

ARTIGO

Daniel Santiago: A Ficção da Ciência: a subversão da técnica e da Ciência no interior da prática artísticaRaíza Ribeiro Cavalcanti³¹

RESUMO

O principal foco deste artigo é tentar investigar como a dimensão científica e tecnológica da sociedade pode ser questionada pela prática artística. Observando os trabalhos do artista Daniel Santiago, tentarei perceber em que medida o discurso técnico-científico que permeia o imaginário social da atualidade pode ser subvertido ao destacar, neste, uma dimensão poética. Esta crítica, ao invés de negar o tecnológico, ou vê-lo como algo inerentemente nocivo, parte da investigação das características desse discurso para distorcê-lo desde dentro. Trazendo as noções de Adorno e Benjamin sobre a ciência e a tecnologia, comparativamente, tentarei localizar em que ponto dessas duas visões se situa este tipo de crítica que não rechaça a técnica ou a teme, mas que a leva em consideração para a construção de uma obra de arte crítica de sua própria condição. Como a arte pode, ao ficcionalizar o científico, torná-lo crítico? Essa é a questão a ser investigada aqui.

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Ciência. Tecnologia. Videoarte. Performance.

Daniel Santiago: the Science Fiction: the tecnic and scientific subversion within the artistic practice

ABSTRACT

The main focus of this paper is to investigate how scientific and technological dimension of society can be questioned by the artistic practice. Observing the work of artist Daniel Santiago, I will try to understand in what extent the technical and scientific discourse that permeating the social imaginary of today, can be subverted to highlight this one poetic dimension. This criticism, rather than deny the technological, or see it as inherently harmful, arises from the research of the characteristics of this speech to distort it from within. Bringing the concepts of Adorno and Benjamin on science and technology, comparatively, I will try to locate at what point these two views lies this kind of criticism that does not reject the technique or fear, but that takes into account for the construction of a critical art work of his own condition. How can art, while fictionalize the scientific, make it critical? That is the question to be investigated here.

KEYWORDS: Art. Science. Technology. Video art. Performance.

³¹ Doutorando em Sociologia (PPGS) pela Universidade Federal de Pernambuco/UFPE.

Dizer que arte e tecnologia possuem uma relação recente, seria um grande falseamento da história da arte e sua técnica. Desde de tempos muito remotos, ainda na era pré-histórica, para fazer arte era necessário a dominação de uma técnica, de ter ferramentas para realizá-la. E se quisermos ir ainda mais longe, o próprio ato de comunicar visualmente (ou sonoramente) pode ser encarado também como uma técnica, da mesma forma que a linguagem.

Mas desde a revolução tecnológica que criou a fotografia, depois o cinema, depois a televisão (e assim por diante), a arte se viu diante de um novo desafio: resistir à influência dessas novas tecnologias ou aderir a elas? Esta relação, em um primeiro momento, foi permeada pela desconfiança e a rejeição. A arte temia perder sua essência ao mesclar-se com essas tecnologias de Indústria Cultural. Temia ser capturada por essa máquina industrial altamente eficiente em transformar qualquer obra, por mais elaborada que fosse, em mercadoria.

Porém, a resistência do artístico a esse novo mundo tecnológico que se abria não durou tanto. As vanguardas artísticas, em seu intuito de questionar e desconstruir a instituição-arte burguesa e sua arte aurática (BURGER, 2008; BENJAMIN, 1999) abriram suas práticas para a cidade, para a vida e, também, para as novas tecnologias, a fim de revolucioná-las. Foi então que o dadaísmo e o surrealismo fizeram um cinema experimental, em pleno início do século XX, não para o entretenimento das massas, mas para subverter o que significava fazer cinema naquela época.

Essa ação vanguardista abriu caminho para futuras experimentações tecnológicas na arte, seja com a televisão, seja com o vídeo e, até, com o muito recém-inventado computador. Agora legitimadas e aceitas no interior da instituição-arte, essas ações não são mais ruptoras do que é o estatuto da arte, mas são, elas mesmas, obras artísticas. A crítica à arte burguesa, abriu espaço para uma prática de experimentação e ampliação das possibilidades do fazer artístico que configura o que é hoje conhecido como arte contemporânea. Hoje, são realizadas grandes exposições somente para a arte que experimenta com a tecnologia (chamada arte tecnológica). E a pergunta que se faz é: nesse contexto de liberdade de experimentação, como está operando a crítica? Os trabalhos atuais são reificações de sistemas tecnológicos de entretenimento, ou, de fato, operam desconstruções desse sistema, subvertendo os usos para os quais foram inicialmente pensados? Em que polo pode situar-se a arte no universo da tecnologia: no da resistência desconfiada, no da adesão acrítica ou existe um terceiro lugar em que a tecnologia é vista, aceita, mas não de maneira total?

Para observar essa questão, basearei minha análise em dois pontos de vista sobre a questão do artístico que tem muita relação com a questão do técnico na cultura: Adorno e Benjamin. Partirei do princípio de que os diferentes posicionamentos desses autores em relação à questão da

reprodutibilidade técnica na arte leva a diferentes interpretações sobre como é possível uma relação entre arte e tecnologia.

Em seguida, a partir da ideia derridiana de arquivo, tentarei pensar a tecnologia como um sistema de arquivamento, que por seu caráter violento e autoritário, impõe determinadas práticas a partir de como se configura. Porém, por só se constituir a partir do que deixa de fora, existem outras práticas possíveis, subjacentes à tecnologia, que podem ser buscadas para desconstruí-la desde dentro.

Finalmente, farei uma breve análise da obra do artista Daniel Santiago, o qual possui trabalhos onde a ciência é ficcionalizada e a técnica posta em função da poesia – compondo o que seria esse terceiro polo mencionado. Nessa ação realizada por ele, procurarei encontrar de que maneiras se operam aí subversões ao arquivo da ciência e da técnica. Como Daniel Santiago subverte o lugar e a prática técnico-científica ao dar-lhe um novo estatuto: o de vetor poético? Isso é o que tentarei responder a partir da análise que segue.

1. Daniel Santiago: vanguarda artística no Recife

Antes de iniciar a análise teórica propriamente dita, se faz interessante situar um pouco o artista Daniel Santiago no interior de um contexto artístico mais amplo que dominava o cenário dos anos 1960/1970 no Brasil. Nesse período, a tendência à experimentação artística e à abertura das fronteiras de linguagens, fazia com que os artistas desse momento vivenciassem práticas em que artes visuais, teatro, discurso, e, principalmente, poesia se mesclavam em trabalhos subversivos, seja do estatuto político do período (marcado pela ditadura), seja do estatuto da arte (do que era considerado objeto artístico legítimo). Essa foi a época da emergência, no cenário brasileiro, de práticas identificadas com o que ficou conhecido como arte conceitual, pop art, concretismo, neoconcretismo e seu desdobramento na arte ambiental, através de Hélio Oiticica.

Tendo iniciado sua carreira em fins dos anos 1950, Daniel Santiago é um artista pernambucano que experimentou em diversas áreas das artes visuais. Começou como designer gráfico de cartazes (nessa época, feitos à mão) para grandes magazines. Em seguida, ingressou em um curso via correio de desenho, no qual começou a aperfeiçoar a técnica. A partir de meados da década de 1960, entrou para Escola de Belas Artes do Recife (EBA), onde passou a ter uma formação mais formal na área da pintura e do desenho.

Porém, nesse período de formação na EBA, começou uma parceria com Paulo Bruscky, artista com forte tendência vanguardista e, juntos, eles se tornaram referência para a arte contemporânea do Estado. Durante os anos 1970, trabalhando como a dupla Bruscky e Santiago,

estes artistas iniciaram uma produção que dialogava com tendências nacionais e internacionais de ampliação da criação para materiais e suportes inusitados, porém produzindo trabalhos em estreita conexão com o contexto social e político local.

Os trabalhos de Bruscky e Santiago produzidos nessa época, primam pela mistura de linguagens artísticas e pela passagem da noção de experiência artística ao primeiro plano da preocupação estética. Produzindo trabalhos em suportes os mais variados, a dupla iniciou, na cidade, a realização de performances, ações urbanas, intervenções poéticas em jornais de grande circulação, além de uma forte produção de poesia visual, que marcou a produção de arte correio do Recife (hoje internacionalmente conhecida graças à participação de Paulo Bruscky no Grupo Fluxus³²). Mesmo após o rompimento da dupla, ficou marcada na poética de ambos os artistas a tendência a trabalhar a partir de variados suportes: seja fotografia, vídeo, performance e, no caso de Daniel Santiago, desenho, produção de cartazes e pintura.

E no meio de toda essa vasta produção, a poesia é algo que está sempre presente nos trabalhos de Daniel Santiago. A relação próxima com o poético em sua obra, interfere no fascínio que esse artista possui pelas novas tecnologias. Para além da experimentação com vídeos, fotografia, ou demais outras ferramentas tecnológicas, Santiago se sente atraído pelo discurso científico, pela ideia de que a ciência torna tudo e qualquer coisa possível. E ele representa esse fascínio em vídeos e em projetos nos quais a ciência parece ser convocada a servir ao seu projeto poético, ficcionalizando-a ao destacar o caráter fantástico que está presente no interior dela mesma.

Esse caráter ficcional-científico presente na sua obra se destaca em uma atual discussão a respeito de arte e tecnologia: é possível ao artista ser fascinado pela tecnologia e não render-se a ela? Será a obra artística sempre passível de ser capturada pela lógica de arquivamento da tecnologia atual (voltada para o entretenimento e para a redução da capacidade sensível)? Será a obra de Daniel Santiago capturada pela tecnologia e transformada em produto da Indústria Cultural (como diria Adorno); ou abrirá ela espaços de subversão e ruptura no interior do arquivo da tecnologia? Ao seguir da análise, se buscará algumas respostas para essas questões.

2. Benjamin e Adorno: até onde é possível subverter a Indústria Cultural?

³² O *Grupo Fluxus* foi formado em fins da década de 1950 e assumiu práticas vanguardistas em seus trabalhos, questionando o estatuto artístico do momento. Era um grupo heterogêneo e continha músicos, artistas visuais e poetas. Entre seus participantes mais emblemáticos está John Cage, que desconstruiu a música, ampliando a produção sonora para além dos instrumentos e das notações musicais usuais. Além disso, o grupo foi responsável pela criação de uma prática artística em rede, numa época em que não existia a internet, a qual abrangeu artistas de todo mundo através de envios de trabalhos pelo correio (mail art). Paulo Bruscky foi participante desta rede.

Os maiores teóricos da questão cultural em sua condição capitalista, sem dúvida, foram os ligados à Escola de Frankfurt. A preocupação com a ampliação de um racionalismo instrumental que adentrava todas as esferas da vida, incluindo a da arte, produziram estudos e reflexões que até hoje impactam nas análises sobre cultura em vários âmbitos disciplinares: filosofia, sociologia e história da arte. No centro da preocupação desses teóricos, estava a questão: pode a arte permanecer emancipatória e emancipada, mesmo inserida no interior de uma lógica capitalística que transforma tudo em produto, em objetos fáceis produzidos com o fim do consumo?

Essa questão da emancipação, que, pode-se dizer, constitui o tema central da Teoria Crítica, está presente, principalmente nas análises adornianas e benjaminianas, principais expoentes da análise estética da Escola de Frankfurt. No primeiro, a estética aparece como o último rincão do potencial emancipatório, diante de uma sociedade completamente controlada pela razão instrumental. No segundo, trata-se de um exercício de experiência emancipadora, diante de um crescente mundo tecnológico, cada vez mais dominado pela lógica produtivista, instrumental e autoritária do capitalismo.

Essas diferenças de posicionamento entre Adorno e Benjamin já foram extensamente discutidas por vários autores. Trata-se de um desentendimento básico, entre eles, em torno da questão central de como a arte pode ser emancipatória (e emancipada) no seio de uma sociedade tecnológica e instrumental. Por partirem de pontos de vista epistemológicos distintos, enxergam diferentes soluções e respostas para essa questão: para Adorno, o estético emancipa-se por constituir uma realidade em si, distante da realidade controlada do capitalismo de Estado; para Benjamin, a capacidade experiencial proporcionada pelo estético, pode tornar-se uma importante via emancipatória no seio dessa mesma sociedade controlada.

Segundo aponta Jeanne-Marie Gagnebin (1993), pode-se observar essas diferenças de direção entre os dois autores analisando suas distintas acepções da ideia de *mimesis*. Apresentando os distintos entendimentos deste conceito entre Platão e Aristóteles, Gagnebin discute como isso impactará na reflexão dos dois autores e, conseqüentemente, em suas diferentes formulações teóricas, o que irá gerar conflitos entre eles (e colocará Benjamin, por muito tempo, em uma posição marginalizada no interior da Teoria Crítica).

Para esclarecer o ponto de dissenso entre Adorno e Benjamin, Gagnebin recorre à análise da filosofia grega, opondo Platão e Aristóteles em suas considerações sobre a *mimesis*. Platão, que assumia uma posição de desconfiança diante da *mimesis*, entendia a estética como tendo um fundo político-ideológico, a saber, a correta educação das futuras elites, ou a não-corrupção destas. A arte era tida por ele como parte de um processo de "modelagem" da alma que necessitava ser controlada

em suas formas e conteúdos transmitidos (1993:63). Partindo desse pressuposto, Platão assumirá uma posição de desconfiança diante da *mimesis*.

Entendendo que, neste momento, *mimesis* significava representação (cópia fiel de um objeto representado), na filosofia platônica a imagem mimética é considerada muito fraca, irreal, ilusória e, ao mesmo tempo, muito forte e ativa. E se, por um lado, a *mimesis* é ilusória e fraca por não ser nada mais que a cópia do objeto real - sem nunca poder tornar-se ele mesmo -; assume por outro, esse caráter ilusório que lhe confere um poder ameaçador: o de aniquilamento do eu pela ilusão. Ou seja, a *mimesis*, para Platão, tinha o poder de enganar os ouvintes ingênuos, provocando-lhes uma regressão das faculdades críticas e levando-os a uma certa passividade. Tinha o poder de impor o *mythos* diante do *logos*, fazendo o sujeito retornar a um certo estágio anterior de indiferenciação com o outro (que é a natureza) por tirar-lhe o poder de reflexividade e, portanto, autocontrole.

Já Aristóteles, diz Gagnebin, reabilita a *mimesis* como forma humana privilegiada de aprendizado. A questão, para ele, não é o que deve ser representado/imitado, mas como se imita. Ou seja, Aristóteles se pergunta pela capacidade mimética do homem; capacidade, esta, que o permite relacionar e, portanto, conhecer. Em resumo, a definição aristotélica ressalta, em oposição à platônica, o ganho trazido pela *mimesis* ao conhecimento, pois o que é conhecido não é tanto o objeto reproduzido enquanto tal mas, muito mais, a relação entre imagem e objeto.

E aí, nesta diferença entre a *mimesis* platônica e a aristotélica, reside um dos grandes contrastes entre o pensamento de Adorno e Benjamin. Enquanto o primeiro, mais platônico, segue entendendo a *mimesis* como potencialmente anuladora do eu, o segundo, assumindo uma posição mais aristotélica, tenderá a vê-la de maneira mais lúdica, remetendo ao seu caráter de reconhecimento de semelhanças ressaltado por Aristóteles.

Em alguns escritos de Adorno, a ideia de *mimesis* será central, a exemplo da obra *Dialética do Esclarecimento*, escrita com Horkheimer. Nesta obra, ao analisar o mito de Ulisses - no qual este personagem, a todo instante, está operando um processo de diferenciação e imitação com a alteridade (a fim de dominá-la) -, Adorno entende a *mimesis* como uma tentativa de se libertar do medo. O processo mimético é este em que o sujeito renuncia a se diferenciar do outro que teme para, ao imitá-lo, aniquilar a distância que os separa, “a distância que permite ao monstro reconhecê-lo como vítima e devorá-lo” (1993, p.74).

Ulisses, ao operar esse processo *mimético* originário, passa de uma condição de barbárie, onde estaria entregue à natureza original, aos impulsos primeiros, assumindo uma outra condição de autocontrole, autopreservação e capacidade reflexiva. E essa ideia, ampliada pela noção freudiana da pulsão de morte originária, leva à conclusão de que a identificação com a destruição, essa renúncia

simbólica de si mesmo, caracteriza a mutilação imposta ao ser indeterminado e polímorfo (o ser mítico) pela edificação do sujeito autônomo e definido (o sujeito racional). A erradicação da barbárie e a construção da civilização implicam um processo violento de negação dos impulsos, isto é, “de abdicação pelos sujeitos da sua vitalidade mais originária” (1993, p.74).

Há aí, portanto, a passagem de uma *mimesis* primeira - mais ligada ao mágico que, pelo prazer, ameaça anular o eu - para uma segunda *mimesis* - esta mais perversa e castradora, baseada na violência. E é essa segunda *mimesis*, a perversa, que caracteriza a civilização iluminista. O sujeito racional e autônomo é representado por essa imagem de Ulisses atado sem movimentos ao mastro do seu próprio navio para poder escutar as sereias sem lhes sucumbir. Ulisses é a *ratio* ocidental, representante do recalque dos desejos miméticos mais originários: o contato físico imediato, a abolição da distância, a decomposição prazerosa e ameaçadora na fluidez sem formas.

Sendo assim, é possível afirmar, junto com Gagnebin, que no pensamento de Adorno da época da *Dialética do Esclarecimento*, prevalece uma certa condenação da *mimesis*, descrita, antes de tudo, como um processo social de identificação perversa. Esta é uma censura parecida com a censura platônica, a respeito da perda de distância crítica que ocorre no processo mimético entre o sujeito e aquilo a que se identifica. Para Gagnebin, a análise de Adorno e Horkheimer reforça a censura platônica graças ao motivo freudiano do recalque: “a *mimesis* - identificação perversa -, repousaria sobre o recalque de uma primeira *mimesis* arcaica, ao mesmo tempo ameaçadora e prazerosa. O medo individual da regressão ao amorfo engendraria uma regressão coletiva totalitária, cuja expressão mais acabada é o fascismo” (1993, p. 76).

Indo para a *Teoria Estética* (1970) de Adorno, é possível encontrar como essa ideia de *mimesis* está influenciando, de uma certa maneira, a sua concepção de estética. Falando da arte desde o ponto de vista de sua emancipação das funções sociais e da teologia, por exemplo, Adorno defende que é a manutenção dessa autonomia, essa não-necessidade mimética que a arte agora assumiu, o que a livraria de sua captura.

Seguindo um raciocínio parecido ao aplicado em sua *Dialética Negativa*, a relação que Adorno defende para a arte é a de sua identificação com o não-idêntico. Ou seja, é negando uma realidade empírica, de onde tiraria seus temas ou motivos, que a arte afirma-se como ser e escapa do risco da coisificação. Nas palavras de Adorno:

A identidade estética deve defender o não-idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade. Só em virtude da separação da realidade empírica, que permite à arte modelar, segundo as suas necessidades, a relação do todo às partes é que a obra de arte se torna ser à segunda potência. As obras de arte são cópias do vivente empírico, na medida em que estes fornecem o que lhes é recusado no exterior e assim libertam daquilo para que as orienta a

experiência externa coisificante. Enquanto que a linha de demarcação entre a arte e a empiria não deve ser ofuscada de nenhum modo, nem sequer pela heroicização do artista, as obras de arte possuem, no entanto, uma vida *sui generis*, que não se reduz simplesmente ao seu destino exterior (ADORNO, 1970, p.15).

Para Bárbara Freitag (1993), esse posicionamento de Adorno, ao passo que pretende conservar para a arte um espaço de ação emancipada, livre da captura por uma realidade social tomada pelo controle e pelo autoritarismo, leva-a a uma espécie de distanciamento da realidade mesma que queria criticar. Ou seja, para Freitag, Adorno, ao afirmar a separação da arte da realidade empírica, corre o risco de formular uma teoria elitista, conservadora e irracional. Em suas palavras, a Teoria Estética adorniana:

É elitista quando procurar reservar o acesso à obra de arte de vanguarda a uma minoria culta, fora do alcance das massas, que a transformaria em indústria cultural. É conservadora, pois querendo a todo preço preservar a autonomia da arte, evitando sua incorporação à vida, permanece fiel à noção clássica da obra aurática e à visão burguesa da arte pela arte. E, finalmente, parece dispensar a razão, uma vez que declara a obra de arte inacessível a uma conceituação controlável pelo pensamento (FREITAG, 1993, p. 40).

Essa acusação de elitismo e conservadorismo que a *Teoria Estética* de Adorno sofre, seja de Freitag, seja de dezena de outros autores, é resultado direto da maneira como ele está considerando a arte no interior da realidade social: a partir de uma perspectiva negativa. Ou seja, a arte é o negativo do social de onde emerge. É o outro do social que não deve servir a uma compulsão identitária, ou seja, não deve afirmá-lo. Ao contrário, a arte precisa manter-se em um lugar de oposição, de outro, para afirmar-se diante do social, sem se deixar capturar. A relação entre arte e sociedade é de semelhança, mas, principalmente, de diferença.

Adorno não nega que a arte faz parte do social, que está dentro da história, mas, para ele, se estabelece uma relação de oposição entre um e outro. Se a arte possui uma força produtiva igual ao do trabalho útil, a ambiguidade da estética neutraliza a experiência direta e literal desse trabalho útil. Opera um deslocamento dessa experiência. Se as obras de arte são reais enquanto respostas às demandas que lhes vêm do exterior, tampouco simulam uma literalidade do que exprimem. Mantém-se, em relação com o real (ou social), sempre nessa relação de ambiguidade. Segundo o próprio Adorno:

Os estratos fundamentais da experiência - que motivam a arte -, aparentam-se com o mundo objetivo, perante o qual retrocedem. Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a relação entre arte e sociedade. As relações de tensão

nas obras de arte cristalizam-se unicamente nestas e através da sua emancipação a respeito da fachada fática do exterior, atingem a essência real (ADORNO, 1970, p.16).

Nessa dialética entre a arte e a sociedade, a sensação que se tem é que a primeira, para Adorno, deve permanecer como esse outro do social, posto que nunca se assemelhará a ele. Portanto, nunca, também, estabelecerá com ele mais que essa relação de opostos, de uma espécie de espelho que reflete as tensões sociais, sem jamais tocá-las. E esse lugar da negação no qual Adorno coloca a estética, de fato, é um espaço de onde a arte não pode fazer muito pela emancipação do social. Pode, no máximo, brigar por sua própria emancipação das forças produtivas do capital que têm o potencial de vir a torná-la mercadoria. Apartada da *mimesis* do social, a arte como lugar autônomo, que mantém com este uma relação distanciada, só pode salvar a si mesma da dominação.

Já Benjamin, por estabelecer com o conceito de *mimesis* outra relação, mais aristotélica, vai chegar a uma conclusão completamente distinta da adorniana. Nos escritos deste autor, emerge um ponto de vista mais positivo sobre a estética (oposto a ideia negativa de Adorno): o social como passível de ser lido através da arte por ser esta, não um negativo, mas um componente deste, sua metáfora (entendendo que a metáfora está relacionada a uma capacidade de comparação, de busca por semelhanças num nível simbólico).

Essa questão da metáfora é importante pra entender como, para Benjamin, não só a arte, mas a linguagem e a história podem ser vistas desde outra perspectiva. Segundo Gagnebin, Benjamin esboça uma teoria da *mimesis* que também é uma teoria da origem da linguagem. Assim como aristóteles na *Poética*, Benjamin distingue dois momentos principais da atividade mimética especificamente humana: não apenas reconhecer, mas também produzir semelhanças (1993, p.79).

Isso porque, para Benjamin, a capacidade mimética humana não desapareceu depois da imposição de um modo de pensar abstrato e racional, mas se refugiou e se concentrou na linguagem e na escrita. E ao retirar a escrita de um lugar convencional, de onde só opera uma função referencial, Benjamin a abre para a multiplicidade. Ele a faz derivar, não de uma abstração ou de uma convenção, mas de um impulso mimético comum a qualquer inscrição. E, nesse ponto, vai ao encontro de Derrida e, com este, partilha a ideia de que qualquer inscrição, seja no espaço pela dança, numa parede pela pintura, uma trilha criada pela passagem constante, são todas formas de escrita.

E, deste ponto, deriva uma importante reflexão benjaminiana, a qual rebaterá em sua teoria sobre a história. Recusando a determinação do sentido como comunicação de uma mensagem, como transmissão de um significado que preexistiria à produção da fala, Benjamin irá pensá-lo como algo que emerge a partir da operação mimética de decodificação. Essa operação decodificadora da qual

emerge o sentido é sempre fugaz e momentânea, como um "relâmpago". Essa noção do sentido impacta na leitura histórica benjaminiana, na qual o passado também é esse algo lido desde o presente, sempre de maneira fugaz e efêmera (portanto distinta). O ressurgimento do passado no presente, a sua reatualização salvadora ocorre no momento favorável, no *Kairos* histórico, em que semelhanças entre passado e presente afloram e possibilitam uma nova configuração de ambos (1993, p. 82).

Disso resulta que o movimento do pensamento benjaminiano não remete a contradições sucessivas num processo progressivo, como na dialética de Adorno e Horkheimer. Ao contrário, está muito mais relacionado a um fazer e desfazer lúdico e figurativo, que é o movimento da metáfora. A dimensão temporal não consiste tanto na linearidade, mas na contiguidade, não num depois do outro, mas num ao lado do outro.

Voltando para a questão da estética em Benjamin, percebe-se, então, que essa sua compreensão de *mimesis* como algo lúdico e sua ideia de metáfora irão tornar a sua teoria mais flexível diante da realidade empírica da dominação tecnicista do capitalismo. Essas duas ideias parecem compor, de forma mais fundamental, o que ele está entendendo por experiência, conceito importante para compreender como a estética em Benjamin permanece emancipadora, mesmo em sua era da reprodutibilidade técnica.

A ideia de experiência benjaminiana aparece, principalmente, em seu ensaio sobre o *Narrador*. Aí, Benjamin trata a questão da experiência dentro de uma nova problemática: a do seu enfraquecimento no interior do mundo capitalista moderno. Para o autor, existe uma relação entre o fracasso da experiência e o fim da arte de narrar. Desse modo, é possível ver que Benjamin relaciona a reconstrução da experiência a uma nova forma de narratividade. A uma experiência e uma narratividade espontâneas, oriundas de uma organização social comunitária centrada no artesanato, que se oporiam às formas sintéticas da experiência vivida individual no interior da sociedade moderna (GAGNEBIN, 1993, p.9).

E dessa perda da experiência tradicional, resulta também, para Benjamin, a perda da aura da obra de arte. Para ele, ambos passaram pelo mesmo processo de fragmentação e de secularização, porém, em ambos, Benjamin enxerga diferentes consequências. Por um lado, lamenta a perda da experiência e tenta pensar em formas de construir uma nova narrativa, através do retorno de um senso de comunidade, totalidade e memória (em oposição à fragmentação e o individualismo da sociedade moderna). Já a perda da aura da obra de arte, é comemorada como o fim de uma espécie de sentimentalismo burguês que forjava, para a esta, uma ilusão de intersubjetividade. Liberta disso,

a arte se abre para novas práticas estéticas as quais, distanciadas do historicismo burguês, desse ideal de origem e unicidade, podem abrir-se para a contingência, para a constante modificação.

Aqui encontramos a ideia de abertura de Benjamin que será fundamental para pensar a arte em sua condição pós-moderna (atualmente chamada de arte contemporânea). Gagnebin encontra na doutrina benjaminiana da alegoria, essa dimensão da abertura, que tem a ver com a ideia de profusão do sentido, ou antes, dos sentidos. Isso está, diretamente relacionado, também, à teoria da linguagem já referida acima, na qual o sentido é descoberto (e sempre reatualizado) durante o processo mimético mesmo de decodificação do texto. Assim considerado, o sentido está sempre diante de um não-acabamento essencial.

Para Benjamin, na obra de arte desaturizada, a abertura se apresenta por sua nova condição de entrada na contingência histórica e a aceitação de constantes reatualizações de sentido através da prática artística. A obra de arte deixa de ser um item distanciado do histórico e do social, algo sagrado e relegado à contemplação, para adentrá-los, contribuindo para o questionamento político através de uma constante prática de reatualização subversiva.

Essas teses benjaminianas, que serão, em grande parte, retomadas e desenvolvidas pelo pós-estruturalismo, abrem para a possibilidade de ver o político na arte, mesmo em sua época da reprodutibilidade técnica. É a dimensão da experiência das massas com os novos meios técnicos da indústria cultural que podem emancipá-las de sua condição de máquina, de ferramenta industrial. A *mimesis* empática das massas diante do cinema, pode levá-las ao reconhecimento de sua condição de ferramenta e à sua superação, visto que observam, segundo Benjamin, a superação do ator diante da máquina câmera. O próprio cinema, se criado para a emancipação, se transformaria em uma grande via de conscientização das massas.

Vê-se logo que, para Benjamin, a questão não é a técnica, mas as práticas que são performatizadas a partir dela. Se para Adorno, a indústria cultural funcionaria de maneira quase autônoma, mercantilizando tudo o que toca, Benjamin enxerga que é possível uma prática que subverta o objetivo original da técnica, seu poder de dominação.

E essa abertura para a prática subversiva diante dos aparatos técnicos, contida em sua teoria, foi, de certo modo, ignorada pelo próprio Benjamin nas conclusões pessimistas a que chegou. Pensando ainda em termos de um projeto de emancipação coletiva, vê o cinema como causador de um fascínio o qual pode ser tanto emancipador, como utilizado para a reprodução de projetos políticos totalizantes e autoritários. E esse segundo caminho, para Benjamin, parece que acabou sendo mais adotado que o primeiro.

Além disso, Benjamin também identifica um substituto eficiente para a auratização da arte na era da reprodutibilidade técnica: ao invés do valor de culto, as obras passam a adquirir, agora, um valor de colecionador. Diante desses processos de recaptura pelos quais a arte passa, como seguir e lograr cumprir o seu projeto emancipador? A resposta para essa questão, seguindo a pista, dada pelo próprio Benjamin - da retomada da experiência e das práticas estéticas diante do tecnológico -, pode residir na ideia de que a técnica, como uma espécie de arquivo, esconde algumas práticas a fim de determinar outras como legítimas. Entender o funcionamento do sistema de arquivamento é fundamental para compreender como a ação artística pode operar no desvelamento do que está ocultado no interior deste. É a partir daqui que Derrida se torna importante para complementar a discussão.

3. Tecnologia como arquivo

Para iniciar a discussão de como o pensamento derridiano pode ajudar a entender a relação entre práticas artísticas, tecnologia e crítica, é importante contextualizar em que tradição teórica está situado: a saber, a corrente pós-estruturalista. O pós-estruturalismo, como giro epistemológico, é marcado por ideias como a de dispersão do sujeito, fragmentação da história e desconstrução do mito iluminista da sociedade capitalista moderna. Trazendo para o primeiro plano a crítica ao pensamento metafísico ocidental, o pós-estruturalismo vai romper com a ideia de autonomia de sujeito, questionar a *ratio* ocidental e, destacando a linguagem nesse processo, desvendar o caráter construído desses que são os maiores mitos da sociedade ocidental.

Há quase um consenso em dizer que Jacques Derrida é uma espécie de sinônimo de pós-estruturalismo. Como principal expoente dessa corrente de pensamento, foi a partir de suas formulações que se cunhou, inclusive, este termo. Pode ser correto afirmar que o maior projeto filosófico de Derrida é a desconstrução do que ele chamou de *logocentrismo* no pensamento ocidental. Esse conceito, refere-se às consequências metafísicas na filosofia ocidental: noção de centro, de absoluto, de origem, ideia de transcendentalidade. A partir do método da desconstrução, Derrida vai minar as pretensões de verdade e de naturalização do *logocentrismo*, situando-o em uma condição de construção cultural arbitrária.

Seguindo alguns rastros já apontados pela Teoria Crítica, especialmente por Benjamin, a filosofia derridiana desconfia da história e do sujeito; encontra neles uma ilusão de origem, totalidade e unicidade; aponta a arbitrariedade das formações conceituais (já indicadas por Adorno e Horckheimer) e, a partir disso, busca pelo fundamento arquivante da sociedade ocidental como

parte do seu projeto filosófico desconstrutivo. Para melhor entendê-lo, vale a pena deter-se um pouco em seu conceito de *différance*.

Différance é um jogo de palavras com o termo *diférence* em francês. Essa simples mudança de grafia, dota a palavra de um duplo sentido: o de diferenciar e o de adiar. O primeiro significado dá conta de uma espécie de dimensão espacial do signo, no interior da qual está constantemente em diferenciação com outros (sua dimensão relacional). No segundo sentido, repousa uma dimensão temporal, que tem a ver com um retardo da presença do signo.

Essa dimensão do retardo da presença tem um impacto importante no pensamento de Derrida e é de interesse para entender o que ele encontra de fundamental no arquivo ocidental. Se no pensamento metafísico, a fala é privilegiada em relação à escrita - por representar a presença do falante -, no sistema derridiano, a fala, igual à escrita, não conta com nenhuma presença imediata da consciência, de um eu autônomo. Não há organicidade maior na fala que na escrita, pois a própria consciência opera, igualmente, por um sistema de signos e de diferenças que compõe a linguagem (que é por onde se expressa). Há, para Derrida, uma “arquiescritura”, uma espécie de código matricial de onde surgem as diferenças geradoras de sentido, tanto na língua falada como na escrita.

É daí que a memória, por exemplo, segundo afirmam Jonatas Ferreira e Aécio Amaral (2004) “não pode existir sem suporte técnico: o passado não pode sobreviver sem os suportes técnicos que nos inscrevem em uma cultura, em uma tradição. Posto que a memória não é possível sem artifícios como a linguagem, a escrita, falar da memória é falar do esquecimento” (AMARAL & FERREIRA, 2004, p.138).

Em sua obra *Mal de Arquivo* (2001), Derrida não só desvenda essa falta de imediaticidade da memória, como desvela seu processo de constituição, o qual se dá através do esquecimento. Seguindo a teoria freudiana do reprimido, Derrida revela que o processo de constituição da memória se dá por um recalçamento. A memória relaciona-se com a pulsão de morte, com a pulsão de destruição e, portanto, para existir, faz desaparecer algo, faz esquecer.

Essa pulsão de morte, que na *Dialética do Esclarecimento* aparece como a tendência ao aniquilamento da *mimesis* primitiva, como forma de sobrevivência, de fuga da morte, opera um mecanismo similar na reflexão derridiana sobre o processo de arquivamento. A memória, como representante desse processo de arquivo, nasce de um medo primitivo da morte que, para ser sublimado, opera o aniquilamento, em prol da sobrevivência. O que fica desse aniquilamento é o que pode ser contado, é o que é lembrado, é o arquivo.

Desse modo, vê-se que, para Derrida, o arquivo não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Para ele, ao contrário: “o arquivo tem lugar em lugar

da falta originária e estrutural da chamada memória” (2001, p.22). Sendo assim, possui uma condição de exterioridade em relação à memória: ele não é decorrente desta, mas aparece como suplementação exterior à sua ausência.

Por essa condição de suplemento exterior, o arquivo jamais será algo naturalmente dado. Ele é sempre construído e assim o é, sempre, através de um ato de violência e autoridade. O ato arquivístico é violento, em si, por ser aniquilador. O que fica no arquivo é a lembrança do que ele destruiu, do que esqueceu e deixou de fora. Sobre este ponto, Ferreira e Amaral discutem que:

A partir de Freud, já sabemos que a experiência da memória é associada ao reprimido, àquilo que precisa ficar oculto para que uma determinada estrutura de rememoração possa ser legitimada. E aí reside seu elemento político. Falar de memória é falar de uma estrutura de arquivamento que nos permite experiências socialmente significativas do passado, do presente e nossa percepção do futuro. (2004, p.139)

O caráter político do ato de arquivamento, apontado por Ferreira e Amaral, tem a ver no que, em Derrida, está relacionado com a autoridade. O arquivo é político, pois necessita de uma voz, de uma força, de uma decisão arquivística para acontecer. Já nas primeiras páginas de *Mal de Arquivo*, Derrida define a condição deste como “exterioridade de um lugar, operação topográfica de uma técnica de consignação, constituição de uma instância e de um lugar de autoridade (o arconte, o arkheion, isto é, frequentemente o Estado e até mesmo um Estado patriárquico ou fratriárquico), tal seria a condição do arquivo” (DERRIDA, 2001, p.8).

Em resumo, pode-se perceber que, para Derrida, o arquivo será sempre exterior à memória, possuindo um caráter suplementar a essa. Se relacionará sempre a um lugar, necessitará sempre de uma técnica e de uma força de consignação que lhe reúna, organize, confira o sentido e dê uma relação topológica. O arquivo necessita inscrever-se em algum lugar para reproduzir-se, necessita anular as possíveis heterogeneidades e dissociações que poderiam destruí-lo e esse lugar e princípio unificador advém da autoridade arquivística, de quem (ou quê) institui o arquivo, lhe dá sentido e o faz reproduzir-se.

E o que seria o arquivo? Somente o histórico - esse discurso sobre o passado e o que pode ser contado ou não? Será que pode-se entender os sistemas tecnológicos atuais como princípios arquiviolíticos os quais operam, através de atos violentos, a naturalização de um determinado *modus operandi* tecnológico? Será a tecnologia e seu uso, seja para o entretenimento, seja para fins científicos, determinadora de maneiras de produzir memória, informação e, portanto, geradora de experiências, passível de ser questionada e retirada de um lugar da anulação do eu para passar a ser emancipadora do mesmo?

Se percebemos, como em Ferreira e Amaral (2004), que o pensamento moderno opera, através da matematização, um processo de controle e determinação da contingência, eliminando a experiência, vê-se operando aí esse processo de arquivamento a que Derrida se refere. A necessidade de consignação, de eliminação da heterogeneidade, aparece em práticas autoritárias de arquivamento que se inscrevem no espaço, na história, no cotidiano, de maneira a criar e reproduzir um *modus operandi* que resulta em como se vive e cria a memória. A ciência, através do uso controlado da técnica, impõe uma experiência do controle, donde a razão é quem dita as regras de como e o que pode ser vivido. Ou seja, funciona como princípio arquiviolítico da razão ocidental e sua lógica instrumental.

Por outro lado, pensando em termos de razão instrumental no campo do lazer e do divertimento, essa mesma técnica, que por um lado é exata e distanciada da contingência do real, pode ser usada como forma de controle e captura do prazer e do estético. Essa instrumentalização da subjetividade, serve para o controle desse arquivo pela lógica capitalista ocidental: impede a dissonância em seu interior, a emergência de experiências heterogêneas que a desestabilize e modifique.

E o que é a dissonância no interior do arquivo da razão ocidental? O que é deixado de fora, ocultado, apagado para que esse arquivo possa existir e garantir a sua reprodução? O outro da razão, a irracionalidade, é o mais temido por esse arquivo. A contingência, que é o outro do controle, é o mais ameaçador. E a dimensão da experiência como algo aberto, situado no nível do coletivo e do subjetivo, também precisou sair do arquivo capitalista, por representar o risco de seu questionamento. E será possível trazer de volta esses esquecidos e ocultados para o interior desse arquivo? Através de alguns trabalhos do artista Daniel Santiago é possível enxergar, um pouco, como a arte pode operar deslocamentos no interior desse arquivo, introduzir, nele, a dissonância tão temida e trazer de volta, pra o nível da experiência, o que o arquivo da razão ocidental afastou.

3. Daniel Santiago: a ciência e a tecnologia como ficções

Voltando a Daniel Santiago, já foi dito acima que ele é remanescente de um grupo de artistas que foram os primeiros a dialogar com as novas vanguardas artísticas aqui em Pernambuco. A questão da abertura para a produção em outros suportes, o uso da cidade como espaço de criação e exibição artística, a entrada da tecnologia de massa na arte nesse período, tudo isso fazia parte da reivindicação dessa nova produção artística posta em movimento nos anos 1960. E fazia parte, também, das ações realizadas por esse grupo, o qual promoviam performances urbanas, faziam arte

com diversos tipos de suporte (inclusive máquinas de xerox e de radiografia, a exemplo de Paulo Bruscky) e se utilizavam dos mais diversos canais para exibição desses trabalhos, até mesmo dos jornais.

Por conta dessa filiação altamente experimental, são vários os pontos de deslocamento possíveis de serem descobertos na obra de Daniel Santiago. E um dos que mais chama a atenção, reside na dimensão da recontextualização do discurso racional, científico que é deslocado para a esfera da ficção, da poesia e da imaginação em trabalhos onde a ciência aparece como algo fantástico e fascinante para o artista.

Pensando a partir de Jacques Rancière (2005) e sua ideia de partilha do sensível, é possível visualizar a operação estética de Daniel Santiago. Este conceito trata da dimensão da reorganização política do sensível em uma comunidade a partir da entrada do que estava fora (esquecido ou invisibilizado) nesta comunidade. E esse algo que está fora podem ser tanto sujeitos políticos, como também ideias, sentidos e experiências.

Sendo assim, percebo a ação de Santiago como operando uma inserção de sentidos e experiências sensíveis na dimensão do discurso científico, no interior do qual permanecem esquecidos, apagados ou, simplesmente, calados. O sensível, o fantástico e o onírico parecem não ter lugar na dimensão racional, calculável e neutralizante do discurso da ciência. São anulados e excluídos por ele.

Voltando para dimensão da esfera pública (ou, como diz Rancière, do comum), vê-se que esse discurso da ciência é o “totalizante”, é o que tem maior visibilidade, é o dotado de voz e da capacidade de falar “a verdade” e de proferir “as certezas”. O discurso científico é a voz da autoridade na modernidade. É, repetindo Derrida, uma espécie de princípio arquiviolítico da mesma. Subverter essa autoridade arquivística, a partir da inserção de dimensões imaginativas, é quase uma afronta. E é isso que faz Daniel ao reinserir a fantasia como complementaridade da ciência, reordenando a dimensão sensível e operando uma nova forma de viver essa ciência e de se aproximar dela. Isso possibilita que outras vozes (além da dos cientistas) falem sobre ela. E com essa operação, realiza o que Benjamin define sobre a experiência em *O Narrador* – recoloca no nível do coletivo e do compartilhado o que antes estava individualizado e afastado.

Essa reaproximação do “conhecimento puro” com a imaginação, a fantasia, é algo que realiza o caminho inverso do da ciência moderna, como já foi dito. Porém a importância dessa operação para a subjetividade moderna pode ser percebida quando se observa o ponto de vista de autores como Giorgio Agamben (2008) que, ecoando Walter Benjamin, também fala sobre a pobreza de experiência na modernidade. Para este autor, este período histórico é marcado pela sacralização da

experiência pela ciência, que a colonizou e submeteu aos métodos exteriores e calculáveis de produção do conhecimento.

A ciência moderna operou, segundo este autor, a fundição, em um único sujeito (o sujeito do cogito), do sujeito da experiência com o do conhecimento, antes considerados separadamente no pensamento antigo e medieval. Essa cisão acabou por submeter a experiência ao *ego cogito*, capaz de manipulá-la. Em outras palavras, a ciência moderna retirou do homem a experiência, tornando-a exterior e manipulável, a fim de fazê-la exata e calculável.

Da mesma maneira que diagnosticaram Adorno e Horkheimer ao falar da *mimesis* perversa que conformou o sujeito autônomo ocidental ao fazê-lo reprimir uma *mimesis* originária prazerosa, Agamben percebe que o preço pago pela razão foi alto. Foi a saída do eu da experiência que garantiu a entrada em uma dimensão do autocontrole e da reflexividade. Para isso, era necessário controlar a experiência, retirá-la do seu lugar contingente e cotidiano para transferi-la para a esfera sagrada da razão.

Desse modo, Agamben constata que, em sua busca pela certeza, a ciência moderna fez da experiência o lugar, ou melhor, o método do conhecimento. Essa ciência é baseada, entre outras coisas, na desconfiança fundamental de Descartes em relação à experiência, considerando-a como um demônio ilusionista que aliena os sentidos e distrai do alcance da certeza. Esse é o mesmo medo platônico da *mimesis*. Para superar esse medo, é preciso operar aí o controle. Nesse processo, a ciência moderna opera a cisão entre os sujeitos da experiência e o da inteligência, fundindo-os em um ponto comum que é o *ego cogito* cartesiano, a consciência humana. É a consciência agora o agente do conhecimento, a fonte da inteligência (antes considerada como separada do homem e residente na esfera do divino) capaz de manipular a experiência (2008, p.29). Esse *ego cogito* cartesiano foi muito bem representado por Adorno e Horkheimer, como dito acima, pela imagem de Ulisses (representante mitológico da *ratio* ocidental) atado ao mastro para não sucumbir ao canto das sereias (ao prazer indistinto, ao mito, ao primitivo e irracional).

Nesse processo de controle e repressão, algo fundamental foi retirado de cena pela ciência moderna: a dimensão da fantasia e da imaginação. Se na antiguidade, ela era o meio, por excelência, de acesso ao conhecimento, na ciência moderna foi eliminada por seu caráter irreal e ilusório. Tanto na antiguidade como em outras culturas consideradas “primitivas” a fantasia (através do sonho) é um importante mediador entre a dimensão sensível e a inteligível. Sonhar era algo considerado importante na realidade da experiência, seja como previsão, seja como ensinamento, seja como acesso ao divino. Mas, a partir de Descartes, o *ego cogito*, ou seja, o sujeito da ciência e do saber, não precisa mais da mediação com o mundo real e, de sujeito da experiência, a fantasia passa a ser o sujeito da

alienação mental: das visões, dos fenômenos mágicos, tudo aquilo que não participa da experiência “autêntica”.

E é essa fantasia, que Daniel Santiago traz de volta ao seio da ciência. Dessacraliza esta que é a mais alta representação da racionalidade, do progresso, da evolução, ou seja, do espírito da modernidade, trazendo-a de volta ao convívio comum dos homens. Como diria Agamben, ele profana a ciência para trazê-la de volta ao nível da experiência coletiva e comum. A tecnologia científica e toda a sua calculabilidade e desejo de controle exterior, exercem nele um fascínio quase infantil. O que antes era técnico, controlado, passa a ser quase uma brincadeira de criança, algo possível para qualquer pessoa e não mais tão amedrontador assim.

Fascinado por uma matéria que viu em um artigo científico, que falava sobre canhões de íons aceleradores de partículas, Daniel Santiago teve uma brilhante ideia em um trabalho produzido nos anos 1970: pedir esse canhão emprestado para fabricar uma aurora boreal artificial. Nesta ação, Santiago divulga em um jornal do Recife que quer fabricar uma aurora boreal artificial na cidade e pede ajuda a físicos para ter acesso ao tal canhão acelerador de partículas. Qual é a utilidade desse acelerador de partículas para a física? Ele não sabe. O que isso promove no meio-ambiente? O que estão querendo provar e testar com esse equipamento? Nada disso é capaz de responder. Para ele, basta entender um princípio simples: o de que essa tecnologia pode ser capaz de servir para tornar o céu mais colorido, para fabricar uma espécie de poesia celeste, chamada de aurora boreal, e que todos conhecem.

Essa simples operação promove uma quebra no interior desse arquivo científico. O canhão, aí, é algo sério: tem um real objetivo científico e exato de realizar testes em partículas para descobrir novas verdades sobre o universo. E toda essa operação científica permanece afastada de todos. Só os iniciados – os arcontes desse arquivo – são capazes de entender e acessá-lo. O resto das pessoas precisa manter-se afastada, como norma para que o arquivo siga sendo eficiente em sua função de reprodução, não sendo questionado. Santiago, ao querer tornar esse canhão uma ferramenta artística, de produção de uma pintura ou poesia celeste, dessacraliza e, de algum modo, ridiculariza esse discurso científico. Põe em evidência a questão: mas, afinal, pra que serve isto mesmo? Pra que tem que ser útil e científico se pode ser, simplesmente, bonito?

Em outro trabalho, esse de 2009, Daniel Santiago produz um vídeo utilizando tecnologias muito simples: uma webcam e materiais que encontra em casa. Sua intenção, aqui, é colocar uma molécula de carbono para dançar. Chamado de *Coreografia da Molécula de Carbono*, o vídeo possui uma parte em que o artista faz um jogo poético falando sobre a partícula, dizendo: “Durante séculos, teve-se como verdade absoluta que a molécula de carbono estava somente no diamante e no grafite.

Agora ela aparece deslumbrante na poesia eletrônica também”. E em seguida, aparece uma luz vibrante, em formato circular, bailando ao som de Tchaikovsky.

Através da poesia e da exploração do imaginativo, Daniel Santiago desconstrói, aqui de novo, o que é a verdade científica. Essa verdade diz que a molécula de carbono só existe no diamante e no grafite. Mas ele, artista, encontrou-a bailando em sua poesia eletrônica (como denomina os vídeos que produz). A molécula, que aparentemente não tem forma nem cor, aparece linda, como um jogo de luzes vibrantes que se modificam ao som da música de fundo. E quem pode dizer que não é assim que parece uma molécula de carbono? No jogo de Daniel Santiago, ela não está mais sujeita a experimentos e comprovações. Ela é apenas luz dançante, partícula de luz e cor que flutua pelo espaço negro, como que a celebrar sua libertação da função de compor a grafite e o diamante.

Santiago libertou a molécula da ciência e a deixou às nossas vistas para que pudéssemos, de verdade, vê-la, experimentá-la e entendê-la. Se não sabemos quantas partículas como essas são necessárias para fazer o diamante e a grafite, nem tampouco como elas se ordenam para que um seja mais duro e o outro menos, não importa. Qualquer um é capaz de vê-la dançar, de emocionar-se com sua libertação. Todos temos acesso à molécula de carbono dessacralizada, profanada de seu caráter científico e exato.

