *Sameness and Substance Renewed*, Cambridge, Cambridge University Press.
- WILSON, Stephen (2002), *Information Arts. Intersections of Art, Science, and Technology*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.
- WINCKELMANN, J. J. (1756), *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresden.