

Arte contemporânea e abertura tecnológica

Fernando do Nascimento Gonçalves*

RESUMO

Uma via possível para analisarmos, hoje, a medição de técnica na experiência humana é a arte. Mas até que ponto o agenciamento homem-máquina na arte propicia de fato o surgimento de novas linguagens, e não apenas a repetição do mesmo sob uma roupagem high-tech? De que maneira a estética “tecnologizada” recoloca a questão da arte e do papel do artista no centro das discussões sobre as transformações da cultura na atualidade?

Palavras-chave: arte; contemporaneidade; tecnologia.

SUMMARY

Nowadays, an approach to consider the extent of technique in human experience is Art. However, to which extent the agenda man-machine in Art is actually producing new languages and not only the old language repeated in high-tech clothing? How technically built aesthetics renews the question on Art and the role of the artist in the discussions on current cultural transformations?

Keywords: Art, contemporaneousness, technology.

RESUMEN

Una vía posible para el análisis, hoy, de la medición de la técnica en la experiencia humana es el arte. Pero ¿hasta que punto el hombre-máquina en el arte propicia de hecho el surgimiento de nuevos lenguajes y no sólo su repetición bajo un ropaje high-tech? ¿De qué manera la estética tecnologizada repone la cuestión del arte y el papel del artista en el centro de los planteamientos de las transformaciones de la cultura de hoy?

Palabras-clave: arte; contemporaneidad; tecnología.

Tecnologia e constituição dos possíveis da realidade

O mundo contemporâneo, mundo da *técnica* (*technè*), não é mais capaz de gerar referências ou sagrados. Vive-se hoje o princípio da mobilidade, da virtualização do corpo, da indiferenciação, que cria tensões entre o material e o imaterial, o existente e o não-existente, a realidade e seus possíveis.

Enquanto na modernidade o homem foi a figura central, o momento atual tem a própria técnica como operador discursivo. Entretanto, esta não entra no mesmo lugar do homem, uma vez que, com a crise da modernidade, é ele próprio quem se desfigura. Na atualidade, a técnica funciona como agenciador das relações sociais, culturais e humanas, sem produzir, no entanto, centralidades.

Apesar disto, um acontecimento, de fato, se anuncia: são as novas possibilidades advindas de diferentes desestabilizações produzidas pelas novas tecnologias, que questionam as fronteiras entre natureza e cultura, entre o humano e o não-humano, entre o existente e o não-existente. Estas desestabilizações têm como principal resultado uma desconstrução de códigos que pode gerar um novo estatuto para o presente e “uma nova hominização”. Como afirma Paulo Vaz, “a mudança por que estamos passando não pode mais ser pensada do interior de uma história humana e como a realização da promessa que a constitui; trata-se, sim, da reinvenção do que pode ser a nossa história, na medida em que, nela, somos agora capazes de alterar o que há nela de natural” (1997:131).

Realmente, dos atuais agenciamentos do homem com a técnica, talvez a mais interessante das possibilidades que conquistamos seja a da reinvenção de nossa própria humanidade, de fazer o homem tornar-se outra coisa. Como afirmava Michel Foucault, “não se trata de descobrir o que somos, mas de refutar o que somos”. Devemos à modernidade a paixão pela viagem, a multiplicação dos lugares e das trajetórias, o esgarçamento do sujeito, a possibilidade do excêntrico, processos estes que, na atualidade, podem assumir diferentes configurações e efeitos.

O momento presente é rico em possibilidades para novas experiências subjetivas que precisam ser produzidas com urgência. Por exemplo, o corpo vem sofrendo uma série de “investimentos” por parte das inovações

tecnológicas, que corresponderiam, certamente, a determinadas formas de pensar sua própria existência. No entanto, sem querer cair na armadilha do “novo” moderno – utópico e redentor –, poderíamos pensar que hoje temos possibilidades inéditas para a experiência: as visões de mundo e os estilos de vida talvez encontrem condições mais ricas para serem elaborados, pois a produção de “si” já pode dar-se em territórios cuja formação e cartografia ultrapassam os limites do indivíduo e da representação.