Em outro vídeo, também de 2009, Daniel Santiago mostra *O Plasma no Interior da Magnetosfera*. Utilizando-se de termos científicos inventados, faz uma extensa explicação do que seria o plasma e a magnetosfera, para ao final dizer: “o que parece mentira, é poesia”. Nesse imenso jogo de termos inventados, coloca em evidência uma dimensão de construção do discurso científico, cujos termos, quanto mais de difícil acesso pareçam, mais legítimos se tornam. Sua arbitrariedade poética é perdoada ao dizer que, o que não é verdade, o que não é comprovado por esse discurso, é poesia. A ciência que fala sobre a atmosfera e a mesosfera pode ser tão fascinante e poética como o discurso mentiroso de Daniel Santiago sobre a magnetosfera. E pode ser tão mentirosa quanto. De uma maneira aparentemente simples, Santiago deixa uma inquietação imensa em quem assiste ao vídeo: “afinal, o que é mesmo verdade?”.

Nestes e em vários outros trabalhos, é importante ressaltar o uso da tecnologia de massa que Daniel Santiago realiza em seus trabalhos. Usando uma simples webcam, máquina criada com o intuito de promover a interação, via internet, entre pessoas distantes, realiza vídeos cuja força estética e de subversão são notáveis. E ao fazer uso dessa tecnologia de massa, criada para o entretenimento e a comunicação, promove uma quebra na estrutura do arquivo ocidental: ficcionalizar a ciência, trazer de volta ao seu interior o fantasioso e o poético, anular a utilidade da tecnologia, opondo a esta uma outra lógica que não a instrumental.

É preciso dizer que há vários vídeos realizados, várias coisas feitas via webcam por muitos outros artistas e, também, por usuários comuns. Ou seja, a questão da subversão da tecnologia, em Santiago, não é exatamente o seu uso para promover um vídeo. Isso a tecnologia admite em seu interior, é capaz de fazê-lo. A prática artística subversiva operada por ele, não é tanto a fabricação de um vídeo, mas o que os trabalhos dele dizem, operam e promovem em termos estéticos.

Pensando, de maneira geral, no que se tem produzido na arte contemporânea com novas tecnologias, essa é uma importante questão a ser colocada: até que ponto o uso artístico da tecnologia apresenta uma dimensão mais fetichizante do que crítica? Ao observar algumas exposições de arte e tecnologia, pergunto-me, ao deparar-me com alguns trabalhos, quem está com a razão: Adorno ou Benjamin? Num cenário em que a arte já aceita, reproduz e, inclusive, incentiva a experimentação tecnológica, é possível manter a dimensão subversiva e crítica? Acredito que trabalhos como os de Daniel Santiago, apresentam uma possibilidade terceira, que não é a da adesão acrítica à ciência e à tecnologia, tampouco a de seu rechaço temeroso. Porém, creio que há uma gama enorme de trabalhos feitos com Iphones, Ipads, Tablets, nanotecnologia os quais ainda me fazem perguntar o que, de fato, se está produzindo e questionando artisticamente. Infelizmente, essa é uma questão cujo debate não caberá no espaço desse artigo, mas que precisa sempre ser colocada ao se falar nessa relação entre arte e tecnologia.

4. Algumas considerações finais

Nesse trabalho, tentei de maneira resumida, fazer uma análise de como as relações entre arte e tecnologia podem conter a dimensão da subversão, mesmo em sua condição contemporânea (na qual, todo trabalho, feito em qualquer suporte, passa a ser aceito como arte). Se antes, para as vanguardas artísticas do início do século, aproximar-se das tecnologias de massa era um extremo ato subversivo e de questionamento da instituição-arte; hoje, essa mesma instituição, passou a exigir esse tipo de relação com a técnica. Os trabalhos em vídeo, com internet e robótica, por exemplo, compõem atualmente parte grande da poética de muitos artistas hoje chamados contemporâneos.

Porém, se pensa a técnica como uma espécie de arquivo, que possui um determinado poder consignador para reproduzir-se (ou seja, determina práticas em seu interior e tenta eliminar a dissonância), pode-se perceber que tipo de *modus operandi* se impõe a partir dela. Será que os artistas atuais, simplesmente porque produzem vídeos ou robôs que realizam performances, estão de fato subvertendo esse *modus operandi*? Que tipo de relação artística se pode ter com a técnica para

subverter esse tal *modus operandi*, em um momento atual de imensa ampliação, seja das possibilidades dessa técnica, seja da capacidade de absorção do mercado artístico?

A escolha de Daniel Santiago para essa análise não foi à toa. Ele é um artista que, sim, opera a partir de técnicas como webcam, assim como vários outros o fazem atualmente. Porém, esse artista possui uma capacidade poética e de subversão estética que insere um ruído nesse *modus operandi* a que me referi. Ele não fetichiza a webcam, por mais que se mostre através de seus vídeos a capacidade tecnológica que essa câmera possui. Sua ação vai além de uma experimentação pura com a tecnologia, ou uma demonstração de como se pode ampliar suas capacidades, mas, desde dentro, opera uma disfuncionalização da mesma.

Ou seja, se ela serve para comunicação e para fazer filmes, passa a não ter nenhuma função quando realiza a operação poética de desconstrução da ciência que aparecem nos filmes de Santiago. Ou sua função é deslocada e retirada do nível da utilidade. Sim, a câmera foi útil para a produção do vídeo, mas se ele não revela como o fez, ninguém é capaz de saber como aquilo foi feito e com que suporte técnico. A tecnologia aparece como a coisa menos importante para a produção daquela poesia eletrônica que toma e impacta poeticamente a quem a assiste. Da mesma forma que usou uma webcam, poderia ter usado qualquer outra tecnologia. Pouco importaria para o trabalho. A relação que se estabelece aqui é de uma independência do poético em relação ao técnico. Este é um meio, uma via de operação, é necessário como construção do trabalho artístico que opera práticas que não estão dadas na configuração original do aparato tecnológico.

Para mim, essa prática operada por Daniel é uma via possível de ação diante dos aparatos tecnológicos dos quais a arte já não pode fugir. Retomar a dimensão da experiência, retirar a técnica desse lugar sagrado e distanciado do qual se encontra, sem fetichizá-la, fazendo o poético adentrar a ação de operação da técnica. Essa é a maior subversão que se pode realizar. Colocar o estético e o poético no lugar do funcional, do exato ou do entretido.

5. Referências Bibliográficas

ADORNO, Teodor. *Teoria Estética*. Lisboa: edições 70, 1970.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: Destruição da Experiência e Origem da História*. Minas Gerais, editora UFMG, 2008.

_____. *Profanações*. São Paulo, Boitempo, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo*. São Paulo: Relume Duará, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin*. In: revista perspectivas, n. 16, p. 67-86, São Paulo, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo, editora 34, 2005.

6. Alguns trabalhos de Daniel Santiago

- “O Plasma no Interior da Magnetosfera”: <http://www.youtube.com/watch?v=ZKjZDhqDBGU>
- “Coreografia da Molécula de Carbono”: <http://www.youtube.com/watch?v=ZKjZDhqDBGU>
- “Partículas Aceleradas”: <http://www.youtube.com/watch?v=mpNkwZByoPY&feature=c4-overview&list=UUS15svjxIGIpoulUJipdXSsw>
- “Radicais Livres”: http://www.youtube.com/watch?v=6uvfPnf_XWo&list=UUS15svjxIGIpoulUJipdXSsw