

CULTURA VISUAL E EXIBIÇÃO ARTÍSTICA: O OBSERVADOR EMERGENTE



1.

Este texto aborda a conjunção da luz e da percepção no contexto da cultura contemporânea. Aparentemente, estaremos na dimensão vibrante e simpática ao jogo das escalas universais que a cultura romântica tentou estabelecer. Mas a luz que possibilita hoje a percepção estética só por equívoca obstinação da herança simbólica pode ainda ser pensada como sendo simultaneamente singular e universal. Na modernidade tardia, o paradigma

Jorge Leandro Rosa

Universidade Lusófona de Humanidades e
Tecnologias

da figura antropológica tornou-se profundamente embaraçoso e inquietante. A luz aparece aqui como a abertura, não de um espaço do sentido, mas de zonas focalizadas, profundamente equívocas, de luz e de tempo. Por seu lado, a percepção, que era classicamente o atributo do sujeito (sempre referenciado na escala luminosa do sentido), pertence agora a um traço da presença que não só se arranca à presença viva, mas também abandona a estabilidade que a representação lhe atribuiu ao longo da história da figuração artística.

Dispensamo-nos, dado o intuito do texto, de aqui discutir as perspectivas que a História da Arte e a Iconologia nos podem fornecer a este propósito. Interessa-nos antes a particular fenomenologia das imagens que, numa época aparentemente saturada pela sua sucessão incessante, reivindicam uma pertença ao que é visualmente incompreensível. Estão, neste caso, algumas imagens provenientes dos campos de morte nos anos 40 que Didi-Huberman colocou no centro de um livro (e de uma polémica) recente¹. Eis a história, sucintamente: em Agosto de 1944, alguns prisioneiros especiais de Auschwitz-Birkenau, essas personagens inclassificáveis que são os membros do *Sonderkommando*, judeus que eram constituídos em equipas especiais encarregadas de manusear os corpos e os pertences dos gaseados, baleados ou enforcados, conseguem fotografar clandestinamente algumas fases do seu trabalho. Estas fotografias, sendo muito poucas as que chegaram até nós, foram passadas para o exterior do Campo, chegando à resistência polaca. O livro de Didi-Huberman reproduz algumas delas, onde vemos, ao longe, membros do *Sonderkommando* atarefados em torno das fossas de cremação de onde brota um espesso fumo branco. Estão rodeados de formas indistintamente amontoadas, os corpos nus dos mortos. Estas imagens são, pelo seu peculiar enquadramento, pela composição onde se combinam luz e sombra, estranhamente dotadas de uma aparente qualidade estética. O olhar do autor anónimo procurou a sombra para melhor fixar a luz reflectida na palidez da pele dos mortos. A sombra é o próprio pórtico da câmara de gás que estivera em pleno funcionamento momentos antes. O fotógrafo esconde-se aí para poder tirar uma fotografia que o condenaria à morte imediatamente caso fosse descoberto. Será inútil acrescentar o que faz a singularidade insuportável destas imagens, largamente retocadas pelos historiadores, que as corrigiam, ou mesmo recusadas liminarmente, sendo consideradas como documentalmente inúteis e perniciosas.

Nessas imagens há o que parecem ser corpos. Os corpos que pereceram na «solução final» não nos tocam. Um corpo é algo sempre na eminência de ser tocado de múltiplos modos e cuja percepção visual é sempre insuficiente; algo que, enquanto imagem, vem a nós na iminência de ser tocado. Um corpo é visível, na sua proximidade de corpo, na medida em que temos dele um conhecimento tátil, se não nosso, pelo menos através da pele de um outro por nós imaginado ou pressentido. Um corpo, antes de ser visto, já aparece numa linha complexa da carnalidade humana e dos seus cruzamentos. No mundo contemporâneo, as imagens corporais afirmam uma carnalidade paradoxal, onde é invertida a tensão temporal que a percepção do corpo induz: visto, um corpo já não é tanto a promessa da carne, mas nostalgia desta. A carne, que paradoxalmente nos constitui, «arrefece» antes de ser tocada na cultura visual contemporânea. Há aí sempre a carnalidade dos corpos percebidos, mas deslocada para um hiato na temporalização técnica que a percepção contemporânea mobiliza incessantemente. Inquietantemente, o Holocausto prenunciou um dispositivo capaz de colocar a carne no seu parêntesis. No Holocausto, os corpos que pereceram

¹ Cf. DIDI-HUBERMAN (2003).

estavam já num círculo de confinamento do sentido e da sensorialidade. Estavam mergulhados, paradoxalmente, na luz intensa de um dia de Verão.