Neste contexto, podemos pensar a arte como uma forma especialmente interessante de produção de sentido, de criação de novos campos de referência e, ao mesmo tempo, uma maneira expressiva de novos modos de vida em nossa sociedade.

É interessante mostrar que, com o surgimento das recentes tecnologias, a arte contemporânea vem se apropriando de suas possibilidades, experimentando novos suportes e redimensionando a materialidade do fazer artístico. Coerente com o atual cenário de falta de referências, a chamada *arte tecnológica* – fruto e expressão da experiência cultural de nosso tempo – já não propõe centralidades. Ao contrário, sugere a articulação de práticas e discursos que parecem colocar definitivamente em xeque a representação e a tradição estética herdadas da modernidade.

Todavia, se a arte contemporânea – e especialmente a *arte tecnológica* – proporciona, aparentemente, uma experiência de desregramento dos meios, cabe então questionar: De que forma funcionaria o fazer artístico agenciado com a técnica? Como esta estética “tecnologizada” recolocaria a questão da arte e do artista no centro das discussões sobre as transformações da cultura na atualidade? Finalmente, até que ponto o agenciamento homem-máquina na arte propiciaria, de fato, o surgimento de novas linguagens, e não apenas a repetição do mesmo sob uma roupagem *high-tech*?

Arte e tecnologia: do moderno ao contemporâneo

O homem vem tecendo diferentes relações com a arte ao longo da história. Não revisitaremos estas instâncias, mas iremos recortar delas apenas algumas questões úteis às nossas argumentações.

Na experiência cultural do Ocidente, há uma produção de processos civilizatórios, verdadeiras produções de amarras simbólicas, de sentidos da existência, em que a própria vivência de cultura constrói definições de si mesma, das relações dos sujeitos consigo e destes com os outros, a partir de formas de controle e metodização da percepção e da experiência. Neste processo, como já vimos, procura-se domesticar a diferença: o diferente, ao diferir, é automaticamente catalogado como “outro” e excluído, produzindo-se o mesmo.

Assim vem acontecendo com a arte nesta mesma tradição cultural, tanto que, historicamente, tem sido conferida à arte a função pedagógica de guiar a percepção, a configuração de mundo e os cuidados de “si”. Este aspecto ético-pedagógico existente na relação entre arte e sociedade é, aliás, ontologicamente reconhecido por Márcio Tavares, quando analisa as tradicionais noções do bem e do belo, do desejável, da perfeição social. O Ocidente, por exemplo, foi pródigo na criação de teorias estéticas capazes de legislar sobre discursos, práticas e formas, mas pobre em gerar teorias da arte, que pressupõem não a reificação do objeto, mas da experiência criadora, que é da ordem da singularidade.

Portanto, por tudo o que já deixamos de ser e pela capacidade de nos tornarmos sempre “outra coisa”, pode-se notar, como aponta Michel Foucault, que aquilo que está em crise é o projeto moderno do humano – um certo modo de *ser* humano – e não o “humano” em si. Da mesma forma, podemos perceber que não é a arte que entra em crise, mas uma certa experiência do artístico, que hoje sofre uma grande despotencialização.

Se na arte moderna as vanguardas perseguiram o novo, atualmente flagramos a crise desta experiência de rompimento. Se o contemporâneo não tem tradição e, sim, arquivo, a arte contemporânea, muitas vezes, parece experimentar um desregramento dos meios, e não necessariamente dos tradicionais valores estéticos.

Parece próprio da arte contemporânea a consagração do princípio de uma estética de desaparecimento – talvez seu resquício mais moderno –, que coexiste com outros dois princípios mais atuais: o da virtualização e o da indiferenciação estéticas. Se, em relação às tecnologias biomédicas, não se aplica mais a questão “que corpo sou?”, mas “que corpo quero ter?”, o investimento técnico-estético torna igualmente obsoleto o objeto que segue rígidos padrões de referência estética. Assim como a *pop art* desenvolveu nos anos 60 um conceito de indiferenciação entre arte e cotidiano, hoje, por exemplo, com o uso das novas tecnologias, a representação entra em crise a partir dos processos de desreferencialização da imagem analógica que fazem proliferar simulacros digitais que muitas vezes chegam até a ganhar o *status* de “arte”.

Como o mundo da *técnica* não gera mais referências ou centralidades, vivemos hoje o princípio de uma pura mobilidade, à semelhança daquilo que Paul Virilio chamou de “inércia polar” – um movimento em alta velocidade que se esgota em si mesmo, sem provocar deslocamentos intensivos. Com isso, a arte atual parece vincular-se à perda de referências características da contemporaneidade, e passa a produzir novas figuras, muitas vezes, porém, despotencializadas.

Ao pretender transformar a arte em vida e esta em arte, a atualidade tenta romper com determinados parâmetros e condicionamentos, sem, entretanto, criar necessariamente singularidades. Se na modernidade a arte vivia da produção do novo como o diferente, a arte contemporânea tende a mover-se exatamente como o contemporâneo na arte, pela falta de valores, a excentricidade do humano, a indiferenciação estética entre arte e vida e entre arte e tecnologia. Em suma, torna-se a expressão, muitas vezes, do meio pelo meio, como na “tecnó-arte” de Sterlac e Ascott e tantos outros.

Assim, é possível dizer que, com o princípio da indiferenciação estética vivido na atualidade – especialmente a partir dos usos de novas tecnologias aplicadas às artes –, ocorre uma crise de juízos estéticos, a desvalidação da arte tradicional como única forma de experiência estética e, finalmente, o fim da “aura” do artista e da própria arte, fenômeno iniciado na própria modernidade, como tão bem demonstrou Baudelaire em *A perda do halo*. Todavia, é preciso trabalhar e explorar esta abertura para que não retornemos “ao mesmo” sob uma “nova roupagem”.

Sem dúvida, é preciso produzir experiências no campo criativo que rompam com as regras arbitrárias de percepção, de visões e de configurações de mundo. Mas não se pode supor que a simples associação entre arte e técnica seja capaz de produzir estes efeitos. Para tanto, seria preciso ver esta associação sob outra ótica. Certamente, aposta-se que a arte possa produzir interessantes interferências em nossas relações com a técnica através de um trabalho criador com as formas expressivas, com a abertura de “brechas nas subjetividades padronizadas, fazendo brotar singularidades”, como propõe Janice Caiafa (2000:66). É assim que a arte tecnológica poderia conseguir, talvez, estabelecer uma relação diferenciada com a vida, gerando produções que levem o homem a pensar sua própria humanidade.

Porém, seguindo a seqüência de nossos questionamentos, será interessante observar alguns agenciamentos concretos deste tipo de arte e verificar em que medida estes garantem a deflagração daquilo que Guattari chamou de “processos de singularização”, ou seja, verificar até onde ocorre a criação de arranjos diferenciados no processo de produção de sentido que constituam um *locus* da contestação das modelizações dominantes. Trata-se, pois, de produzir resistência e, ao mesmo tempo, “secretar novos campos de referência”, no que a arte poderia ser uma interessante aliada.

É neste sentido que Caiafa retoma a aposta de Guattari de que a arte possibilitaria “experimentações subjetivas”, na medida em que seriam as “máquinas estéticas, que, em seu trabalho de experimentação com a

expressão, podem abrir brechas nas subjetividades padronizadas” (Caiafa, 2000:66), singularizando-as. A singularização da subjetividade, marcada por um “devir diferencial”, teria o poder de frustrar e, simultaneamente, subverter os mecanismos de “modelização”, como entendia Guattari (1992:133), afirmando novos valores e modos de vida. De fato, estas experimentações poderiam desempenhar o que Caiafa chamou de uma “função poética”, através da qual diversos elementos existenciais dispersos poderiam ser captados e catalisados de forma transformadora (Caiafa, 2000:67).

“Tecno-arte”: da noção do sublime à experimentação linguageira

Após a reflexão – moderna – sobre a obra de arte e sua reprodutibilidade técnica, é o momento de nos questionarmos sobre o surgimento de um pensamento estético voltado para as possibilidades de produções eletrônicas das formas virtuais, visuais e acústicas. Estas produções, que vêm sendo chamadas de *computer art*, *tecnó-arte* ou *arte eletrônica*, chamam a atenção para a irrupção daquilo que Mário Costa (1995:29) denominou de “fase antropológica da irrupção das neotecnologias comunicacionais”. Cabe-nos, então, analisar o estatuto destas *neotecnologias* e as possibilidades que elas propiciam ao processo criativo e ao fazer artístico.

Daqui, partiremos em duas direções: primeiramente, a das novas possibilidades estéticas oferecidas pelas neotecnologias, e, em seguida, a da análise de seus agenciamentos com elementos modelizadores e singularizantes neste campo estético.

Diana Domingues (1997:17) afirma que os artistas oferecem “situações sensíveis com a tecnologia”, pois percebem que as relações do homem com o mundo não são mais as mesmas depois que a revolução da informática e das comunicações nos colocou diante do numérico, da realidade virtual, da robótica e de outros inventos que surgiram no fim do século passado. A reavaliação de conceitos artísticos fundados na representação de formas, no belo e na individualidade, abre espaço para novas produções de arte.

A arte eletrônica, ainda segundo Domingues, vem abraçando uma série de práticas identificadas por um papel de “transformação social”. Os artistas ligados ou não a centros avançados de pesquisa assumem “uma ruptura com o passado”, ao criar cenários dominados pela arte da participação, da interação, da comunicação planetária, colocando-se em novos circuitos não mais limitados à arte como objeto ou valor de culto. Enfatizando-se, sobretudo, seu poder de comunicação – não representativa, mas conectiva e interativa. A este respeito, o artista francês Jean-Marc Philippe (Philippe, 1997:191) afirma:

“Minha sociedade, hoje, me provoca e me desafia, propondo-me no cotidiano tecnologias inéditas, como tantos outros instrumentos suscetíveis de solicitar sensibilidades ainda desconhecidas por mim mesmo e de tornar possível novos conceitos artísticos que ainda são desconhecidos”.

Trata-se de uma nova sensibilidade que se quer produzir e que vem sendo sinalizada antes mesmo da arte tecnológica do fim do século XX, como demonstraram, por exemplo, Duchamp, Lygia Clark e Hélio Oiticica, ao buscar superar a arte como objeto para vivê-la como processo. Esta nova sensibilidade parece ressoar mais nitidamente através de outros canais, numa passagem da cultura material para uma cultura imaterial, própria da arte tecnológica: “Os artistas substituem tradicionais artefatos e ferramentas por dispositivos multimídia que constituem a base para sua própria produção artística. A circulação e recepção desta arte – que se dá pela abrangência dos meios por uma comunicação planetária – permite questionar e pôr em xeque figuras e estruturas do poder como o artista e sua genialidade, curadores, *marchands* e o espaço sagrado das galerias e dos museus” (Domingues, 1997:18).

A arte, agora, estaria sendo também vivida e produzida por “corpos tecnologizados”, próprios do nosso tempo, de forma “interativa”, sem pedagogias, além da experimentação estética. Longe de propor a contemplação e a permanência, a “arte tecnológica” parece afastar-se das verdades absolutas e teria como pressupostos básicos a mutabilidade, a conectividade, a não-linearidade, a efemeridade. Dos princípios da virtualização do corpo e da indiferenciação temporal surgem as imagens acrônica e utópica, que não estão fixas em lugar algum, num estado de permanente existir e virtualmente em toda parte.

Neste processo, o fazer técnico-estético busca substituir o gesto pessoal do artista por uma espécie de diálogo de seu pensamento com a máquina, em que a autoria da “obra” já não mais lhe pertenceria. A arte passaria, como defende Mário Costa, a ser vista como um evento comunicacional, na medida em que imagens, sons e outras formas geradas pelas neotecnologias podem ser trocadas, negociadas, modificadas, diferentemente experimentadas. É este aspecto de desindividualização ou de despersonalização da arte e do artista – que é desapropriado de seu próprio corpo – que nos leva à autonomização da obra pela técnica apresentada na tese do “sublime tecnológico”, proposta por Mário Costa.

Costa (1995:22) afirma que a criação estética com novas tecnologias – nos confrontos com a criação da subjetividade artística – é “diversamente subjetiva”, pois estaria além da obra como expressão/significado do sujeito, e tende à criação, por parte de um sujeito, de um produto impessoal e muito subjetivo. Este princípio faria do artista um “experimentador estético”, alguém que operacionaliza e materializa paradigmas conceituais.

O campo estético passaria a operar não com a noção do “belo”, mas com a do “sublime”, descritas por Kant na *Crítica da faculdade do juízo*. Enquanto o belo está ligado à forma, ao objeto, ao prazer do gosto, o sublime “implicaria sempre um movimento da alma que não é simplesmente atraída pelo objeto, mas alternadamente atraída e repelida”, e “não deve ser buscado nas formas e nas coisas da natureza, pois não estará nunca nos objetos, mas somente em nossas idéias, como disposição da alma ante o absolutamente grande da natureza” (Kant *apud* Costa, 1995:22).

Portanto, nenhuma obra de arte – que se identifica com o já-dito – poderá proporcionar o sentimento do sublime, que só nasce do “in-forme” e do inexprimível. “O sublime é sempre gerado pela crise do simbólico, provocada por aquilo que não pode ser dito ou colocado-em-forma”. E, para Costa, é somente com a técnica que o sublime ganha materialidade, através da produção de um objeto sem forma que implica “uma disposição da alma que nasce não da forma do objeto, mas da relação da alma com a situação-objeto” (Costa, 1995:23). Daí, a necessidade de autonomização da técnica no fazer artístico deste novo domínio estético.

Será necessário, então, fazer morrer não somente a individualidade do artista, como também a “aura” da obra de arte, o que significaria o fim dos princípios de personalidade, criatividade subjetiva e expressividade; e isto poderia ser feito através, sobretudo, das imagens de síntese – corporificadas, por exemplo, na videoarte, vídeo-instalação, *computer art*, imagens distribuídas via satélite para interação em tempo real – que se apresentam como “entidades *em si* e *por si* completas”, em “carne e osso”, independentes do sujeito e do objeto que lhe conferiam corpo, materialidade para contemplação e fruição. *A-presentação* e não mais *re-presentation*.

Para Mário Costa, a geração de tais imagens teria o poder de fazer figurar, impessoalmente, a potência humana, de realizá-la plenamente. O objeto que gera o sentimento de sublime – que não é mais objeto da natureza e, sim, um produto da técnica – pode, logicamente, para a alegria de alguns, ser controlado e projetado, o que atesta a capacidade conquistada de “produzir o sublime” e domesticá-lo.

Aqui, no entanto, cabe um questionamento: nisto não residiria uma postura “humana demasiado humana”, francamente moderna? Não seria o risco supremo da reificação da técnica pela técnica? Seria necessário matar o *ser* para fazer matar o que deve ser morto no *homen*? Em outras palavras: consistiria da impessoalidade da técnica e da dessubjetivação estética a realização do devir do humano?

Sem dúvida, como afirma Rogério Luz (1993:191), um novo meio exige do artista uma nova prática, e a uma nova prática deve corresponder uma nova linguagem. Neste caso, a arte, de fato, se utilizará da manipulação de diferentes materiais

expressivos – inclusive os da técnica – dados à sensibilidade para a criação de novos mundos ou realidades virtuais, mas não pode reduzir-se à mera manipulação dos meios.

Alerta-nos Luz que corremos o risco de, ao agenciarmos-nos com a técnica para a produção de novas linguagens – necessárias à compreensão dos atuais modos de vida e da produção de novos enunciados, de fato singularizantes – estarmos idealizando esta relação e celebrando-a, mais uma vez, como utopia redentora, como fizemos outrora na modernidade; afinal, ela ainda nos habita. Pergunta-nos Rogério Luz, então, se o uso do multimídia e – caberia dizer agora – das neotecnologias em arte seriam por si só transformadores. Efetivamente, talvez não baste insistir, como ele afiança, na mutação radical que as novas tecnologias introduzem na própria linguagem da arte, em seu conceito e uso, pois isto poderia levar-nos a ver a tecnologia como causa primeira da mudança. Afinal, deteria doravante a tecnociência o comando do nosso processo histórico? Ou seríamos nós que, como já dizia Baudrillard, nos abandonamos à máquina e a seu celibato? Não seria esta uma concepção por demais linear e progressista do tempo histórico?