Estes milhões de corpos historicamente tatuados pela *Shoah* assinalam o fim da esperança teológica na ressurreição da carne e marcam a desesperança da humanidade histórica. Nesse sentido, eles acompanham-nos de um modo que se tem revelado terrível para a cultura contemporânea: se foi enquanto corpos que o seu aniquilamento se tornou para nós significativo, será enquanto imagem que a sua insignificância cresce, de dia para dia, escandalosamente. As imagens desses corpos são, simultaneamente, vitais e inaceitáveis. Repugna a muitos de nós uma consideração puramente documental delas. A essa repugnância não será estranho o fascínio que elas convocam. Fascínio cuja qualidade estética será inegável.

Há uma espécie de «sonho visual» da barbárie moderna que nos atravessa no pouco mais de meio século decorrido desde a revelação da solução final. Daí julgarmos que há um saber obtido por intermédio das imagens captadas na libertação dos campos, em grande parte pelos serviços de informação do exército norte-americano. Esses muitos milhares de fotografias estão, contudo, tão despojadas de significado quanto os espíritos daqueles que sobreviveram. São imagens de algo que não tem significado visível, de algo que, estando votado à ocultação pela sua própria crueza, nunca adquire o papel testemunhal que lhe queremos dar na nossa cultura visual.

Pensam alguns autores que muito menos nos tocam, por falta de imagens e arquivos, aqueles que desapareceram no Gulag. Afinal, ninguém libertou os campos siberianos. Mas a diferença, do ponto de vista de um saber de raiz visual, é muito pequena: aquilo que está documentado, quer num caso, quer no outro, são ruínas cuja função nos é quase impossível compreender. As ruínas do holocausto possuem uma função de analogia com as imagens. Continuando a haver uma sensibilidade relativa a esses eventos, a pergunta a colocar será a de sabermos para onde foram todos esses corpos. Na verdade, esses corpos transformaram-se em imagens. Não imagens plenas, no sentido em que supomos que a imagem remete para o real, mas imagens cuja dificuldade se coloca no plano do sensível, do cultural, mais do que do moral. Ruínas visuais, portanto, corpos que a luz dilui num espaço cego que não pode focalizá-los.

A sensibilidade, que se transformou progressivamente numa categoria do senso comum, numa relação *pret-a-porter* com o sensível, um produto da padronização do nosso habitar o mundo, parece ter deixado de caber no discurso estético e na cultura crítica em geral do nosso tempo.

2.

Na primeira metade do século XIX, através da complexificação das tecnologias de consumo, os procedimentos associados à percepção visual tornaram-se o objecto central da própria visão e, conseqüentemente, colocaram-se no centro da teoria. Num certo sentido, podemos afirmar que uma nova compreensão, quer da luz, quer da temporalidade, se tornou na principal fonte da fenomenologia do século XX e da ontologia das artes visuais. A modernização tecnológica também efectuou uma reavaliação da visão, abrindo caminho para uma nova compreensão da imagem e da percepção visual nas artes tecnológicas contemporâneas. A Estética é, agora, uma disciplina filosófica essencialmente preocupada com a luz e com a percepção, o que será mais compreensível se nos lembramos de que os dispositivos técnicos da imagem são hoje escultores complexos da luz.

Não será coincidência que um autor tão autoconsciente como Goethe tenha sublinhado que o processo da percepção é, ao mesmo tempo, um objecto primário da Estética e um objecto essencial da própria percepção. Essa observação representa uma viragem essencial: não é já o conceito artístico que procura encontrar a sua validação no real; o artista dá visibilidade à insuficiência do objecto para o seu conceito (o que parece, a breve trecho, ser verdade para todo e qualquer objecto).

Pode a História da Arte coincidir com uma história da percepção? Nos nossos dias, e depois de um longo período de relação equívoca, o crítico de arte e o investigador académico do domínio artístico estão ligados por uma estranha assimetria cognitiva das suas narrativas: ao mesmo tempo que ambos se encontram no processo de abandonarem critérios próprios de avaliação da debilitada qualidade estética das obras de arte contemporâneas, devem assegurar que o quadro tecnológico que sustenta e dinamiza a arte contemporânea não se transforma em justificação teleológica da tecnologia em si mesma, sustentando o seu devir como sinónimo da arte. De facto, os *cultural studies* são, cada vez mais, confrontados com a necessidade de conceptualizarem a técnica enquanto elemento chave da cultura.

A imagem digital tem um papel central neste tipo de *double-bind* e define a problemática contemporânea da figura do observador. Neste estudo, é nosso intento discutir o facto de uma tal assimetria de narrativas se estar a tornar uma poderosa e perturbadora combinação instável de imagens e percepções, numa clara indiferença à presumida postura ética do observador, o qual, tal como habitualmente o pensamos, deveria ser constante e largamente autónomo relativamente à sua percepção. Daí que possamos aqui discutir, de modo breve, o problema cultural da imagem de um ponto de vista pós-estético. Usaremos, para esse fim, o testemunho de Jacqueline Lichtenstein, que foi, num preciso momento e lugar, violentamente arrancada ao seu olhar esteticamente treinado. Tal deu-se devido à própria força com que aí surgiu uma percepção interior da inadequação inevitável de um tal olhar.

Durante um período marcante da cultura histórica ocidental, o olhar estético sobre as coisas seria entendido como uma escolha óbvia: as imagens artísticas pareciam estar em comunicação directa com os domínios mais profundos do sentido. A estética romântica, em particular, aperfeiçoou, em paralelo, o autor e o espectador enquanto personagens centrais do drama da verdade no processo artístico. Contudo, a verdade não é já um produto social e simbólico dos procedimentos da autoria. Ao mesmo tempo que a tecnociência se está a transformar no último lugar colectivo da produção da verdade, o sistema de valor instalado paralelamente pelas artes perdeu quase todos os critérios canónicos que eram independentes da espectacularidade performativa da acção do artista. E o quadro não ficaria completo se não acrescentássemos que a tecnociência, em si mesma, já não constitui uma prioridade económica e simbolicamente viável sem o suporte de uma larga rede mediática que a sustente o seu ascendente sobre a frágil sociedade ocidental dos nossos dias.

As novas redes da imagem, com o seu aparato de conteúdos irrelevantes e a sua elevada carga neuronal, têm, em primeiro lugar, obrigado o autor a sentar-se, lado a lado, com o espectador. Este não reconhece já o primeiro investido desse estatuto. Em segundo lugar, as redes deram ao espectador o estatuto virtual de «quase autor». Não se pense, contudo, que este é o resultado exclusivo da acção dos *mass media* na sociedade democrática contemporânea. Com efeito, o regime nazi, embora historicamente destruído, desenvolveu e incentivou este tipo de autoria plebeia. Várias das suas facetas eram claramente incompatíveis: por um lado, a sua dimensão niilista era

incompreensível para a maior parte da base de apoio social e, por conseguinte, era disfarçada. O que aqui se refere é, claramente, o Holocausto e o seu programa estético. A afirmação de um tal programa foi sempre insuportável e indescritível. A historiografia conhece a política da extinção, mas recusou sempre reconhecer aí qualquer coisa que possa ser considerada como uma estética do desaparecimento. Uma Estética nazi, uma concepção estética que vai para além das ridículas e ambíguas exposições da «arte degenerada»? Parece-nos impossível dar crédito a uma tal dimensão da experiência do nazismo. Preferimos supor que, de 1933 a 45, a cultura germânica foi abandonada pelas artes, que se teriam exilado ou teriam adoptado o silêncio. Hoje, estamos em condições de compreender que, na sua essência, uma tal Estética poderia ser definida como «a arte de fazer possível o impossível».

Jacqueline Lichtenstein, professora em Paris X e na Universidade da Califórnia e autora de alguns trabalhos de grande importância sobre as conexões entre pintura e retórica², conta-nos a sua experiência:

Quando visitei o Museu de Auschwitz, estaquei diante dos compartimentos do expositor. O que ali vi eram imagens retiradas à arte contemporânea, o que me pareceu absolutamente aterrador. Olhando a exposição de malas, próteses e brinquedos, não me senti assustada. Não entrei em colapso. Não me senti totalmente esmagada como quando dera a volta ao Campo. Não. No Museu, tive subitamente a vivida impressão de estar num museu de arte contemporânea. Regressei ao comboio dizendo a mim própria que eles tinham ganho! Tinham ganho porque haviam produzido formas de percepção que são inteiramente adequadas ao modo de destruição que tinham criado³.

Descrevendo a sua experiência no memorial de Auschwitz, Jacqueline não está propriamente perturbada pela dimensão trágica daqueles despojos, aspecto que qualquer visitante de Auschwitz pode conhecer. Aquilo que perturba a historiadora é algo que não está ali presente e que ela traz à presença no tumulto de sensações e imagens que a assaltam. Naqueles despojos ela viu, não objectos artísticos, mas a própria figuração da arte tal como esta reside hoje entre nós. Aquilo que Jacqueline vê é o *double-bind* do objecto estético: fascinante em si mesmo, ele é capaz de se fechar no círculo estético que forma com o seu observador, embora evoque algo que está, supostamente, numa dimensão ontológica alheia a esse círculo e ao seu conforto perceptivo. Esse é o erotismo peculiar que brota da relação com o objecto que se expõe esteticamente: a indizibilidade que ele aponta, essa voz que está irremediavelmente presa num corpo desaparecido, parece render-se a uma espécie de intimidade com o observador, que nele encontra um conforto grotesco e inusitado. Subitamente, no momento mais inapropriado, a historiadora da arte reencontra-se na posição do espectador.

Ao encontrá-los exibidos segundo um padrão museológico, aqueles despojos são aprisionados no círculo vicioso da imagem contemporânea: como escreveu Fredric Jameson, «o que é visual é essencialmente pornográfico, o que significa que está destinado a ser controlado por um fascínio em bruto»⁴. Jacqueline descreve a sua situação no memorial como sendo a de alguém aprisionado no *double-bind* estético: ao aceitar ser tomada pelo fascínio daqueles objectos, a sua experiência

² É o caso de *The Eloquence of Color: Rhetoric and Painting in the French Classical Age*, Berkeley, University of California Press, 1993.

³ Entrevista citada por VIRILIO, *Art and Fear*, p. 15.

⁴ JAMESON, Fredric, *Signatures of the Visible*, p. 1.

transforma-se numa micro-percepção, demasiado centrada em si mesma, demasiado próxima da situação auto-erótica do olhar. Ela dá por si a ver formas artísticas, processo inconsciente em que encontra um território familiar, o da espectadora.

Quem é o espectador? Por que será insuportável tomar consciência, naquele local e diante daqueles objectos, que se é ainda um espectador? Parte da resposta residirá, certamente, na percepção de que, ao nos constituirmos como espectadores, somos o resultado de um longo processo que transformou as coisas insuportáveis em objectos a que nos podemos dirigir. Os despojos de Auschwitz transformam-se, então, numa paródia da sua pretensa qualidade alegórica. A alegoria forma-se quando já não é possível esperar que uma similitude razoável possa ser estabelecida. Contudo, dado o carácter extraordinário destes objectos, algo vital para o espectador pós-Auschwitz, se aqui seguirmos o *dictum* adorniano, entenderemos que eles se colocam no centro dos objectos impossíveis que hoje pululam.

Resumindo: o que Jacqueline vê não é mais uma exposição, mas a própria arte contemporânea. Confrontada com uma tal tensão, geradora de situações irresolúveis, a arte contemporânea introduz um espectador cego no seu campo. Quer isto dizer que ela institui a cegueira como núcleo da sua experiência. Sendo um cego que vê, o que poderia descrever a situação final de Édipo, o espectador transforma-se num observador. Impreciso e indeciso. Partilhado entre a distância e a auto-justificação. Efectivamente, a arte contemporânea produz, no seu dispositivo de exibição, um efeito próximo daquele percebido por Jacqueline em Auschwitz: a qualidade artística do objecto é-lhe inerente precisamente porque uma tal evidência absorve o observador na sua própria visão. Os objectos de Auschwitz permanecem sob um foco luminoso que os individualiza e deixa de ser possível entendê-los sob um destino comum. Tanto no Memorial de Auschwitz quanto na mostra de arte contemporânea, o objecto contemplado destrói a *mimesis*, entrando num domínio não representacional, no inominado e na sua vizinhança com o sublime.

3.

Num livro sempre mal lido, *La Procédure Silence*, Paul Virilio descreve uma parte substancial da arte contemporânea como «profanação de corpos e de formas»⁵. Numa sociedade que perdeu todo o sentido da equação simbólica entre o sagrado e o profano, uma tal afirmação pode parecer inapropriada. Contudo, não o é: hoje, a arte contemporânea lida quase sempre com elementos espectrais da cultura ocidental. Nesta, a sacralidade comum aos corpos e às formas foi claramente vital. Há uma tendência niilista, cujo trabalho está bem presente no interior da arte contemporânea, que define o ponto de partida da visibilidade artística como o lugar onde os corpos se tornam coisas irreconhecíveis, um ponto onde estes perdem a pele e a sua forma. De modo a constituir uma qualquer ordem artística, torna-se necessário despir tanto o corpo como a sua representação. Se o corpo se tornasse, nesse ponto, uma realidade totalmente incorpórea, um amontoado de carne, então o seu vexame estaria consumado e toda a operação no plano da visibilidade estaria esteticamente comprometida. Ora, parece claro que reside aí o trabalho da arte tardo-moderna: aproximar-se do ponto onde a informe presença de um corpo seja também a irreconhecível utilidade do estético.

⁵ VIRILIO, *Art and Fear*, p. 15.

Tal é, precisamente, o caso dos Campos de concentração do Terceiro Reich. Aí, não deveriam haver corpos remanescentes. Todos os restos humanos deveriam ser queimados, mesmo se já enterrados numa fase anterior do funcionamento do Campo. Esses corpos tinham já cumprido a sua finalidade estética ao servirem como repetido *facsimile* da antropometria judaica. A *Shoah* é, então, paradigmaticamente, o moderno processo estético no sentido em que aí se integra a destruição do próprio suporte, aqui entendido como um material vivo e plástico. O leitor não aceitará, certamente, que designemos a destruição dos judeus europeus como uma «estética da desapareição». Mas há indícios que devem ser interrogados quando tomamos essa estética no seu sentido organizacional. Erradicados esses corpos, a arte teria perdido a sua última instituição enraizada: o Campo de extermínio. Quando a guerra terminasse, não deveria restar nenhum. Então, uma certa arte, este tipo hiperbólico de «body art», teria, com sucesso, transformado a vida europeia, não apenas no seu sentido cultural e político, mas, essencialmente, num sentido biológico profundamente moldado pela estética. Finalmente, a Europa passaria a ser um gigantesco museu dedicado a uma história impossível de narrar. Seria, naturalmente, um museu vazio (excepto no que concerne uma arte remanescente, e por isso banal, que sublinharia a presença ausente do grande gesto artístico). Os artistas teriam já desaparecido com a sua obra. A grande e radical interdependência da vida e da arte (o que há de mais moderno?) teria finalmente acedido à sua realização romântica, teria produzido uma autoria já não restringida à representação e, portanto, irreconhecível.

Ao desaparecer a última afirmação total da arte, provocando um novo tipo de cegueira estética, toda a arquitectura formal sublinharia, precisamente, essa condição. É o que prenunciam as maquetas de Albert Speer para a reconstrução de Berlim, cheias de edifícios gigantescos e cegos. Uma cegueira sublime, certamente. A análise kantiana do sublime na *Crítica Da Faculdade do Juízo* (1790) preparou o terreno para este novo urbanismo museológico dedicado ao vazio. Antes do mais, a nova cidade-museu seria, num sentido nietzschiano, a consequência de uma lei «natural» destruída pelo seu próprio apelo e necessidade. No domínio sublime, a arte faz-se aí um exercício da solidão, tanto epistemológica quanto sensorial. Não muito diferente do que experimentou Hitler ao longo do seu *tour* de três horas, entre as seis e as nove horas da manhã, numa Paris despida de habitantes. O próprio Adolf Hitler declarou que vivera o *Geist* europeu naquela cidade. Este tipo de emoção estética só poderia conduzir ao seu sublime complemento: a destruição de Paris evitada no último momento por oficiais da Wehrmacht.

4.

A separação radical da arte e da tecnologia é um processo historicamente recente. Na verdade, o seu distanciamento parece fazer parte da sua constituição enquanto arenas do conhecimento e acção humanos. Parece claro que os ofícios artísticos se terão constituído como «Arte» na própria medida em que foram sendo afastados de outros modos de actividade cognitiva e experimental como é o caso da ciência e da técnica. Esta separação não foi fruto de uma planificação epocal, mas aparece antes embebida no processo histórico da modernização.

O significado da tecnologia é, tanto num sentido linguístico quanto filosófico, uma questão vital que devemos colocar repetidamente. Heidegger reinventou essa questão⁶, o que se viria a revelar

⁶ Cf. HEIDEGGER, Martin, *Die Frage nach der Technik*.

fundamental para o pensamento pós-metafísico do século XX. Contudo, em vez de continuarmos a perguntar, sempre mais uma vez, como Heidegger nos convidava a fazer, estamos antes concentrados em produzir e fazer circular sempre mais imagens que são colocadas no interior dos mundos tecnológicos. Estas imagens, mais do que serem produzidas pela tecnologia, são antes a recriação da própria tecnologia. Elas manifestam claramente a separação que, através delas, ocorre entre arte e tecnologia, o que não deve ser entendido como um afastamento progressivo uma da outra: a arte já não é um processo de autonomização de uma parcela da *techné*, mas uma nova forma de fazer/defazer coisas para além da sua potencialidade técnica original.

Se for certo que a tecnologia conduza a História, então deveremos acrescentar que ela a conduz para além do ponto onde é possível reconhecê-la ainda como arte. Como escreve Heidegger, trata-se de «um domínio que, por um lado, está ligado à essência da tecnologia e, por outro, é, em si mesmo, diferente dela»⁷. A cultura artística já não se encontra face à tecnologia. Ninguém pode hoje, se for honesto, considerar a cultura como uma força capaz de se opor à tecnologia, transformando-a a partir das premissas autonomizadas na cultura humanística. Bem pelo contrário, quando a arte se tornou estranha à tecnologia, quando a vemos tentar reentrar nesta como um discurso parasitário, todos os pontos de vista alternativos sobre o problema técnico desapareceram da cultura ocidental.

Num certo sentido, a arte é ainda um domínio «ligado à essência da tecnologia» mas que se mostra incapaz de exibir uma diferença mobilizadora. A arte virtual está no centro desta transição da figura do espectador para o observador, o qual encarna a situação do novo «artista»: a sua autonomia não faz face à técnica porque age no interior desta, produzindo autonomias virtuais.

A arte contemporânea não decidiu ainda que dimensão da humanidade será revelada a partir destes processos de antropometria negativa que tiveram os seus antecessores nos Campos. Neste tipo particular de extermínio podemos, eventualmente, encontrar a resposta para a pergunta que Virílio colocava a propósito da profanação artística. Todos os corpos possíveis dependem de uma infinidade de imagens relacionadas com a Humanidade através da analogia.

A analogia será, então, a palavra-chave. Não, sublinhe-se, uma analogia humanamente orientada. É antes o homem que é orientado para analogias que apenas pressente quando escuta o interior dos dispositivos técnicos. A identificação facial, a geometria da mão e o *scanner* da íris indicam que somos já parte de múltiplos bancos de dados. Aí, somos simultaneamente um observador e um objecto informacional que é processado e arquivado. Aí, duas linhas genealógicas convergem: uma técnica e uma artística. O ponto do dispositivo onde se intersectam significa a escolha de um certo tipo de atenção, um dilema próximo daquele pressentido por Jacqueline Lichtenstein. Daí o motivo mais secreto da sua angústia: o verdadeiro objecto da actividade tecnológica já não é um conjunto de entes técnicos interligados e dependentes de redes precisas, mas a própria individuação destes. Face aos despojos de Auschwitz, ninguém encontra uma passagem entre os números abstractos das vítimas, a sua condição colectiva, e a vida individual que ali se encontra nos óculos de aro fino ou nos rolos de cabelo amontoados. Do mesmo modo, nenhum conhecimento técnico está hoje em condições de conhecer exactamente a sua condição de sujeito emergente, à semelhança do que aconteceu com a antropogénese. Só uma relação directa entre sujeitos gnoseológicos híbridos e não híbridos pode ainda deter o processo de aniquilamento

⁷ HEIDEGGER, *ibid.*, p. 47.

enunciado na *Shoah*. Só um diálogo directamente dirigido aos entes técnicos, diálogo que se configura como prótese da nossa condição, pode ainda permitir-nos conhecer os indivíduos de novo tipo que enchem a antiga sociedade humana. É evidente a analogia com o trabalho artístico, o que não deve necessariamente sossegar-nos já que reside aí, tal como nas fotografias do *Sonderkommando*, o laço profundo entre percepção e destruição.

Bibliografia

- Dery, M., (1996) *Escape Velocity: Cyberculture at the End of the Century*, Hodder & Stoughton, London.
- Didi-Huberman, G., (2003) *Images Malgré Tout*, Minuit, Paris.
- Jameson, F., (2007) *Signatures of the Visible*, Routledge, London.
- Moser, M.A. (1996) (org.), *Immersed in Technology*, MIT Press, Cambridge, Massachussets.
- Postman, N., (1992) *Technopoly: The Surrender of Culture to Technology*, Knopf, New York.
- Rotzer, F., (1996) "The Virtual Body." In *Perspektiven der Medienkunst/Media Art Perspectives*, ZKM, Karlsruhe.
- Virilio, P., (2003) *Art and Fear*, Continuum, London.
- Virilio, P., (2005) *Negative Horizon*, Continuum, London.