Talvez devamos entender que, de fato, a tecnologia, sob o aspecto de novos materiais, desafia o artista a experimentá-la. Porém, o artista deverá também instrumentalizar os novos meios, para criar novas linguagens. No entanto, há ainda outras idealizações próprias de nossa subjetividade contemporânea e da “pele cultural”¹ que representa nosso corpo *high-tech*. Além de idealizar a tecnociência, idealizamos também o artista. Atribuir-lhe um papel de “agente transformador social”, de “humanizador da técnica” não será simplesmente deslocar o *locus* da salvação? Como pensar, então, o papel do artista na sociedade tecnológica?

Apoiamo-nos aqui, mais uma vez, nos argumentos de Rogério Luz. Na era do digital, o artista normalmente é convidado a fornecer um suplemento vital aos corpos maquínicos. Tomemos como exemplo um programa interativo. Pede-se ao artista que forneça à realidade do programa, sem corpo nem história, um suplemento de subjetividade concreta, corporal e histórica. Só que, pensada tendencialmente como razão pura, poderemos supor, por um momento, que à tecnociência falta exatamente esta subjetividade do artista – que pensa através das sensações e dos afetos – para oferecer ao programa este suplemento de corpo, de humano.

O que se espera do artista é que ele, no mínimo, desvirtue a racionalidade do programa e empunhe a bandeira de sua rebeldia em ode à liberdade. Porém, nesta visão idealizada de agente de ruptura e de invenção, ele poderá ser anexado, na medida de sua utilidade, à maquinação tecnológica. Ele estaria apenas efetivando as potencialidades do

indeterminado, do casual, do ambíguo exigidos pelo princípio de liberdade projetada da interatividade do programa. Neste caso, a arte é simplesmente posta a serviço da lógica da tecnociência, não é invenção. A contribuição do artista talvez não seja fornecer “suplementos”², mas trabalhar e experimentar novos campos de referência.

Novos meios expressivos são necessários às novas experiências do sentir na sociedade tecnológica. Não é apenas com estes meios, mas com articulações diferenciadas do pensamento e da sensibilidade com a tecnologia e suas linguagens que o artista inventará o novo que tem que ser dito e experimentado, pois, afinal, a arte é um pensamento do que pode existir. E se a arte é um verdadeiro vetor de subjetivação, como afirma Rogério da Costa, a tarefa da arte eletrônica seria a de instaurar a região de passagem que faz a dobra do humano com o não-humano, desterritorializando nossa percepção antes de reconectá-la sobre outros possíveis.

O desafio que as neotecnologias e novas mídias lançam às linguagens da arte deve sempre ser examinado sob uma perspectiva histórica, bem como as incursões do “corpo tecnologizado”. Arte e tecnologia não fazem parte de um domínio à parte, nem são auto-referentes, como se pode querer fazer crer. Colocadas à disposição do artista, não são, portanto, causa, mas sintoma de mudanças nos estados da cultura.

A arte associada à técnica, desde que produza um trabalho criador com as formas expressivas, poderá talvez desempenhar aquilo que Caiafa chamou de uma “função poética”, capaz de causar rupturas nos campos significacionais dominantes e uma alteridade em relação às formas padronizadas. Seria este trabalho criador que poderia realizar interessantes experimentações expressivas e transformar, como propõe André Lemos (1999:231), “o objeto técnico/artístico em um operador de virtualização”, alargando os limites do possível e evitando que este se torne simples reverberação do sublime, puro efeito da técnica.

Finalmente, o problema, como aponta Rogério Luz, não parece ser sintonizar o artista com os novos meios, mas fazê-lo pensar, numa nova linguagem, sobre a diversidade e a singularidade das demandas coletivas e das possibilidades abertas pela tecnologia. Creio que uma tarefa bem diferente pode ser atribuída ao artista – uma tarefa simultaneamente teórica, estética e política: participar e intervir na diversidade dos estados da cultura e das novidades de seu tempo, para dela retirar suas forças e deflagrar novos campos criadores.

Considerações finais

Se podemos afirmar que vivemos uma reinvenção da cultura a partir da mundialização da técnica, pode-se igualmente questionar sobre a natureza desta reinvenção:

a aceleração da técnica, ao engendrar aquilo que Virilio chamou de “dromologia”, nos proporciona uma experiência da experiência, mas não necessariamente uma experiência de transformações. Conectividade, interatividade, tempo real, ciberespaço, realidade virtual e hiperespaço de redes telemáticas podem produzir simulacros da experiência que se multiplicam ao infinito, indiferenciando temporalidades, suportes, real e irreal, humano e inumano, sem que, aparentemente pelo menos, se produzam singularidades.

Tecnicizadas e tecnicizantes, certas experiências estéticas da atualidade parecem apoiar-se exatamente na repetição do mesmo, da produção do novo percebido como diferença, mas sempre ligado aos princípios de identidade, pois têm, na previsibilidade simulada e no controle, sua condição de existência e atualização. Como diria Baudrillard, gozo e vertigem que se calculam.

Se há um vazio subjetivo produzido pela técnica e pelo capitalismo, e se nos encontramos hoje cada vez mais envoltos na solidão gerada pela desertificação dos espaços de troca, esse vazio só poderá ser suprimido pela apropriação subjetiva e material das próprias possibilidades oferecidas por nosso tempo e por novas formas de cuidado de “si”, de subjetivação. Afinal, como afirma Guattari (1992:33), em *Caosmose*, “a única finalidade aceitável das atividades humanas é a produção de uma subjetividade, auto-enriquecendo de modo contínuo sua relação com o mundo”.

Notas

¹ Cf. Kerckhove, Derrick de. *A pele da cultura*, 1999.

² O termo “suplemento” aqui não se confunde com a noção de “suplemento” descrita por Gilles Deleuze em carta a Serge Daney no livro *Conversações*, ao tratar do papel do crítico de cinema.

Bibliografia

- BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/N-imagem, 1997.
- CAIAFA, Janice. *Nosso século XXI: notas sobre arte, técnica e poderes*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.
- COSTA, Mário. *O sublime tecnológico*. São Paulo: Experimento, 1995.
- COSTA, Rogério. “Do tecnocosmos à tecnoarte”. In: DOMINGUES, Diana (org.). *A arte no século XXI*. São Paulo: Unesp, 1997.
- DOMINGUES, Diana. “A humanização da tecnologia pela arte”. In: DOMINGUES, Diana (org.). *A arte no século XXI*. São Paulo: Unesp, 1997.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- LEMOS, André. “Arte eletrônica e ciberespaço”. In: MENEZES, Francisco e MACHADO DA SILVA, Juremir (org.). *Para navegar no século XXI*. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 1999.
- LUZ, Rogério. “Multimídia e linguagens contemporâneas”. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder e FAUSTO NETO, Antônio (orgs.). *Comunicação e cultura contemporâneas*. Rio de Janeiro: Notrya, 1993.
- PHILIPPE, Jean-Marc. “Ciência, tecnologia, ética e arte: para uma nova maneira de perceber a época e sonhar a condição humana”. In: DOMINGUES, Diana (org.). *A arte no século XXI*. São Paulo: Unesp, 1997.
- VAZ, Paulo. “A história: da experiência de determinação à abertura tecnológica”. In: D’AMARAL, Márcio Tavares (org.). *Contemporaneidade e novas tecnologias*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- TAVARES, Márcio. *Arte e sociedade: uma visão histórico-social*. Rio de Janeiro: Antares, 1984.
- TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Veja, 1999.

* Fernando do Nascimento Gonçalves é professor da Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, da Universidade Estácio de Sá, e doutorando em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ.