

VILÉM FLUSSER Alguns aspectos filosóficos da automação.  
(Elaboração de uma comunicação ao Simpósio da  
II. Bienal de Ciências e Humanidades, tida em  
São Paulo em 1969).

A tese defendida neste ensaio será esta: há um sentido na afirmativa que sustenta ser a automação um acontecimento crítico na história humana, de certa forma comparável em importância com acontecimentos de tipo "origem da cultura". E o sentido da afirmativa tem a ver com o significado dos termos "história" e "homem". Para defender a tese o seguinte itinerário será seguido: (1) será sugerida uma interpretação da história, (2) será sugerida uma interpretação de várias antropologias no curso dessa história, e (3) será sugerido um prognóstico do futuro imediato. As sugestões oferecidas não terão a pretensão de uma aplicabilidade geral, já que visa não apenas a automação como problema. Não será negada, no entanto, a amplitude desse problema. Já que o problema põe em questão a ciência não apenas como discurso que comunica conhecimento e como modelo de trabalho e de comportamento, mas também a ciência como disciplina política e religiosa.

(1) Resumirei a história da humanidade, escolhendo três acontecimentos que me parecem decisivos. O primeiro, que é aquele pelo qual essa história se inicia, é a revolução óptica pela qual o homem se distancia da sua circunstância e se assume sujeito da natureza. Nessa virada o homem passa a encarar a natureza como seu objeto. Isto é: como algo que é, (a saber: está diante dele, "vorhanden"), mas não é como deve ser, podendo ser, no entanto, transformado naquilo que deve ser pela ação humana. O ser da natureza é aceito como dado. O dever ser da natureza é concebido como uma série de modelos eternos, imutáveis e transhumanos. Portanto: o homem vai transformando a natureza dada ao imprimir sobre ela modelos igualmente dados. Nessa atividade transformadora o homem vai se utilizando de instrumentos. Os instrumentos são pedaços da natureza, arrancados do seu conjunto, transformados de acordo com determinados modelos, e virados contra a natureza da qual foram arrancados.

Os modelos dos instrumentos são órgãos do corpo humano. São modelos eternos, porque o corpo humano é concebido como estrutura a-histórica, são imutáveis, porque o corpo humano é concebido como estrutura fechada, e são transhumanos, porque o corpo humano é concebido como estrutura imprimida sobre o homem. Sendo os instrumentos resultados de manipulação que tem órgãos do corpo humano por modelo, são eles prolongamento do corpo humano. São simulações de órgãos. "Simulação" é imitação que exagera um determinado aspecto do modelo, e despreza os demais. Por exemplo: martelo é simulação de punho, porque exagera o aspecto "peso" do modelo, e despreza outros. Flexa é simulação de dedo, porque exagera o aspecto "perfuração" e despreza outros. Simulantes são menos complexos que os modelos originais que simulam, dada a relativa pobreza de sua estrutura. Mas no aspecto exagerado são mais eficientes que os originais simulados. Por isto aumentam

## VILÉM FLUSSER

os instrumentos enquanto simulantes de órgãos a eficiência da ação humana sobre a natureza.

Com efeito: a história humana poderia ser enfocada como um crescente exagero de certos aspectos de órgãos do corpo humano em instrumentos. Teríamos, nes se enfoque, o seguinte desenvolvimento partindo do punho: pedra, martelo, ba la de canhão, bomba atômica; e, partindo do dedo: osso, lança, flexa, bala de revólver, e foguete. Outras árvores genealógicas seriam construíveis com facilidade, tomando vários órgãos do corpo por pontos de partida. Por mais que a eficiência do instrumento aumente pelo exagero da simulação, nunca, por si só, problematizará a relação entre o homem e instrumento. Porque o instrumento continuará sendo prolongamento do corpo humano, dada a maior complexidade do original simulado em relação com o simulante. A época instaurada pe la revolução óptica que resultou em instrumentos perfaz a maior parte da his tória da humanidade. Nela a relação "homem-instrumento" não é problema. O problema é a relação "homem-natureza".

O segundo acontecimento decisivo na história da humanidade é aquela revolução, (chamada, em vários contextos, "humanismo" ou "renascimento"), pela qual o homem se assume enquanto produtor e convencioneador de modelos. Nessa segunda virada o homem continua encarando a natureza como seu objeto. Mas os modelos, o dever ser da natureza, não é mais tomado como dado, senão como produ to de convenção humana. Doravante o homem não vai apenas manipular a natureza de acôrdo com modelos, mas vai manipular os próprios modelos, ("valores"). Estes, de eternos, imutáveis e transhumanos, passam a efêmeros, invalidáveis e humanos. Trata-se, no fundo, de uma reformulação revolucionária do significado do termo "teoria". Este deixa de significar contemplação de modelos imutáveis, e passa a significar manipulação de modelos invalidáveis. O resultado da revolução é a ciência no sentido restrito do termo, e que é uma disciplina na qual teoria e praxis se implicam mutuamente

A ciência, por sua vez, resulta numa revolução no campo dos instrumentos. Essa revolução é chamada "revolução industrial" em vários contextos. Doravante os instrumentos deixam de simular diretamente os originais, (os órgãos do cor po humano), mas passam primeiro pelo crivo de uma determinada teoria, efêmera e invalidável. Se compararmos um tear manual com um tear mecânico, constataremos o seguinte: uma análise fenomenológica do tear manual revelará, como seu eidos, dedos humanos que tecem. A mesma análise do tear mecânico revelará, além dos dedos, uma determinada teoria física do século 18. A passagem pelo crivo de uma teoria permite um crescente exagero no simulante, e uma crescente eficiência do instrumento. Mas cria tãda uma série de novos problemas. Um entre esses problemas diz respeito à efemeridade do instrumento, consequência da efemeridade do seu modelo. Este aspecto é chamado "progresso" e é problema porque problematiza o hábito no uso do instrumento. Os instrumentos deixam de ser habituais, e passam a ser progressivamente estranhos. Um outro problema diz respeito à crescente complexidade e ao crescente custo

## VILÉM FLUSSER

dos instrumentos. Surge pois a pergunta: "Quem é dono dos instrumentos e quem deve sê-lo?". Esta é uma das mais características perguntas da revolução industrial, e será o marxismo que a formulará mais significativamente. Mas a complexidade crescente dos instrumentos, agora melhor denominados "máquinas", cria um terceiro problema, ainda mais grave.

De certa forma essa complexidade vai problematizando a relação "máquina-homem". Surge um novo tipo de homem, o proletário, que funciona em função da máquina, e não vice versa. A estrutura da relação começa a inverter-se. Não mais se caracteriza assim: "homem cercado de instrumentos", mas assim: "máquina cercada de homens". O problema não é, no entanto, insolúvel, porque permite a análise seguinte: Por mais complexas que sejam as máquinas, o homem continua sendo seu modelador e modelo. As máquinas continuam na dependência da ciência, que é uma disciplina humana, e na dependência da manipulação humana no seu funcionamento. De forma que continuam sendo prolongamento do homem na sua ação sobre a natureza. Apenas resultam em uma classe de homens, o proletariado, que passa a ser dominada pelas máquinas em função dos seus donos. Assim as máquinas se estabelecem como camada intermediária entre dominantes e dominados. O problema da época que se inicia pelo humanismo e que resulta na revolução industrial ainda não é, no fundo, o problema da relação "máquina-homem". Não é ainda o homem e sua ciência que entram em crise. O problema continua sendo o antigo da relação "homem-natureza", acrescido da urgência do problema da relação "homem-homem".

O terceiro acontecimento decisivo na história da humanidade é extremamente recente. Poderá ser chamado "automação", ou "cibernética", na falta de uma designação mais adequada. Consiste numa terceira virada óptica, pela qual o homem se assume como sujeito de si próprio, e pela qual portanto se objetiva. Doravante não apenas encara a natureza como seu objeto, e os valores como seu produtos, mas encara-se a si mesmo a partir de uma transcendência sem fundo. Este distanciamento de si próprio, esta antropologia científica, permitirá doravante ao homem não apenas usar os órgãos do seu corpo como modelos para instrumentos, mas ainda usar o próprio sujeito humano enquanto agente como tal modelo. É verdade que os novos instrumentos cibernéticos parecem simulantes de cérebros, (portanto de órgãos do corpo), mas muito mais significativamente são simulantes de decisões humanas, (portanto do homem enquanto agente).

Este novo tipo de instrumento continua sendo simulante, isto é: infinitamente menos complexo que o original simulado, (o sujeito humano). Mas continua sendo simulante também neste sentido: muito mais eficiente no aspecto exagerado, isto é na capacidade decisiva. E isto é um problema inteiramente novo. Ao ter o homem desta forma se simulado a si próprio como agente, provocou um processo pelo qual tenderá a ser eliminado enquanto agente, por progressivamente superado enquanto agente pelos seus simulantes.

A partir daí o problema passa a ser, agora sim, o problema da relação "homem-instrumento". Em nada adianta querer minimizar o problema com afirma-

## VILÉM FLUSSER

tivas arcaicas do tipo: os novos instrumentos continuam sendo resultado da ciência humana e continuam dependendo da manipulação humana no seu funcionamento. Continuam portanto prolongamentos do homem em sua ação sobre a natureza. Esse raciocínio é falho porque ignora o fenômeno de autonomia. E esse fenômeno, que vai ocupando um papel de crescente importância nas análises estruturais, é o problema-chave para a compreensão da nova situação na qual a automação nos coloca.

"Autonomia" é aquele salto pelo qual uma estrutura que se originou de outra passa a explicitar regras apenas implícitas na primeira. O salto torna a nova estrutura independente da original num sentido óptico, e a torna também inexplicável a partir da primeira num sentido significativo. Por exemplo: o homem pode ser considerado estrutura que se originou a partir da estrutura dos primatas. Pois o homem se autonomizou dos primatas ao explicitar certas regras que estavam apenas implícitas nos primatas. A capacidade para a matemática é uma de tais regras. Está implícita nos primatas, mas no homem se tornou explícita e efetiva. Por isto o homem é ópticamente diferente dos primatas, independente deles. E por isto também o homem não pode ser satisfatoriamente explicado enquanto primata. A autonomia do homem com relação à estrutura da qual se originou permite uma reversão dessa relação, reversão essa chamada "feed-back". Por "feed-back" o homem pode passar a programar primatas, por exemplo chimpanzés, pode enjaulá-los, e fazer com que passem a simulá-lo, fumando charutos e andando em bicicleta. A estrutura original, passa, neste caso, a simular a estrutura à qual deu origem.

Os instrumentos automatizados enquanto simulações de agentes tendem para a autonomia. Tendem a explicitar e tornar efetivas determinadas regras de comportamento que estão apenas implícitas no homem, (no original simulado). É portanto perfeitamente lícito prevêr-se uma crescente inversão do fluxo de programação entre homem e instrumento. Com efeito, já agora a humanidade atual é parcialmente programada pelos instrumentos, e seu comportamento denota, já agora, um caráter parcialmente instrumental e funcional, isto é: o homem já agora simula seus próprios instrumentos. Em outras palavras: a inversão da relação "homem-instrumento" transforma o ser do homem, que passa progressivamente a ser objeto de programação instrumental, a fonte de informação dos instrumentos por retro-alimentação, a ser funcionário utilizado pelos instrumentos. Não se trata, neste tipo de análise, de uma ilegítima e ingênua antropomorfização do instrumento. Os instrumentos são realmente antropomorfos, já que surgiram como simulação do homem. Essa análise é procedente. É o problema diante do qual o fato novo da automação nos coloca, diz respeito ao ser do homem enquanto agente. Põe em questão o homem enquanto portador da história, enquanto sujeito.

(2) Aos três acontecimentos decisivos da história humana correspondem três antropologias distintas. As primeiras duas antropologias podem ser retula

VILÉM FLUSSER

das, por exemplo pelos rótulos "platonismo" e "cartesianismo" respectivamente. A terceira não pode ser rotulada com tanta facilidade, porque ainda não está formulada. Com efeito: ao tentar formulá-la somos tomados daquela vertigem que é sintoma da aventura. Não obstante desde pelo menos Kant ela procura assumir forma articulada, e essa articulação se condensa progressivamente, alcançando suas maiores ~~exti~~ realizações até agora em Husserl, Heidegger e na nova teologia de um lado, em Wittgenstein e no método estruturalista do outro. Para as finalidades do presente ensaio basta, no entanto, esboçar as três antropologias.

Na primeira o homem se concebe como canal entre o plano do ser, (natureza), e o plano do dever ser (valores). Ambos, tanto a natureza como os valores, são externos ao homem, e no entanto o homem participa de ambos. Ao participar de ambos, pode o homem fundi-los. Mas por serem externos ao homem, são ambos problemas no sentido de tarefas. Obviamente este esquema pobre e radicalmente simplificado de uma antropologia nunca tem sido formulado nestes termos, e sofreu grandes modificações no curso da sua vigência na história do pensamento, desde as várias formas de magia, passando pela filosofia grega e pela profecia judia, até o pensamento medieval do cristianismo. Não obstante esta esquematização simplificadora tem sentido. O sentido é mostrar o profundo abismo que separa toda Antiquidade e Idade Média dos tempos modernos.

Há lugar, em tal antropologia, para os conceitos da virtude e do pecado. São sinónimos da obediência ou não aos modelos. Há lugar nela para o conceito da sabedoria que é a contemplação dos modelos. Há lugar nela para o conceito da arte, que é a aplicação de modelos à natureza. Mas não há lugar nela para o conceito da ciência no sentido moderno, nem para a distinção moderna entre arte e técnica, nem para o conceito do progresso. A vida humana, no âmbito de tal antropologia, pode ser interpretada de várias formas conflitivas, mas sempre será interpretada como objeto de influências transhumanas. Se pensar é duvidar, o homem pode pensar, no âmbito de tal antropologia, a natureza e os valores, (fazer metafísica e teologia), mas nunca pode pensar-se, (fazer epistemologia). Porque sendo objeto de algo outro, não pode o homem assumir-se enquanto aquele outro do qual é objeto. E isto equivale dizer que esta antropologia é inconsciente para si mesma. Não se sabe antropologia.

Os problemas existenciais de uma vida no âmbito de tal antropologia terão a ver com a verdade, o bem, o belo, e com as dificuldades de serem alcançados. E a resposta a estes problemas terá sido a cultura. Uma resposta que visará integrar o homem na natureza e nos valores, já que ela é a síntese de ambos. Em outras palavras: o homem se concebe como instrumento que usa outros instrumentos para criar cultura, e neste seu uso o homem serve. A ação humana é a tradução de um imperativo transhumano, fiel ou falha. Em tal antropologia viver é perpetrar um papel, e a vida é um drama no qual os homens são os atores. Em suma: a vida como rito.

## VILÉM FLUSSER

A revolução que resultou na segunda antropologia pode ser visualizada como englobação do plano valorativo pelo homem. O homem não se concebe mais como canal entre modelo e natureza, mas como o polo oposto à natureza. Se o plano dos modelos fôr equiparado à Divindade, a revolução consiste na interriorização da Divindade pelo homem. Este aspecto da nôva antropologia foi melhor elaborado pela Reforma. E se o plano dos modelos fôr equiparado ao significado, a revolução consiste no conceber-se o homem como ente que confere significado ao mundo. Este aspecto da nôva antropologia foi melhor alaborado pelo marxismo. E, finalmente, se o plano dos modelos fôr equiparado à estrutura do pensamento, a revolução consiste na humanização do conhecimento. Este aspecto da nôva antropologia resultou na ciência no sig-nificado moderno do tôrmo.

A relação dialéctica entre homem e natureza, implícita nessa antropologia e explicitada por Hegel, a torna auto-consciente. O homem se sabe sujeito da natureza. Mas esse saber é uma infelicidade, e a consciência infeliz é bá-sicamente o clima dessa antropologia. Porque ao pensar-se enquanto sujeito da natureza, o homem perde a natureza como seu objeto, e ao pensar a nature-za enquanto seu objeto, o homem se perde como sujeito. Por esta razão sur-ge, num dos dois polos, o idealismo que dávida da realidade da natureza, e no outro polo o materialismo que dávida da realidade do sujeito. A tentativa hegeliana de superação desta tensão salienta ainda mais a situação de a-lienação na qual o homem se concebe dentro dessa antropologia.

A ciência assume, no contexto de tal antropologia, o papel preenchido pela teologia no contexto da antropologia esboçada anteriormente. Enquanto pro-gressiva retro-alimentação entre teoria e praxis, portanto enquanto crescen-te síntese entre homem e natureza, a ciência vai progressivamente desalienan-do o homem. É neste sentido que a ciência é a disciplina salvadora do homem durante a vigência dessa antropologia. E esta concepção implica em histori-zação tanto do homem como da natureza. Acaba resultando em abandono do pen-samento ontológico, porque o ser é impensável em contexto no qual nada é, mas tudo se processa. Em outras palavras: o presente, que é o terreno do ser, pag-sa e ser concebido como ponto imaginário dentro do fluxo linear do tempo que flui do passado em deranda do futuro.

Os problemas existenciais da vida no âmbito de tal antropologia terão a ver com produção, realização e trabalho. O homem se salva da natureza ao humani-zá-la pelo trabalho, e se salva de si mesmo ao objetivar-se no seu trabalho. A revolução industrial abre o campo para a ação eficientemente salvadora do homem. As máquinas são a um tempo testemunhas e métodos da ação salvadora. Simultaneamente sacralizam o útil e utilizam o sacro. E criam uma tensão di-aléctica entre arte e tecnologia, entre o belo e o bom, entre o inútil e o útil. Em tal antropologia viver é modificar-se e modificar a natureza. Em suma: a vida como trabalho.

## VILÉM FLUSSER

A antropologia da qual vai resultar a cibernética e a automação começa a surgir quando o homem consegue dar um passo para trás, ("Schritt zurück" Heidegger), para vêr de fóra a antropologia que acaba de ser esbocada. E, com efeito, tudo que foi dito neste ensaio foi dito a partir do ponto alcançado por esse passo. Por esse passo o homem se assume enquanto sujeito de si mesmo, e se transforma, portanto, em objeto para si mesmo. Inverte, por essa revolução dramática, a relação que mantinha com os valores na Antiguidade. Na antropologia pré-moderna o homem se assume enquanto objeto dos valores. Na pós-moderna enquanto sujeito dos valores. Assume doravante, enquanto sujeito, uma posição externa à tensão dialéctica entre o homem, (qua objeto), e natureza. Vê o processo a partir de um ponto que não está inserido no processo. Pode falar "sôbre" o processo. Esse passo de transcendência de si mesmo se dá em Kant, mas é um passo penoso e não tem sido completado até hoje.

Esse passo põe os valores em crise. Porque não os desvenda apenas convencionais, mas desvenda os próprios convênios estabelecadores de valores convênios aleatórios e gratuitos. O importante na transvaloração dos valores nietzscheana não é o reagrupamento dos valores, mas a vacuidade do lugar supremo na sua hierarquia. O passo põe ainda a ciência em crise. Porque desvenda o caráter especulativo e absurdo do conhecimento científico, e o caráter gratuito das modificações operadas na natureza. O homem se objetiva pelo conhecimento da natureza, mas a natureza não passa de projeção humana, de forma que ao conhecer a natureza o homem apenas se re-encontra. E o homem humaniza a natureza pela tecnologia, mas ao fazê-lo apenas retorna ao natural, já que a tecnologia resulta em nova natureza. Porque o passo para trás desvenda a relação entre homem e natureza como relação entre dois objetos de si mesmo, portanto como relação "entre dois espelhos pindurados em paredes opostas em quarto vazio" (Wittgenstein). E, mais importante ainda, esse passo põe em crise o homem.

A crise do homem se deve ao fato que o passo para trás não resulta no encontro de um ponto de apoio no qual uma antropologia possa ser estabelecida. Portanto não resulta em perspectiva, como resultou a primeira revolução na antropologia. Pelo contrário, toda perspectiva se perde, porque o passo é repetitível ao infinito. O homem que se assume sujeito de si mesmo pode, no próximo passo vertiginoso, assumir essa própria assunção como seu objeto. E pode reverter a ordem dos passos, assumindo-se como sujeito do passo para trás que deu. Toda hierarquia na transcendência passa a ser reversível. Surge, nesse nada englobante, uma "Bodenlosigkeit", (falta de fundamento), que pode ser chamada de "morte de Deus", ou de "decisão para a morte", ou de "teorema de Gödel" em vários contextos. Não é possível ao homem encontrar-se. No fundo esta antropologia é uma antropologia anti, já que nela o homem se assume enquanto ser desorientado.

Mas justamente por ser antropologia anti, permite ela uma antropologia científica, isto é uma disciplina da qual não se sabe quem é o sujeito, mas

## VILÉM FLUSSER

de qual o homem é objeto. Surgem assim as várias sociologias, psicologias e políticas científicas, que manipulam o homem, e surge a cibernética e a automação, que simulam o homem enquanto agente. E esta simulação torna existencialmente sobrevivível o que é a vida em tal antropologia: um funcionamento automático sem sentido e meta. De forma que o "feed-back" entre homem e máquina automática, pelo qual o homem passa a simular seus simulantes, revela apenas um característico já previamente inerente na atualidade: a vida é funcionamento programado sem sentido.

Resumindo as conclusões até aqui alcançadas: o homem inicia a sua história ao assumir-se sujeito da natureza sempre e contínuo, e isto resulta na cultura dos instrumentos. Nela o sentido da vida é obedecer a imperativos transhumanos. No humanismo o homem se dá conta da sua situação enquanto sujeito da natureza, e isto resulta na cultura industrial da ciência e do progresso. Nela o sentido da vida é o trabalho como realização e salvação de si mesmo. Últimamente o homem se dá conta de sempre assumir-se enquanto sujeito da natureza, e isto começa a resultar na cultura pós-industrial das disciplinas formais, da programação, da automação e do consumo. Nela a vida não tem sentido.

(3) Uma observação inicial se impõe com grande força. Os três estágios da história elaborados, e as três antropologias esboçadas, não podem ser aceitos, atualmente, como relatos de fatos objetivos, nem como três estágios num processo objetivo. Pelo contrário, devem ser vistos como resultados da aplicação de um modelo "ad hoc" convencional, e como estruturas intercaladas mesmo dentro desse modelo. Como resultados de um modelo "ad hoc" podem ser aceitos apenas como uma entre muitas explicações possíveis do fenómeno da automação, dos seus causas e dos seus efeitos possíveis. Como estruturas intercaladas exigem o seguinte esforço de pensamento: é preciso vêr dentro dos instrumentos iniciais as máquinas cibernéticas como inerências implícitas, e é preciso vêr nas máquinas cibernéticas ainda e sempre instrumentos. É preciso ver, no interior dos imperativos transhumanos da Antiguidade e do Cristianismo já e sempre as regras alfabéticas de convênios lúdicos, e é preciso ver nas regras feitas dos jogos atuais ainda e sempre os imperativos transhumanos. É preciso ver na vida ritual já e sempre a vida absurda, e na vida absurda ainda e sempre o rito. Não se trata de conceber a história como processo que realize virtualidades, superando formas e guardando as formas superadas em nível mais alto de desenvolvimento. É preciso tentar conceber a história como um jôgo de constante reagrupamento de elementos de acôrdo com regras, das quais apenas uma é a regra do desenvolvimento. De maneira que é preciso vêr que a superação de estruturas é apenas uma entre as explicações da história possíveis, e que há outras explicações, dentro das quais não tem sentido falar-se em superação do passado. Em outras palavras: é preciso vêr a reversibilidade da hierarquia de estruturas. É possível explicar a história formalmente, e é possível explicar o formalismo historicamente. Pois

## VILÉM FLUSSER

É justamente esta reversibilidade que é a morte do historicismo. Não no sentido de superação do historicismo, mas no sentido de sua deposição de lugar preferencial entre as explicações possíveis.

Pois se fôr conseguido este esforço do pensamento diante do modelo oferecido neste ensaio, uma coisa deve tornar-se clara: os problemas diante dos quais a automação nos coloca são radicalmente novos apenas dentro da perspectiva historicista. Dentro dessa perspectiva efetivamente nunca antes foi posta em questão a relação entre homem e instrumento com igual radicalidade, e isto efetivamente põe em questão pela primeira vez o sentido da cultura, o engajamento na história, e a continuação do homem enquanto agente. Nas outras perspectivas há, dentro das quais o problema de sentido ou sem sentido da ação humana e da vida humana atual nada apresenta de novo. É um dos temas eternos. É justamente essa pluralidade de perspectivas possíveis que nos tira "a" perspectiva.

É pois importante captar que a crise atual é a crise do homem histórico, do homem cientista, do homem ativo, do homem que decide, não do homem "tout court", (daquele homem que não sabemos encontrar e do qual nem sabemos se tem sentido falar-se). Parece que nesta constatação está a chave de uma das soluções possíveis da crise. Uma chave que parece ter sido encontrada em nível existencial, (embora talvez não em outros níveis), pelo movimento hippie. A solução parece ser esta: abandonar o homem histórico à sua sorte histórica, e de ser superado pelos seus simulantes. Abandoná-lo por retirada de interesse. E assumir-se enquanto "novo" homem, isto é enquanto homem desinteressado nos acontecimentos, mas interessado nas estruturas gratuitas e convencionais que podem ou não inferir os acontecimentos. O "novo" homem não seria portanto um manipulador de modelos que visem modificar a natureza e o homem, mas um manipulador de modelos que nada visem. O "novo" homem seria o "homo ludens".

Negativamente esta mudança de interesse implicaria no abandono da tentativa atual de concorrer-se com os simulantes do homem. Implicaria em relegação da ciência, da tecnologia, da política, e de toda aplicação de modelos às máquinas automatizadas. Positivamente implicaria essa mudança de interesse em novo conceito de arte enquanto jogo fortuito, em novo conceito de educação enquanto assimilação, não de fatos na memória nem de capacidades para o trabalho, mas de regras, e em novo conceito da religião enquanto traduzibilidade entre jogos. Em outras palavras: o "homo ludens" viveria uma vida de múltiplos jogos, (camusiana), e essa vida seria o meta-jogo concreto, por irreduzível em sua brutal incomunicabilidade. Diante de tal solução o progresso da automação em todos terrenos, (inclusive no terreno da ciência e da política), poderia perfeitamente continuar a dar-se ou a não dar-se. Não interessaria.

Sintomas para uma tal solução podem ser encontrados na cena da atualidade. Existem outros, que parecem apontar em direção diferente. Isto não seria

### VILÉM FLUSSER

uma situação de crise, se pudessem prevêr o futuro. Não podemos. Mas uma coisa parece ser certa: os problemas levantados pela automação serão solucionados apenas com radicalidade semelhante à exposta. E é isto que a nós interessa, a nós que somos ainda tôdos homens "antigos", isto é: homens entre o modelo moderno e pós-moderno do homem. A automação é sintoma que as nossas formas de ser homem não continuarão vigentes. Que somos, enquanto homens ativos e que decidem, condenados por não termos futuro. Mas essa condenação não é tão grave quanto parece. Não somos apenas homens ativos e que decidem. Temos múltiplas outras facetas, e que não podem ser explicadas historicamente. Por essas dimensões a-históricas não somos atingidos pelos acontecimentos. Possivelmente a crise atual poderá servir de lembrete dessas nossas dimensões pelas quais transcendemos os acontecimentos?

Artificio, artefato, artimanha.

(18a. Bienal de S. Paulo).

\*1a. palestra: O homem enquanto artificio.\*

O titulo das tres palestras que me proponho a fazer no quadro desta Bienal foi escolhido por diversas razoes que se devem tornar evidentes no curso das palestras. Mas preciso confessar uma das razoes logo. Os tres termos do titulo contem a palavra "arte", e conferem a tal palavra significado "nao-aureatico", des-sacralizam a palavra. Mas isto justifica que eu profira minhas palestras no quadro de um evento de arte, que o faça no quadro da atualidade.

O termo "ARTIFICIO", (o qual faz parte do titulo desta primeira palestra), e definido, por meu Dicionario, da seguinte maneira: "arte, geito, destreza, astucia, maquina, obra". Tal definicao nao pode ser considerada triunfo da distincao e clareza. Por que sera meu dicionario tao inepto? Ja que a etimologia permite definir o termo satisfatoriamente: "artificio" = "artem facere" = fazer com tecnica? Sugiro que a explicacao da ineptidao do meu dicionario esta na ambiguidade da nossa atitude face ao fazer tecnico, isto e: ao fazer humano. Somos ambiguos com relacao a cultura, seja ela tomada enquanto conjunto de artificios, seja tomada enquanto artificio cujo proposito e o de encobrir o fato da morte. Eis a razao porque a definicao de "artificio" oscila entre o belo e o feio, o bom e o mau, o verdadeiro e o falso. Pois proponho que perambulremos, nestas tres palestras, em tal terreno movedico. Para tanto, oporei a "artificio" o termo "artefato", (de significado positivo), e o termo "artimanha", (de significado negativo), para delimitar o terreno. Nao nutro a esperanca de poder "dest-arte" superar a ambiguidade de todo fazer humano. Mas espero, isto sim, poder inserir tal ambiguidade no contexto da revolucao cultural pela qual estamos passando.

"Artificio" e o geito pelo qual homens fazem. E isto que distingue o homem de provavelmente todos os demais bichos. Por exemplo da aranha. Ao tecer sua teia, a aranha segue metodo que nao se modificou no decorrer dos ultimos milhoes de anos. Segue ela metodo geneticamente determinado. Quanto a nos, nossos metodos mudam. Sao tecnicas. Fazer, no nosso caso, e agir sobre o mundo objetivo para altera-lo. Ir contra o mundo, ser sujeito dos objetos. Pois os objetos resistem. Obrigam-nos a procurarmos sempre novos caminhos, (meta-odos = seguindo caminho), mundo adentro. A nossa tecnica nao e determinada geneticamente, mas o e pela resistencia que o mundo objetivo nos oferece. Somos bichos artifices, homens fabri. Bichos a mudar de tecnica, a fazer artificios.

Mas isto nao basta para construirmos uma antropologia. Nao basta dizer que somos aranhas que mudam constantemente de metodo ao tecermos teias. Nao basta, porque ha um complexo feed-back entre o nosso metodo de alterar objetos, (nossa tecnica), os objetos alterados, (nossas obras), e nos mesmos, (o artifice, o sejeito). Cada qual destes tres fatores determina os demais, e e por eles determinado. A tecnica altera o objeto, o objeto alterado altera a tecnica, a tecnica alterada altera o sujeito, e o sujeito alterado altera a tecnica. Para construirmos uma antropologia, e preciso dizer que ja eramos aranhas, agora somos outra coisa, para virar outra coisa ainda.

Ser homem, (artifice), e alterar os objetos com tecnicas sempre outras, afim de alterar-se a si proprio. Por certo: nossa meta primeira, ao avancarmos contra o mundo, e a de fazer com que o mundo seja como deve ser, e deixe de ser como era. Mas tal meta primeira rebate contra nos, e isto torna evidente a nossa meta derradeira: avancamos contra o mundo, afim de fazermos com que sejamos como devemos ser, e deixemos de ser como eramos. O proposito de todas as nossas tecnicas, de todos os nossos artificios, e o proposito de todas as nossas obras, e o da auto-alteracao, o de mudarmos. O derradeiro artificio do homem e o proprio homem. Por isto, a historia das tecnicas, e a historia das obras, nao passam de excrescencias, de epiciclos que assentam sobre a historia do homem.

Segundo a tradicao judeo-crista, a qual fundamenta direta- ou indiretamente todas as nossas antropologias, a historia humana, tal transformacao permanente do homem por si proprio, esta como que ancorada sobre um nucleo duro e permanente, inalterado pelo processo da alteracao permanente. Haveria, no homem, um ponto central, (alma, espirito, identidade, eu), o qual transcenderia todos os artificios, e a partir do qual todos os artificios seriam executadas. Tal ponto transcendental, (a subjetividade pura), seria precisamente a especificidade humana. Por varias razoes convergentes a tradicao judeo-crista nao mais pode ser mantida.

Falarei em algumas de tais razoes convergentes, (por exemplo das fornecidas pela teoria das decisoes, da dos atos, da dos jogos, e pela cibernetica), um pouco mais tarde. E mencionarei, de passagem, as razoes provindas da psicanalise e da neurofisiologia. O que importa aqui e discutir as razoes pelas quais a tradicao judeo-crista deve ser abandonada sob a luz da analise existencial e fenomenologica da subjetividade. "Ser sujeito" nao designa posicao qualquer, nao designa ponto duro qualquer que esteja posicionado no tempo ou no espaco. Designa, isto sim, a negacao de todas as posicoes, a negacao de todos os objetos. Subjetividade e a negacao da objetividade. Ser sujeito e nao ser objeto, e um nao-ser. Se sou sujeito, o sou em relacao a um objeto que e negado, se sou "eu", e que sou chamado de "tu", se sou espirito, e que algo em mim se reflete. A tradicao judeo-crista procura objetivar a subjetividade, transformar em posicao a negacao, e destarte encobrir a vacuidade abismal da "ek-sistencia", do estar fora.

Abandonada a reificacao do "eu", o processo progressivo de auto-alteracao do homem por si proprio adquire o seu pleno impacto. Impoe a visao de um campo relacional, especie de rede, cujos fios, quais fibras opticas, carregam a intencao subjetiva de negar o mundo dos objetos, intencao esta que rebate sobre os cruzamentos dos fios para ata-los e desata-los. O eu, (espirito, alma, identidade), seria, em tal modelo, um no na rede relacional, o qual constantemente muda. Pois tal modelo, (tal metafora), permite ver que o processo permanente de auto-alteracao nao e processo infinito. Que e processo que necessariamente se esgota. Na medida em que as tecnicas do fazer se aperfeicoam, na medida em que os objetos alterados, as obras, rebatem sobre a rede com intensidade crescente, esta vai se tornando mais rigida, menos alteravel. Ate que se alcance situacao na qual o homem enquanto derradeiro artificio do homem passa a ser "obra perfeita". Tal situacao seria o fim da historia humana, a objetivacao, (realizacao, artificializacao), total do sujeito.

Não estou afirmando que a robotização e as inteligências artificiais sejam desde já sintomas de termos alcançado tal ponto. Mas estou afirmando, isto sim, que técnicas avançadas como a robótica e a informática permitem vislumbrar, desde já, a derradeira artificialização do homem. A robótica repousa sobre determinada teoria dos atos. Abandonado o mito de um núcleo duro no sujeito ativo, os atos humanos podem ser decompostos em elementos claros e distintos, em "actomas". E tais elementos destarte calculados podem ser recomputados para constituírem atos. Os robos são artificios que agem graças a tal técnica calculadora e computadora. E rebatem sobre o sujeito que elaborou tal técnica, e fazem com que este aja como um robo, isto é: não mais empiricamente, mas segundo a teoria dos atos. A informática, por sua vez, repousa sobre determinada teoria das decisões, segundo a qual as decisões humanas podem ser decompostas em "bits", em elementos claros e distintos. Abandonado o mito de um núcleo duro no sujeito decididor, as decisões podem ser calculadas em elementos, e recomputadas. As inteligências artificiais são artificios que decidem graças a tal técnica, e rebatem sobre o sujeito que elaborou a teoria. Fazem com que este decida como uma inteligência artificial, isto é: não mais empiricamente, mas segundo a teoria. Destarte o ato e a decisão, tomados outrora por "manifestações do núcleo duro", passam a artificios, a artificializações do homem.

Por certo: ainda é possível distinguirmos vagamente entre robo e agente humano, e, mais vagamente ainda, entre obra de robo e obra humana. Por certo: ainda é possível distinguirmos vagamente entre inteligência artificial e humana, e, mais vagamente ainda, entre decisões tomadas por inteligências artificiais e humanas. Mas podemos vislumbrar situação na qual afirmar dos robos e das inteligências artificiais que são objetos, e dos homens que são sujeitos, passara a ser tolice. E quando a teoria dos jogos tiver elaborado técnica comparável a robótica, (isto é: quando as relações inter-humanas se tiverem technicalizado), e quando a cibernética tiver evoluído a ponto de substituir o pensamento e o engajamento político por pensamento e comportamento relacional, (isto é: quando o governo da sociedade tiver sido relegado a aparelhos), tal teimosia de querer distinguir entre objetos e sujeitos terá sossegado. A derradeira realização do sujeito, a derradeira artificialização do homem por si próprio, prevista por numerosas utopias, e antecipada nas experiências místicas da fusão do sujeito com o objeto, esta se tornando tecnicamente viável. O que não nos inspira, necessariamente, euforia.

A nossa pouca satisfação com o fim da história humana que se aproxima, (end game), a nossa decepção com o homem enquanto artificioso aperfeiçoado, tem a ver, creio, com a contradição entre "deliberação" e "espontaneidade", (ou, como se dizia não há muito tempo: entre "inautenticidade" e "autenticidade"). A vida artificial do futuro post-histórico, os atos artificiais, as decisões artificiais, e a fortiori os sentimentos, os desejos e os sonhos artificiais, nos repugna. Por ser tudo isto tão anti-espontâneo, tão deliberado. (Tão calculado e computado.) E tal repugnância nossa revela a nossa ambiguidade com relação ao fazer humano. De um lado queremos "arte", da qual sabemos ser ela oposta a espontaneidade, mas de outro lado queremos "inspiração espontânea" como fonte do fazer arte. Oscilamos entre classi-

cismo e romantismo. No entanto: se interpretarmos o termo "deliberacao" como significando decisao fundada em conhecimento teorico, e o termo "espontaneidade" como significando empirismo, a nossa decepcao com o homem enquanto artificio aperfeicoado podera ser superada.

Se traduzirmos "vida artificial" por vida que se tornou conciente da sua propria estrutura, (vida fundada em conhecimentos teoricos), perderemos a repugnancia que nos causa a artificialidade. Se "atos artificiais" forem interpretados como atos auto-concientes, "decisoos artificiais" como decisoes tomadas em plena consciencia da causa, "sentimentos artificiais" como sentimentos passados pelo crivo da auto-critica, "desejos artificiais" como desejos orientados pelo conhecimento, e "sonhos artificiais" como sonhos despertos, todo romantismo nos apparecera como primitivismo. E nao cairemos no erro de acreditar que a vida artificial seria vida de um racionalismo seco. Porque em tal situacao a propria razao teria se artificializado, isto e tornado conciente da estrutura pre- e transracional sobre a qual repousa. Em suma: basta reffletir um pouco sobre a contradicao entre "deliberacao" e "espontaneidade", para constatar que a vida espontanea, (a da inspiracao, a do palpite genial, a da intuicao e do impulso), nao passa de vida imperfeitamente deliberada.

O que nos permite, finalmente, definirmos "artificio" um pouco melhor que meu dicionario: o termo significa "fazer tecnico", no sentido de um fazer nao espontaneo, mas deliberado. E o termo "homem enquanto artificio" significa agora: homem que vive deliberadamente. A historia humana seria, vista deste angulo, processo gracias ao qual o homem vai gradualmente substituindo intuicao empirica por conhecimento teorico, ao elaborar sempre tecnicas novas em sua luta contra o mundo objetivo. E o estagio final de tal processo, (estagio este atualmente previsivel, por tecnicamente viavel), seria homem inteiramente artificializado, liberado de toda espontaneidade, e livre para deliberar sua vida. Em ultima analise pois "homem enquanto artificio" significa homem livre.

.....

A palavra "deliberacao" e derivada da palavra "liberdade", tanto quanto a palavra "artificio" e derivada da palavra "arte". Se a nossa reflexao nos levou a estabelecermos ponte entre artificio e deliberacao, e que nos levou a esbarrarmos contra a intima relacao entre arte e liberdade. A arte e a tecnica, (os dois termos sao sinonimos), sao reveladas enquanto os geitos pelos quais o homem se libera. Duas questoes se impoem a esta altura: De que o homem se libera ao fazer arte? e Com que finalidade, (para fazer o que), o homem se libera? Sao estas as questoes que pairam por cima do estagio final da historia humana, por cima do homem enquanto artificio realizado.

E facil responder a primeira pergunta. A arte, (tecnica), libera o homem dos objetos que o condicionam, e isto tanto dos objetos que encontra, (contra os quais avanca), no mundo ambiente, quanto dos objetos da sua propria condicao humana, (das suas intuicoes, dos seus palpites, dos seus impulsos). A arte, (tecnica), libera o homem da necessidade de alterar os objetos

afim de alterar-se. Libera o homem da necessidade do trabalho. Tal resposta é fácil, porque as novas técnicas, (a robótica e a informática), a fornecem. O homem enquanto artifício realizado será "desempregado", livre da praga do trabalho sobre os objetos exteriores e sobre si mesmo. Pois isto implica que não mais será sujeito dos objetos, sem sujeita a objetos. O homem enquanto artifício realizado terá se liberado de sua subjetividade. Não mais será ele homem no significado histórico do termo, será outro.

Muito mais difícil é a resposta a segunda pergunta: para que será livre o homem? Que tipo de "ek-sistencia" será esta, quando a negação dos objetos, a subjetividade, não mais será o caso? Que tipo de consciência será, esta, quando a dialética da consciência, ("se encontro o mundo perco-me, e se me encontro perco o mundo"), terá sido superada? Será a vida artificial ainda vida humana, e mais radicalmente: será ainda vida? Não me aventurarei a responder a tais perguntas. Porque, para podermos responder, deveríamos desde já possuir a consciência do homem enquanto artifício realizado, e não a possuímos. No entanto: creio que podemos, desde já, vislumbrar vagamente alguns dos seus aspectos.

Abandonado o mito do "eu", (abandonada a tentativa de reificar a subjetividade), torna-se óbvio o que sempre foi intuitivo: sou sujeito, não apenas por negar objetos, mas igualmente por fazê-lo junto com outros. Sou sujeito, não apenas por contradição, mas igualmente por diálogo. Sou sujeito, não apenas por discorrer sobre objetos, mas igualmente, e sobretudo, porque sou chamado de "tu" por outros. Sou "eu" em relação a um "tu", o qual é um "eu" em relação comigo. Abandonado o mito do "eu", será a relação intersubjetiva que passará a ser vivenciada como sendo concreta. Superada a subjetividade, a existência passará a ser intersubjetiva. Seremos liberados da negação, do estar aqui contra, e liberados para o diálogo, o ~~estar~~ estar aqui com os outros.

Estamos elaborando desde já determinada técnica, (a telemática), que visa a deliberação de tal existência intersubjetiva. A telemática é técnica fundada sobre conhecimentos fornecidos pela psicanálise e pela neuro-fisiologia. A psicanálise, (e, em geral, a psicologia da profundidade), revela o fundo trans-subjetivo, intersubjetivo do "eu". A neuro-fisiologia revela ser o cérebro sistema cibernético, no qual informações providas de fora, (sobretudo providas de outros cérebros), e algumas poucas informações geneticamente, (trans-subjetivamente), herdadas são armazenadas e processadas, para serem emitidas. A telemática visa, em última análise, transformar a sociedade em super-cérebro intersubjetivo. Assume ela o desmascaramento do "eu", perpetrado pela psicanálise e pela neuro-fisiologia, para deliberação vida intersubjetiva.

O que permite, vagamente, respondermos a pergunta: para que seremos livres? Para, em diálogo com os outros, elaborarmos informações sempre novas, e informações imateriais, não negadoras de objetos. As imagens dialogicamente sintetizadas em terminais são deste exemplo precoce. O homem enquanto artifício realizado será ele em diálogo produtor de arte pura. Pois tais informações imateriais sintetizadas, tal arte pura criada deliberadamente por diálogo, não mais será técnica que visa alterar o mundo objetivo afim de alterar o homem. Será

tecnica que visa dar sentido a vida intersubjetiva. O homem enquanto artificio nao mais sera artifice, mas artista puro, porque estara engajado, junto com seus outros, a dar significado sempre novo ao absurdo da vida. Para que seremos livres? Para darmos significado sempre novo as nossas vidas.

.-.-.-.-.-.

Procurarei elaborar, um pouco mais detalhadamente, esta minha resposta pouco satisfatoria a pergunta fundamental: para que a liberdade? Mas nao posso encerrar esta primeira palestra, ao simplesmente relegar o argumento as palestras seguintes. Permitam, pois, que avance um argumento pseudo-religioso. Afirmei nao mais ser sustentavel a tradicao judeo-crista na sua tentativa mistificadora de reificar a subjetividade. O homem enquanto artificio que se construiu a si proprio e destarte superou sua subjetividade a desmente. No entanto: e perfeitamente possivel que tal desmistificacao do judeo-cristianismo nos leve a descobrirmos o que pode ser a mensagem fundamental das religioes que fundamentam a nossa cultura.

O abandono da reificacao da subjetividade, (pela robotica, pela informatica, pela telematica, por outras tecnicas a surgirem), revela que eu sou o outro do outro. Que "eu" e "tu" sao funcoes de relacao concreta da intersubjetividade. Pois nao sera isto precisamente o ensinamento do judeo-cristianismo? Que eu sou o outro do Inteiramente Outro, e que meus outros nao sao senao "imagens" do Inteiramente Outro? Que nao ha outro meio para eu vislumbrar o Inteiramente Outro, que nao ha outro meio para eu realizar-me, a nao ser atravez o "amor ao proximo", o dialogo com os meus outros? Possivelmente, a deliberacao da intersubjetividade pelas tecnicas da telematizacao, afim de dar sempre novo sentido a vida, nao passe de formulacao profana dos Manamentos? E o dialogo produtor de arte pura nao passa de formulacao profana de prece? Solto este farrapo de pensamento pseudo- ou para-religioso para que seja ruminado.

Sugeri, nesta palestra, ser a historia processo de artificializacao da vida, processo este que esta se aproximando de sua meta. Que a atual revolucao informatica nao passa de sintoma precoce do fim da historia que esta se aproximando. Em suma: que o homem enquanto artificio esta prestes a realizar-se. Tuba mirum spargit sonum, e seremos todos mudados. Tal profecia apocaliptica merece ser elaborada, antes de ser falsificado, como o e toda profecia. E o que procurarei fazer nas palestras seguintes, e espero que os senhores me ajudem a elaborar e a falsificar a profecia. Espero que dialogaremos.

Artificio, artefato, artimanha.

(18a. Bienal de S. Paulo).

\*2a. palestra: A vida enquanto artefato.\*

A ontologia tradicional procura distinguir entre o "dado" e o "fato", (ou o "feito"). Ou, como se dizia outrora, entre "natureza" e "cultura". Com efeito, quando o homem moderno, isto é: o burgues que saiu vitorioso da revolução do Renascimento, olhava em torno de si para orientar-se entre os objetos que o cercavam, parecia-lhe que havia dois tipos de objeto lá fora. Objetos como o são os astros, as montanhas, os mares, os rios, as plantas, os animais, objetos estes que lhe eram dados, (doados), não se sabe bem por quem, como, e com que finalidade. E objetos como o são casas, portos do mar, navios, livros, quadros, objetos estes que foram feitos por seus predecessores, os artifices do passado, o foram com determinadas técnicas, e cuja finalidade era a de abrigar os homens contra o primeiro tipo de objetos. O conjunto do primeiro tipo de objetos, o conjunto dos dados, era chamado a "natureza", era preciso estudá-lo, (descobri-lo e compreendê-lo), e era preciso dominá-lo, (submete-lo aos propósitos humanos). O conjunto do segundo tipo de objetos, o conjunto dos feitos, era chamado a "cultura", e era possível habitá-lo e utilizá-lo.

Tal ontologia burguesa tem o artesanato burgues por centro. É ele quem estuda os dados, e os transforma em feitos, (em artefatos). É ele para quem a natureza foi dada com a finalidade de ser transformada em cultura. As ciências da natureza, com suas descobertas de dados previamente ignorados, (América, luas de Jupiter), e das relações entre os dados previamente ignorados), (leis astronômicas e mecânicas), tem por finalidade permitir ao artesanato burgues elaborar técnicas para a transformação de regiões sempre mais vastas e sempre mais profundas da natureza em artefatos. O artesanato burgues enquanto ponto central do mundo objetivo está engajado contra a natureza e em favor da cultura, e sua meta, (a meta do progresso), é a transformação progressiva, linear, de dados em artefatos.

A Idade Média, para a qual todos os objetos eram feitos, (criaturas), divinos, não compartilhava tal ontologia, nem a compartilhava a Idade Clássica, muito embora o burgues artesanato renascentista ter acreditado ser continuador do artesanato grego, articulado por Aristóteles e os alexandrinos. Muito menos compartilham tal ontologia as sociedades ditas primitivas, para as quais os objetos todos são seres animados, (por espíritos, por deuses), tanto quanto o são os homens. Por mais que isto possa nos surpreender, a distinção entre dado e feito, entre natureza e cultura, e distinção ideológica recente. Distinção que não mais pode ser mantida.

Múltiplas são as razões que nos obrigam a abandoná-la. Enumerarei algumas entre elas. Há vasta zona cinzenta entre os dados e os feitos que não permite distinguirmos entre ambos: vaca leiteira, floresta plantada, rio canalizado, a Lua enquanto plataforma da NASA, seria dado ou feito? E tal zona cinzenta tem uma contrapartida: sapato gasto, ruína de casa, livro queimado, ainda é feito ou já é dado? É que o otimismo burgues com seu pensamento linearmente progressivo esquece ou esconde, que todo feito vai surgindo gradualmente do dado para decompor-se em dado novamente, que a cultura vai gradualmente da natureza para ser decomposta e



polga nao e tanto o seu aspecto pratico, quanto o seu aspecto filosofico e prenhe de desenvolvimentos futuros.

Fazer vida artificial e atividade que se passa em nivel de consciencia diferente do nivel que leva a fazer artefatos inanimados. Nao se trata mais, como no caso dos artefatos precedentes, de impor sua propria subjetividade sobre objetos que cerfam o sujeito, (atitude esta que discuti na primeira palestra). Trata-se agora de interferir naquele terreno cinzento entre o mundo objetivo e o mundo oposto aos objetos que e o terreno dos organismos animados. Uma das caracteristicas da ontologia burguesa acima discutida e seu desinteresse por tal terreno cinzento. Burgueses sao gente que nao tem experiencia vital com animais e plantas. A nova tecnica, e as teorias que a sustentam, leva tal terreno para o centro di interesse futuro.

Por certo: para as ontologias anteriores a moderna o mundo animado era o verdadeiro problema. A diferenca fundamental entre a ontologia moderna e a classica e, precisamente, que para os modernos o mundo objetivo e conjunto inanimado, e para os classicos e ele animado, especie de animal gigantesco. E para as ontologias ditas primitivas todos os objetos sao animados. No entanto: para a nova ontologia que esta surgindo da tecnica genetica o problema do mundo animado se poe de maneira radicalmente nova. Para agarrarmos tal diferenca, o termo "informacao" pode servir de chave. E uma ontologia informatica que esta emergindo.

O universo dos organismos, (inclusive do organismo humano), nao mais e visto enquanto conjunto de objetos individuais, (de plantas e de animais), que se relacionam entre si, nao como objetos inertes, mas como intencionalidades em conflito. Tal visao darwiniana e agora relegada para o fundo da cena. O universo dos organismos passa a ser visto enquanto correnteza de informacoes geneticas, enquanto rio composto de gotas informativas, rio este que se originou ha 2.000 milhoes de anos no planeta Terra, envolve o planeta na forma da biosfera, rio este que vai secar em futuro distante mas previsivel, e do qual emergem os organismos para remergulharem nele. Os organismos individuais, (o aspecto objetivo da vida), sao agora vistos enquanto "fenotipos", enquanto emergencia fenomenais e passageiras da correnteza da vida, e o interesse vai se concentrando sobre a estrutura mesma da correnteza vital, sobre os "genotipos", que e o que vai sendo manipulado tecnicamen

Sob tal visao trans-individual, (trans-objetiva e trans-subjetiva), a vida se apresenta enquanto jogo com pedrinhas, (moleculas complexas), jogo este que obedece a estrategia do acaso e da necessidade. As moleculas complexas, (o repertorio do jogo da vida), surgiram por um acaso extremamente pouco provavel, mas necessariamente ocorrido, dado o numero colossal das moleculas simples das quais surgiram, e dado o tempo colossal durante o qual tais moleculas simples se combinavam e recombinavam ao acaso. Uma vez estabelecidas tais moleculas, estas passaram e se combinarem e recombinarem entre si ao acaso, acaso este melhor chamado de erro, de acidente. A tendencia fundamental da correnteza da vida e a de preservar a combinacao originaria, a copiar tal combinacao de gota em gota. Tal tendencia e explicavel quimicamente e fisicamente, e nao diverge da observavel no mundo inanimado, por exemplo no dos cristais, que se copiam ao se multiplicarem. Mas ocorrem erros

no processo copiador, acidentes que na grande maioria dos casos levam a degradação da vida, a sua recaída para o mundo inanimado. Em alguns casos pouco prováveis, mas que ocorrem necessariamente, dado o número de gotas que se combinam, e dado o tempo disponível para tais combinações, tais acidentes levam a combinações mais complexas ainda, a "espécies novas" como se dizia outrora.

O que impressiona sobretudo em tal visão da vida são dois aspectos. O primeiro é a estúpida automaticidade do processo vital, e sua limitação no tempo e no espaço. Estamos longe do otimismo burguês, cuja última articulação é o darwinismo. O segundo aspecto que impressiona é a emergência de acidentes extremamente pouco prováveis, (embora necessários), que levam a informações tão complexas quanto o é o formigueiro, os octópodes, ou o cérebro humano. Ambos estes aspectos formam um curioso desafio: substituir a estúpidez automática por deliberação inteligente, e provocar deliberadamente os acidentes informativos. Esta é a meta da técnica genética, a qual portanto não manipula objetos a fim de transformá-los em artefatos, mas manipula um jogo a fim de provocar situações pouco prováveis. Não se trata mais, na técnica genética, de um "Homo faber", mas de um "Homo ludens". É a ontologia que sustenta tal atividade não mais é a que distingue entre "dado" e "feito", (entre natureza e cultura), (não se trata mais de discutir se um vírus artificial é natural ou cultural), mas agora se trata de ontologia que distingue entre o espontâneo e o deliberado.

Tratarei na terceira palestra da base informática de tal nova ontologia. O que se impõe no presente contexto é refletirmos sobre a mutação do significado de "arte" e de "técnica" que está surgindo a tona. "Arte" não mais significa a técnica de manipularmos objetos, mas agora significa a técnica de manipularmos as regras de um jogo, significa "estratégia". (Tal significado novo de "arte" já foi tocado de leve na primeira palestra, quando falei em imagens dialogicamente sintetizadas em terminais de computadores). Em outros termos: "artista" não mais é artesão que imprime informações sobre objetos, (pedras, telas, palavras, sons musicais ou odores). "Artista" doravante é jogador que visa situações improváveis no jogo no qual está engajado. O que mostra o quanto a distinção moderna entre "arte" e "técnica", e mais geralmente entre "arte" e "ciência", alias desconhecida antes da Idade moderna, não mais é sustentável. Indubitavelmente, em futuro não muito distante, as artes passarão a ser consideradas ciências, e a ciência uma das artes.

Formularei o aqui pretendido de um ângulo diferente. O neolítico, esta revolução cultural fundamental que nos marcou até um passado recente, se deve às técnicas que transformam seres animados, (plantas, animais e homens), em artefatos, (em trigo, em vaca leiteira, em escravo). Trata-se de técnicas que salientam o aspecto objetivo do ser animado, e alteram tal aspecto. A nova revolução cultural se deve às técnicas que manipulam, (entre outras coisas), as regras do jogo do qual os seres animados, (plantas, animais e homens), são situações fenomenalizadas. São técnicas que ultrapassam o aspecto fenomenal do outrora chamado "real", para penetrarem o campo relacional concreto sobre o qual os fenômenos repousam. Por isto "arte" e "ciência" deixam de ser atividades que estudam e manipulam fenômenos,

e passam a ser atividades que mergulham deliberadamente no campo relacional para brincarem com suas virtualidades. Arte, tecnica e ciencia em geral se "imaterializam", (veja-se a recente exposicao do Centre Pompidou com este nome), nao apenas porque o termo "materia" comeca a evaporar-se. "Imaterializam-se" sobretudo, porque "artefato" nao mais significa "obra", e passa a significar "estrategia de jogo". "A vida enquanto artefato" nao significa pois "objetos animados artificiais", mas significa "vida deliberadamente jogada". O seu paralelo mais proximo no passado classico nao e pois Pygmalion, mas "ars vivendi et ars morriendi".

.....

Aparentemente, a vida, tal qual foi discutida nesta palestra, a saber: no seu significado biologico, nada tem a ver com o seu significado pretendido no tema desta Bienal, "O homem e a vida". No entanto, sugiro que artefatos animados contribuirao ainda mais fortemente para a artificializacao da vida humana futura que os artificios inanimados discutidos na primeira palestra, como o sao as inteligencias artificiais e os robos. Pela razao seguinte: os artificios inanimados sao resultado de calculos e computacoes da suposta subjetividade, (por exemplo de atos, de decisoes, de juizos), e os artefatos animados sao resultado de calculos e computacoes da organizacao biologica que supostamente sustenta tal subjetividade, (por exemplo da informacao genetica da especie humana). De modo que a nova consciencia calculadora e computadoradora, a qual transcende tanto as categorias "dado" e "feito", quanto as categorias "objeto" e "sujeito", vai transformando a vida humana tecnicamente de dois lados outrora tidos por opostos. Pelos artificios inanimados vai ela artificializando, (transformando em arte deliberada), a subjetividade humana, e pelos artefatos animados vai ela artificializando, (transformando em arte), a vida biologica do homem.

Sustentei, na primeira palestra, que a artificializacao dos processos mentais equivale a libertacao do homem para a elaboracao intersubjetiva de sempre novos significados da vida. Procurarei sustentar outro tanto quanto a artificializacao dos processos biologicos humanos. Podemos observar desde ja, e muito antes do desenvolvimento pratico do "genie genetique", como tal libertacao se efetua. Os metodos da contracepcao, a inseminacao artificial, e um pouco mais tarde a incubacao "in vitro", sao tecnicas que estao, desde ja, libertando a mulher para o gozo da sua sexualidade. O ato sexual esta se aproximando, desde ja, de um estagio, no qual passara a ser ele arte, tecnica pura, jogo puro. Jogo este na qual os parceiros se realizam intersubjetivamente. A fantasia se recusa a imaginar o jogo amoroso, ("ars amatoria"), quando o "genie genetique" estiver apto a produzir artefatos libidinosos. O termo "amor" tera entao adquirido significado novo, e, conforme sugeri na ultima palestra, significado para-religioso.

O outro lado do amor, no entanto, e a morte. A visao anterior do universo dos seres animados assumia a morte dos organismos individuais como um dado. A nova visao vislumbra correnteza biologica relativamente imortal: relativamente a duracao da vida humana. A duracao da correnteza vital e mesuravel em milhares de milhoes de anos, (o sperma e os ovulos por exemplo sao imortais relativamente ao corpo humano). A morte do organismo individual aparece, sob tal visao, como aci-

dente tecnicamente evitavel. Por certo: isto nao implica que a tecnica genetica promete a imortalidade eterna, (no significado no qual tal termo vai sendo utilizado nos discursos miticos do passado). Mesmo se tal tecnica conseguir transferir memorias de corpos envelhecidos para corpos recém-nascidos, isto nao sera a imortalidade em tal significado. Por duas razoes distintas: uma e que a correnteza da vida, tomada como um todo, e temporalmente limitada, a segunda e que a imortalidade nao e necessariamente desejavel. No entanto: isto implica que a tecnica genetica promete transformar a morte, (e nao apenas o morrer), em arte deliberada. Promete ela a artificializacao da morte, ("ars morriendi").

O que acabo de dizer nao e fantasia desvairada. A manutencao artificial de vidas degradadas ao estagio vegetativo, e a consciencia crescente do problema da eutanasia, sao desde ja sintomas da tendencia da qual falo. Pois se as tecnicas biologicas, (e sobretudo as geneticas), vao libertar-nos da necessidade da morte, e para a deliberacao da morte, a vida humana toda vai ser modificada. A analise existencial revela ser a morte o unico motivo da vida, ("wir sind zum Tode da"), e isto de duas maneiras. A consciencia da morte injeta urgencia em todo momento vital, (o nosso tempo e limitado), e a consciencia do absurdo da morte injeta meta em todo momento vital, (queremos superar a morte, buscamos imortalidade). Pois se a morte passar a ser deliberada, (o que nao e sinonimo de suicidio), se a decisao de morrer passar a ser decisao intersubjetiva, o clima vital todo sera modificado em cada instante vital, porque a cada instante vital seremos conscientes que a nossa imortalidade sao os outros. Nao mais viveremos para e contra a morte, mas para e com os outros.

O que estou procurando dizer, a minha maneira, e o que os Antigos pretendiam ao dizer que "ars vivendi", "ars morriendi", e "ars amatoria" se confundem para constituirem a suprema arte. Os artefatos animados, ainda mais que os artificios inanimados, (os virus artificiais ainda mais que os robos nas fabricas de automoveis), apontam tal futuro no qual todas as artes e todas as ciencias formarao parte integrante de tal arte suprema de viver, de morrer, de amar, tal jogo supremo, no qual todos darao significado ao absurdo em dialogo com todos. Isto, a meu ver, e o verdadeiro significado de "a vida enquanto artefato".

.....

A primeira palestra falou em artificios, a segunda em artefatos. Ambas falaram, partido de dois horizontes diferentes, da atual revolucao cultural que esta modificando a nossa consciencia, e portanto o nosso conceito de "arte". Ambas defendiam a hipotese que estamos nos aproximando da artificializacao total da vida. O proposito da terceira e ultima palestra sera o de reunir os fios do argumento sob o tema geral "informacao", e o de sugerir uma visao da arte futura.

Artificio, artefato, artimanha.

(18a. Bienal de S. Paulo).

\*3a. palestra: A artimanha da vida humana.\*

Defini, na primeira palestra, o termo "artificio" como "fazer deliberado". E, na segunda palestra, defini implicitamente "artefato" como "feito deliberado". Resta definir "artimanha", que meu dicionario considera sinonimo de "dolo, ardil, fraude". O meu proposito, ao definir tais tres termos, e o de circumscrever o terreno da arte. Nao me satisfarei com a definicao de "artimanha", sugerida por meu dicionario, e tomarei a serio o seu sufixo "-manha". E definirei pois "artimanha" como "artificio manhoso", ou "fazer deliberadamente manhoso". Dou portanto por circunscrito o terreno da arte: e o terreno da deliberacao que resulta em feitos, deliberacao esta que pode ser considerada manhosa. Considerarei a sentenca precedente definicao aproximada de "arte". De modo que esta Bienal passa a ser um dos lugares publicos, nos quais sao expostos feitos que foram deliberados por alguns, deliberacoes estas que sao consideradas manhas por alguns outros. Pois se conseguirmos elucidar o termo "manha", teremos elucidado os criterios da critica artistica que pode vir a considerar esta Bienal, (e a arte tout court), empreza fraudulenta.

Nao consigo traduzir "manha" para as demais linguas que domino, salvo para o grego: "metis". Segundo o mito, Metis a manhosa administrou a Cronos um veneno que o fez vomitar os filhos que tinha devorado, em seguida casou com Zeus recém-vomitado, o qual por sua vez devorou Metis, temendo um filho possivel que Metis poderia dar-lhe, mas Metis penetrou o cranio de Zeus, e o abriu de dentro para dar a luz sua filha Athene, a sabedoria. Sugiro que este mito supercomplicado e um tanto nojento pode servir de modelo do fazer arte. Metis, a manha, procura, por caminhos fraudulentos, dar a luz a sabedoria. Certa critica enfoca os caminhos fraudulentos, outra enfoca a meta almejada. E quando Nietzsche diz ser a arte melhor que a verdade, toma ele perversamente os caminhos fraudulentos por meta da arte. O problema, por certo, e o da "verdade" enquanto oposto de "mentira", nao de "erro".

Demoremos um instante com os gregos. O heroi de Metis e Ulysses, o manhoso, o ardiloso. E o animal de Metis e o polvo, o qual emite arditosamente nuvem de tinta para enganar os inimigos. Ulysses, o artista da vida que engana o destino, e o polvo, o produtor de artificios enganadores. Pois a nuvem de tinta emitida pelo polvo e o que os gregos chamam um "stratagema", palavra esta que reconhecemos na nossa humilde palavra "estrada". Ambas palavras derivam da raiz "str", que implica "distribuicao", "espalhar algo". "Stratagema" e o ato de distribuir algo sobre um campo, (geralmente soldados de um exercito sobre o campo de batalha), dai o comandante de exercito ser chamado "strategos", e a arte da guerra ser chamada "strategia". O polvo, no entanto, nao distribui soldados, mas tinta, e Ulysses distribui-se a si proprio, viaja. Ambos recorrem a estrategias para enganar inimigos. Sugiro que os criticos que consideram a arte coisa fraudulenta, falsa, mentirosa, que a consideram artimanha, sao precisamente tais inimigos enganados pelas estrategias da arte.



e que a cultura e neurose, ja foi demonstrado.) Todas as informacoes jamais criadas pelo homem, ou ja foram esquecidas, ou serao esquecidas. Todos os nossos edificios cairao em ruina, todos os nossos livros, quadros e composicoes musicais estao conde- nados ao esquecimento, e provavelmente numerosas culturas inteiras do passado desa- pareceram sem deixar traco. A tendencia entropica do mundo e obviamente mais pode- rosa que a deliberacao negativamente entropica humana. No entanto: declarar aguer- ra ao absurdo do mundo e a dignidade humana.

Estou sugerindo, nestas tres palestras, que estamos assistindo a mudancas de estrategias. Sobretudo no que tange a preservacao das informacoes criadas. Sim- plificarei o problema: Ate a atual revolucao informatica todas as informacoes pro- duzidas foram armazenadas em objetos, ou sobre superficies de objetos, e doravante sao elas produzidas no campo eletro-magnetico, e armazenadas em memorias artifici- ais praticamente indestrutíveis. Mas tal simplificacao exige reflexao mais atenta. Primeiro porque as memorias artificiais implicam novo tipo de pensamento. E segun- do porque produzir informacoes em campo eletro-magnetico implica novo tipo de fazer humano, novo conceito de arte.

---.---.---.---.---.---.---

O problema anterior a atual revolucao foi o de escolher objetos que resis- tem a decomposicao natural o mais tempo possivel, e de gravar as informacoes produ- zidas em tais objetos. Em bronze por exemplo, ou em algo ainda mais r̄sistente que o bronze, ("aere perennius" diziam os antigos). O problema era dificil, porque quan- do mais resistentes os objetos, tanto mais resistem ao esforco de serem informados. Vencer a resistencia perfida dos objetos passou portanto a ser a estrategia b̄sica do fazer humano. A tal dialectica "objeto-tecnica-sujeito" na qual falei na primeira palestra. Podemos constatar duas fevolucoes em tal estrategia: a de queimar tijo- los, e a da maquina impressora. Considerem tais revolucoes por um instante.

Em qualquer lugar da Mesopotamia ha seis mil anos inventou-se a tecnica de gravar informacoes em barro mole gracias a um stylos, e de queimar tal barro in- formado. Destarte o objeto a ser informado nao resistia muito a deliberacao infor- madora, mas, uma vez queimado, resistia bem a entropia. Pois tal artimanha, (da qual nos conta o mito da criacao de Adam), iniciou a epoca chamada "historia no significado restrito". A tese segundo a qual o gesto de gravar em barro e depois queima-lo seria a origem da consciencia historica e tese poderosa. - Gutenberg in- ventou tecnica que permite imprimir informacoes sobre as superficies de objetos suc- cessivos, de modo que as informacoes podem ser guardadas em prototipos relativamen- te permanentes, e sobrevivem a decomposicao dos estereotipos impressos. O resulta- do foi a explosao de informacoes multiplicaveis, explosao esta que levou primeiro a elaboracao do discurso cientifico, e depois a Revolucao industrial com todas as suas consequencias sobre a vida e o pensamento humanos. A tese segundo a qual to- das as maquinas industriais nao passam de impressoras modificadas, (imprimem infor- macoes sobre objetos sucessivos, e guardam as informacoes em ferramentas), e tese poderosa. - Portanto: A revolucao dos tijolos provocou a historia, e a revolucao da impressao provocou o mundo moderno.

No entanto: perto da revolucao atual as duas precedentes sao suaves.

Nao basta dizer que as memorias artificiais, (sejam elas compostas de chips, sejam sistemas de espelhos), sao armazens de informacoes muito mais resistentes a entropia que tijolos ou ferramentas. Nao basta dizer que a nova estrategia engana a entropia a ponto de a ter praticamente vencido. E preciso acrescentar que as novas memorias tornam redundantes as memorias humanas. Antes da revolucao atual todas as informacoes produzidas eram armazenadas em objetos, afim de poderem ser recebidas por memorias humanas e la armazenadas para serem processadas. Atualmente as informacoes sao produzidas e armazenadas em memorias artificiais, para serem processadas la mesmo por inteligenciais artificiais e/ou humanas. O que implica que esta se tornando inoperante querer acumular informacoes em memorias humanas, (querer aprender dados), e que doravante o que e preciso e aprender a processar os dados armazenados nas memorias novas. Sera preciso aprendermos a pensar de maneira nova. A vida em sociedade informatizada sera nao apenas diferente da vida moderna, e da vida historica, sera diferente de todo tipo de vida ate aqui imaginavel.

.....

Produzir informacoes em campo eletro-magnetico e um fazer radicalmente diferente daquele que imprime informacoes dentro ou sobre objetos. Nao esbarra contra resistencia objetiva, nao e trabalho. Tratei deste problema um pouco na primeira palestra, mas aqui pretendo enfoca-lo de angulo diferente. Para tanto convidado os senhores a reconsiderarem as duas revolucoes precedentes. Gravar informacoes sobre barro gracias a um stylus levou a invencao da escrita, a qual evolui de pictogramas para finalmente se transformar no codigo alfa-numerico que utilizamos ate hoje. Tal codigo transformou profundamente a estrutura mesma do pensamento. Este se tornou conceitual, linear, progressivo, seguindo as linhas dos textos. A consciencia historica e, no fundo, precisamente esta estrutura do pensamento. Mas, ate a invencao da imprensa, tal tipo de pensamento tinha constantemente que lutar contra o pensamento pre-historico, imaginativo, magico, mitico, bi-dimensional, idolatra. Os textos explicavam as imagens, por certo, mas as imagens, por sua vez, ilustravam os textos. Com a invencao da imprensa o codigo alfa-numerico tornou-se vitorioso. Expulsou as imagens da vida quotidiana, para encerra-las em guetos glorificados do tipo "museus". Tal glorificacao dos guetos e responsavel pela aura benjaminiana que cerca o conceito "arte" durante a epoca moderna. Pois produzir informacoes em campo eletro-magnetica implica abandono do codigo alfa-numerico em prol de codigos novos, audio-visuais, calculados e computados. Isto nao e retorno para o pensamento, (e a acao), prehistorico, imaginativo, idolatra, como pode parecer a primeira vista, (sobretudo se tomarmos a TV como modelo). Pelo contrario: isto e emergencia para um tipo de fazer jamais previamente executavel, emergencia para um tipo novo de arte.

O abandono do codigo alfa-numerico e extremamente penoso, sobretudo para quem, como eu, estiver engajado em textos, e na consciencia historica, critica, que se articula por textos e exclusivamente por textos. Mas nao ha como escapar atal abandono, e que seja simplesmente em vista da inflacao dos textos impressos que desvaloriza todos os textos. No entanto: se refletirmos sobre as virtudes dos novos codigos, o tal abandono se tornara mais suportavel. Para tanto devemos

considerar, não tanto as informações eletro-magnéticas atualmente dominantes, tais como o rádio ou a TV, que efetivamente começam a substituir-se pelos textos escritos. Tais informações irradiadas não são senão fenômenos do estágio infantil da revolução informática em curso. Devemos, pelo contrário, considerar as informações eletro-magnéticas que recorrem a computadores, a instrumentos ligados a computadores, (como o são, por exemplo, os plotters), e a cabos. Tais aparelhos estão se tornando rapidamente acessíveis a todos, pelo menos nos países desenvolvidos, e substituem-se, desde já, aos livros escolares, aos cadernos e as canetas. É o que distingue este tipo de informação da irradiada e o fato que não há emissores de um lado, receptores do outro, mas que todo participante da comunicação eletrônica é emissor, receptor e produtor das informações em causa.

Trata-se, nas informações destarte sintetizadas, de imagens sonoras em movimento. Mas toda comparação com filme, (informação química), e vídeo, (informação eletrônica não sintetizada), é falha. Filmes e vídeos são espelhos; refletem os raios emitidos por objetos, embora o façam muito indiretamente, e portanto menos "objetivamente" que espelhos de vidro. As imagens sintetizadas não refletem raios, mas os compõem segundo programa. Não significam o que está lá no mundo dos objetos, mas, pelo contrário, o que poderia estar lá, deveria estar lá, não deveria estar lá, são imagens-projeto. Mas, uma vez projetadas, as imagens sintetizadas estão efetivamente lá, são vivências concretas. O que deve ser, o que não deve ser, o que pode ser, e inclusive o que não pode ser, (por exemplo formas geométricas ou movimentos impossíveis no mundo dos objetos), passa a ser concreto nas imagens e por elas. Trata-se, em tais imagens, de feitos deliberados, (programados), trata-se de arte.

Por certo: não se trata de obras. O artifício que se produz não é trabalho, e as imagens não são objetos informados, são artefatos imateriais, "puros". No entanto: tais imagens são mais "universais" que as obras universais imaginadas por exemplo por Wagner. São elas síntese das artes ditas plásticas, (são imagens) da música, (são sonoras), da literatura, (falam línguas), do teatro, (movimentam-se), e dentro em breve da escultura, (hologramas). Mas dizer isto é pouco. As imagens sintetizadas são produto de deliberação, a qual, embora a serviço de uma imaginação desvairada, não limitada pela restrição objetiva, se vê obrigada a passar pelo crivo da conceituação clara e distinta, já que se vê obrigada a calcular e computar programas. De forma que tais imagens são síntese de imaginação poderosa e de conceituação disciplinada. Síntese de ciência e arte.

Não estou afirmando que as imagens sintetizadas vão acabar, de vez, com toda atividade produtora de informações anterior a elas. Que vão acabar, de vez, com a pintura com óleo, com a composição musical para instrumentos e vozes, com a literatura, com o teatro, com o filme, com a TV, com o vídeo, e sobretudo com os textos da jurisprudência, da ciência e da filosofia. O que estou afirmando, isto sim, é que todas estas atividades informadoras precedentes serão lentamente sugadas pelas imagens sintetizadas, para serem absorvidas nelas. E darei a filosofia como exemplo. É ela discurso linguístico notado em código alfa-numérico, discurso este que se propõe a falar sobre outros discursos, inclusive

sobre o seu proprio discurso. Por sua estrutura linguistica, e pelo carater do seu codigo, a filosofia e pensamento linear, e obedece a determinadas regras, sobretudo as da logica, a qual, como diz o termo, e regra da fala. As imagens sintetizadas se oferecem enquanto estrategia para um pensamento multi-dimensional, apto a pensar sobre outros pensamentos, (apto a filosofar), o qual, muito embora possa ser estruturado logicamente, o pode ser tambem por regras adicionais igualmente rigorosas. Quem doravante continuar a filosofar linguisticamente e alfabeticamente, estara se empobrecendo voluntariamente. E isto vale para todas as demais atividades informadoras, (culturais), da tradicao da qual somos herdeiros.

O que procurei sugerir nestas reflexoes e que a revolucao informatica esta pondo a nossa disposicao estrategias novas para produzirmos e armazenarmos informacoes, estrategias estas que vao tornar, ineluctavelmente, todas as estrategias precedentes arcaicas e inoperantes. E que, mais cedo nos conscientizarmos isto, melhor seria. Mas estou sugerindo igualmente que tal conscientizacao e dificil, nao apenas por sermos inertes, e por tendermos a glorificar por inercia as estrategias precedentes, (a arte, a ciencia, a jurisprudencia, a filosofia), mas sobretudo porque as novas estrategias exigem nivel de consciencia novo, nivel este que ainda nao conquistamos. A prova disto e o nivel infantil, para nao dizer cretino, das imagens sintetizadas atualmente produzidas.

.....

Estas tres palestras tratam, cada qual de um ponto de vista diferente, da emergencia lenta e penosa de tal consciencia nova. A primeira teve por tema os novos artificios como o sao os robos e as inteligencias artificiais, e a consequente artificializacao do pensar e do agir humano. A segunda teve por tema os artefatos animados, e a consequente artificializacao da vida, do amor e da morte. Esta terceira teve por tema a transformacao das estrategias, das artimanhas, empregadas na producao, na transmissao e no armazenamento de informacoes, e a consequente sintese de todas as atividades culturais para nivel novo. Mas, no fundo, todas as tres palestras tratavam de um unico tema: da arte do futuro iminente.

Inteligencias artificiais, bacterias artificiais e imagens artificiais tem, todas, estrutura comum: sao resultado de calculo e de computacao de elementos claros e distintos, sejam eles bits, genes ou electrons. E sao, todos eles, combinacoes extremamente pouco provaveis de tais elementos, combinacoes informativas. A deliberacao, da qual sao resultado, e dirigida contra a probabilidade. E contra a necessidade, tal horizonte do qual a probabilidade se aproxima asintoticamente. Pois por serem resultados de deliberacao anti-probabilistica, (informativa), ha uma aura de ficcao, de fingimento em torno de tais artefatos. Ha algo de fantasmagorico em torno de inteligencias artificiais, de bacterias artificiais, de imagens sintetizadas. E em torno do homem futuro que indubitavelmente vivera com estes fantasmas. Pois e precisamente esta aura fantasmagorica, propria a deliberacao contra a necessidade, que caracteriza a arte.

Ainda Newton acreditava ser precisamente esta a diferenca entre a arte e a ciencia: a ciencia nao finge, ("hypotheses non fingo"). Sabemos atualmente que Newton esta enganado: todas as hipoteses sao ficcoes, modelos. Mas

persistia, muito tempo ainda, a conviccao que ha, de um lado, algo objetivamente dado, e, do outro lado, algo subjetivo para o qual o objetivo era dado. De modo que as ficcoes scientificas deviam ser adequadas ao objetivamente dado, ("adaequatio intellectus ad rem"), enquanto as ficcoes artisticas podiam nao adequar-se. Tal conviccao esta sendo abandonada. Estamos convencidos, atualmente, que tanto o dado objetivo quanto o sujeito sao abstratos de relacao concreta. E isto nao apenas gracias a analise fenomenologica, (e outras comparaveis), mas sobretudo gracias as proprias ciencias que analisam o dado. Esta caindo a barreira que separa ficcab scientifica da ficcao artistica, e a aura fantasmagorica, propria da arte, vai doravante envolvendo todo e qualquer fazer humano.

Pois parece-me que dizer isto e, desde ja, articular, embora de forma apenas premonitoria, a nova consciencia que esta emergindo. A saber: a consciencia que o "eu" e a "realidade objetiva" nao passam de mitos, que "natureza" e "cultura" nao passam de articulacoes ideologicas, e que o concretamente vivenciavel e o relacionamento. Pois tal consciencia desenganada, (por ter sido enganada em demasia no decorrer dos ultimos seis mil anos), e consciencia intersubjetiva, para a qual viver e um fazer como se, e artimanha. Viver, para tal consciencia, e fazer o improvavel, o praticamente impossivel, ja que o provavel, o praticamente certo, e o nada la fora e ca dentro. A artimanha, a arte total, e a resposta que tal consciencia da ao absurdo.

Ha poucas semanas saiu livro na Suiça, de autoria de F. Ingold, cujo titulo e "Jeder kein Kuenstler", (aproximadamente "todomundo nao-artista"). Tal titulo procura articular de maneira aforistica o que lhes estou propondo. A saber: a consciencia que esta emergindo, e as tecnicas que tal consciencia vai elaborando, vai permitir estrategias gracias as quais todo mundo vai poder produzir, em conjunto com todos os demais, as aventuras mais inimaginaveis e mais inconcebiveis. Todo mundo sera artista em sentido tao radical, tao fantasmagorico, que o termo atual "arte" nao mais e adequado. E por ser inadequado o termo, podera dizer-se que "todo mundo sera nao-artista".

Permitam que encerre esta minha intervencao com profissao de fe, (se "fe" for o termo adequado): Desde que o homem e homem, informa ele deliberadamente. Agora dispoe ele de nova consciencia e de novas estrategias que lhe permitem faze-lo relativamente sem preconceitos miticos, e relativamente independente do esquecimento. Pode ele agora ser artista relativamente desenganado, assumir relativamente melhor a carga pesada do saber ser sua vida artimanha. Minha fe e que isto o tornara relativamente mais humano.

"Imagem-imagem técnica".

Conferências na XVI Bienal de S. Paulo.

## (1) Leitura da imagem tradicional:

Se definirmos o homem como fazedor de instrumentos, ("homo faber"), estaremos fazendo dois pressupostos: (1) que o homem é ente que utiliza objetos para relacionar-se com o mundo, e que necessita de tais mediações; e (2) que o homem muda a forma dos objetos que vai encontrando, que os "informa". A primeira suposição afirma que o homem "existe", isto é: que está em mundo com o qual perdeu o contacto imediato. A segunda suposição afirma que o homem armazena informações adquiridas em objetos. Ambos os pressupostos se completam ao afirmar ser o homem ente oposto ao mundo: por ser ente sem contacto imediato com o mundo, ("alienado"), e por ser ente que se opõe à tendência do mundo rumo à perda das informações, rumo à entropia.

As imagens, tais como as pinturas de cavernas em Lascaux, os mosaicos persas, os vitraux das catedrais góticas, os quadros nos museus ou as histórias em quadrinhos nos jornais, são instrumentos no significado exposto. Isto é: são mediações entre o homem e o mundo, e armazens de informações adquiridas. A intenção do fazedor de imagens é a de congelar informação em objeto, afim que este possa servir a viver-se em mundo não mais imediatamente vivível. Descobrir tal intenção nas imagens é decifrá-las. Quem tiver decifrado a intenção de determinada imagem, terá descoberto determinada forma de existir em determinado lugar e momento. Assim a leitura de imagens não se distingue de "leitura" de não importa que outro instrumento: de faca paleolítica, de vaso persa, de chapéu gótico, de telescópio barroco, de bomba a neutrons. Todos estes instrumentos, tanto quanto as imagens contemporâneas, são articulações de intenções existenciais determinadas. A crítica histórica da cultura descobrirá a mesma intenção na pintura da caverna e na faca, na história em quadrinhos e na bomba a neutrons.

No entanto devemos admitir que a intenção de armazenar informações em objetos, afim que estes sirvam de mediações com o mundo, jamais consegue articular-se perfeitamente. Os objetos resistem à tal intenção de transformá-los. Opõem eles à intenção existencial sua inércia, e cada objeto o faz a sua maneira. A pedra resiste à intenção de transformá-la em faca de maneira diferente da pela qual a parede da caverna resiste à intenção de transformá-la em imagem. Devido a tal "perfidia" do objeto a intenção "pura" da existência paleolítica vai se articular de uma maneira na faca, de outra na imagem. Teremos duas "deformações" diferentes da mesma informação intendida. De maneira que quem lê imagens, deve tomar em consideração a resistência específica que tal objeto opõe à intenção informadora e medidora. E a especificidade da produção de imagens é que seu objeto são superfícies:

trata-se de informar superfícies para que sirvam de mediações com o mundo. Tal especificidade objetiva persiste ao longo da história, desde Lascaux até as histórias em quadrinhos. Embora a intenção paleolítica e a atual sejam distintas, devem ambas haver-se com a resistência que a superfície lhes opõe. Eis a razão por que a leitura de imagens pode servir de sincronização da crítica diacrônica da cultura. Poderá mostrar como intenções existenciais sucessivas, (intenções históricas), se quebram contra sempre o mesmo objeto: a superfície. Como a existência luta, com sempre novas intenções, contra sempre o mesmo objeto.

Superfícies transformam fatores multidireções do mundo. Servem à orientação e ao mundo multidimensional ao reduzir suas dimensões a duas. Superfícies quanto armazenadoras de informação são lugares de linhas e manchas. Codificam a informação armazenada em símbolos planos coloridos. Superfícies obrigam a intenção mediadora e informadora a simbolizar o mundo, (real ou fictício, desejado ou recordo), por este tipo de código. É assim que imagens devem ser lidas: como objetos que obrigam a intenção mediadora e informadora a fazer mapas. Imagens são instrumentos que não servem, como facas ou bombas a neutrons, à modificação direta do mundo, mas à orientação para o uso futuro de instrumentos do primeiro tipo. Instrumentos secundários como o são as imagens são chamados "modelos". Imagens são modelos para a vivencia, o conhecimento e a valoração do mundo. Modelos estéticos, epistemológicos, e político-éticos. Intendem que vivenciemos o mundo, afin de poder conhecê-lo para modificá-lo graças a outros instrumentos. Si uma leitura estetizante das imagens, tipicamente burguesa, pretende reduzir as imagens a meras "obras de arte" no significado redutor, moderno, do termo, e salientar apenas a sua função estética, é que pretende torná-las inócuas científica- e politicamente e encerrá-las em ghettos chamados "museus".

Quando a intenção existencial mediadora e informadora esbarra contra superfícies, e se vê obrigada a reduzir as dimensões do mundo vivido a duas, vai sendo provocada a determinadas técnicas, e determinadas formas de sensibilidade e pensamento. Tal provocação que o objeto "superfície" opõe à intenção existencial é vivenciada como espécie de voz que chama o homem a fazer imagens. Fazer imagens é uma das "vocações" humanas. Chamamos tal tipo de vocação a "imaginação". As superfícies provocam no homem sua vocação para a sensibilidade, o pensamento, o técnico e imaginativos. Toca a superfícies a intenção mediadora e informativa precisa ser imaginativa. Decifrar imagens é descobrir nelas a intenção imaginativa. Ler imagens exige pois imaginação que é a contrapartida de imaginação produtora de imagens. É importante repetir que a imaginação não é apenas intenção estética, mas igualmente epistemológica e ética, e que superfícies a provocam tanto na ciência e na política quanto na arte.

Si indagarmos pela estrutura da sensibilidade, do pensamento e da técnica imaginativos, devemos observar atentamente o processo da leitura das imagens, desses objetos que a imaginação produziu. Ao contemplarmos imagens, estamos expostos a uma mensagem que se desfalda diante de nós como que exposta sobre um prato. Está lá toda ela, e pode ser recebida por mere golpe de vista. Mas mensagem assim recebida globalmente é mensagem confusa. Para torná-la mais distinta e para aprofundá-la, o olho percorre a superfície da imagem por vários caminhos circulares e retos que se entrecruzam e se repetem. Dois caminhos são sugeridos pela própria imagem, mas refletem também a intenção decifradora do leitor da imagem. Tal técnica de leitura é chamada, na cinematografia, de "scanning". Trata-se de diacronizar mensagem oferecida sincronicamente pela imagem. Eis pois a estrutura da sensibilidade, do pensamento e da técnica da imaginação: ao produzir imagens, sincroniza ela as diacronias do mundo, e ao decifrar imagens, re-diacroniza as sincronias imaginadas.

Imaginação é a intenção existencial de sincronizar as diacronias do mundo, de congelar eventos em cenas. Congelamento este imposto pelas superfícies sobre a intenção mediadora e informadora. Ler imagens é relançar as cenas modelares sobre as diacronias do mundo. As imagens são represadas de eventos que servem como modelos para vivenciarmos, conhecermos e modificarmos os eventos. Armazens estáticos de eventos, e mediações simbólicas e estáticas entre o homem e os eventos do mundo. É assim que imagens devem ser lidas: como mediações a serem utilizadas ao dissolvermos a sincronia da sua informação na diacronia do mundo. Imagens lidas devem tornar-se transparentes para os eventos que significam, sejam tais eventos movimentos do mundo objectivo externo, do mundo subjectivo interno, ou eventos projectados. A imaginação produz objetos, imagens, que se querem transparentes. A intenção imaginativa é a transparência para o mundo. É intenção de tornar superfícies transparentes para o mundo, e destarte obrigar as superfícies de serem mediações entre o mundo e o homem alienado do mundo. Que "representem" o mundo.

Em tal leitura das imagens que as torna transparentes é tarefa difícil. As superfícies, em sua perfídia objectiva, tentam absorver a intenção imaginativa. Quanto mais o homem luta contra as superfícies, vai ele esquecendo sua intenção original de torná-las transparentes. Surge intenção secundária, a de informar as superfícies enquanto tais, e não mais enquanto mediações com o mundo. O interesse existencial vai sendo absorvido pela imagem mesma. Esta vai se tornando opaca para o mundo. Em vez de representar o mundo, a imagem passa a encobri-lo como Dionho. Destarte a função mediadora da imagem se inverte subrepticiamente. A imagem deixa de ser instrumento para a vivência, o conhecimento e a modificação do mundo. E surge situação oposta: o mundo vai sendo vivenciado, conhecido e modificado em função de imagens. É a isto que os profetas judeus chamam de "idolatria", e é contra isto que Platão se insurge. Trata-se da dialéctica inerente em toda mediação: em vez dos instrumentos funcionarem em função do homem, o homem passa a funcionar em função dos instrumentos. Por tal virada dialéctica a intenção imaginativa passa a ser halucinatória, e vai surgindo situação na qual o mundo passa a ser imaginário, e as imagens passam a ser a realidade. Todo tipo de imagens: as de Lascaux como as histórias em quadrinhos, as mentais do tipo "Trindade" como as técnicas do tipo "estatísticas em curvas".

Pois é precisamente em tal situação halucinatória, em tal situação imaginativa "à outrance", que a estrutura da sensibilidade, do pensamento, e da técnica da imaginação se revelam mais acentuadamente. Em situação na qual os eventos passam a ser vivenciados, conhecidos e modificados em função de cenas, podemos observar nitidamente como a intenção existencial congela os eventos em cenas. E dispomos dos termos apropriados para captarem tal processo. A sensibilidade imaginativa é "mágica", o pensamento imaginativo é "mítico", e a técnica da imaginação é a do "rito". O homem que passa a vivenciar, conhecer e manipular o mundo em função das imagens existe magicamente, míticamente, e ritualmente. A observação atenta da leitura de não importa que imagem, seja de Lascaux ou de curvas estatísticas, vai revelar tal forma de existir, a qual está imanente em toda imagem, e na mente de todos os receptores, actuais ou passados, de todas as mensagens.

O que caracteriza tal forma de existir é o seu modelo de espaço/tempo, que é o modelo da leitura das imagens. O espaço/tempo real vai sendo lido como si o mundo fosse imagem. O espaço passa a ser vivenciado como quadro, dentro do qual o tempo circula, como o olho circula na superfície da imagem. Tal tempo passa a ser vivenciado como tendência ordenadora das coisas no espaço. Tal ordenação é vivenciada ético- e politicamente: o espaço é éticamente carregado, e tem regiões "bôas", (o lado direito é justo, o lado superior é Sublime), e regiões "más", (o lado esquerdo é sinistro, o lado inferior é infernal). Ao se deslocarem as coisas no espaço, vão elas abandonando o seu lugar justo, vão cometendo crimes. O tempo vai recolocando as coisas nos seus lugares justos, vai recriando. O tempo é a tendência redistribuidora do equilíbrio justo. Viver em tal mundo é pois cometer constantes crimes que vão ser castigados pelo tempo, (pelo destino). O homem vai pagando multas pelos seus atos. Tais multas podem ser minimizadas pelos ritos, que são pagamentos antecipados.

A rigidez fixa do espaço, e a circularidade do tempo, acrescidas de clima ético-político que pervade ambos, impõem um pensamento fatalista, e excluem toda explicação causal, linear, dos eventos. Aonde as coisas se originam, lá também terão seu fim, por necessidade. A vida virtuosa e sábia é submeter-se ao destino, e desvendar sua estrutura. A rebelião contra o destino circular, o heroísmo, será fatalmente castigada. E é pelas imagens, ("eidiai"), sejam elas superfícies materiais, ("eidola"), ou mentais, ("mythoi"), que o homem vai desvendando a estrutura do destino. Vive em função de três imagens. As imagens são "sacras" e transparecem pelo mundo, ("hierophania"). É que as imagens não mais representam o mundo, mas é o mundo que representa as imagens, e é ele que vai se tornando transparente para as imagens. E o propósito da vida, a intenção existencial, é descobrir as imagens por detraz do mundo.

Na situação atual, na qual as imagens, sob sua forma técnica, (fotografias, filmes, TV, vídeos etc.), vão re-assumindo importância dominante depois de terem sido ofuscadas por textos durante mais de dois mil anos, podemos re-apreciar tal forma de existir com nitidez crescente. A sensibilidade mágica, o pensamento mítico, e o comportamento ritual vão renascendo no presente, depois de terem sido recalçados durante a história do Ocidente todo. Tal forma de existir como das imagens dominantes. Eis porque se torna de mais em mais urgente, para todos os que desejam evitar a recessão na halucinação mágico-mítica, que aprendidos a leitura correta das imagens, isto é um deciframento que as torne transparentes para a intenção que as produziu. Torna-se de mais em mais urgente retornarmos em mãos as imagens, e não permitirmos que nos programem. Utilizarmos as imagens enquanto instrumentos armazenadores de informação e mediadores com o mundo que são, e não vivermos em função das imagens.

Por certo: as imagens técnicas possuem numerosos aspectos que as distinguem das imagens tradicionais, e sua leitura não pode ser a mesma. Exige recuo e reflexão teórica diferente. Não obstante, as imagens técnicas são, elas também, imagens. De maneira que as reflexões que acabo de propor à sua consideração são pertinentes para a compreensão da situação cultural presente.

"Imagem-imagem técnica".

Conferências na XVI Bienal de S. Paulo.

## (2) Dialéctica texto/imagem.

A invenção da produção de imagens ocorreu em tempo demasiadamente recuado para podermos reconstituí-la existencialmente. O mesmo não se dá com a invenção da produção de textos lineares, isto é do alfabeto e dos números cifrados. Ocorreu ela na metade do segundo milênio a.C. na região cultural síriaca, época e lugar acessíveis à análise, e podemos pois reconstituir a intenção dos seus inventores. Era tripla. (1) Contar objetos, enumerá-los, fazer contos. (2) Contar eventos, relata-los, fazer contos. (3) Fazer dicionários interlinguísticos, (entre o síriaco, o babilónico, o aramaico e o hitita), para ultrapassar a confusão babilónica criada pelas escritas sílabicas precedentes. A intenção era pois a de facilitar a troca de objetos e de informações entre gente de línguas diferentes. Os inventores da escrita linear eram mercadores, e tal caráter mercantil adere a ela até hoje.

Mas tal intenção deve ser vista contra o plano de fundo da halucinação idólatra que marcava a cultura. Cultura que vivia em função de imagens. A intenção dos inventores dos textos lineares era dirigida contra as imagens. Não apenas no sentido óbvio de eliminar as imagens da escrita ao tornar os seus símbolos tão abstratos que não era mais possível reconhecer-se a imagem original no símbolo, (a imagem do touro na letra "u"). Mas no sentido mais radical de insurgir-se contra o domínio das imagens sobre a vida, de torná-las transparentes. De "explicitá-las", ao tornar explícita a intenção implícita nelas. Os textos lineares foram inventados com o propósito de possibilitar que se conte, (reconter, tell, erzählen), o conteúdo da mensagem das imagens. A função primeira do texto é: de penetrar pela superfície das imagens até o seu "universo de significado". É função anti-mágica, anti-mítica, desmistificante. Os inventores dos textos são iconoclastas.

O gesto de escrever textos é o de alinhar símbolos claros e distintos segundo determinadas regras. Construir colares de símbolos, (ábacos), que permitam a manipulação de todo símbolo individual como se fosse pedrinha, (cálculo). Destarte as linhas do texto constituem discursos claros e distintos. O significado de tais discursos são imagens: contam eles imagens. Fazem-no ao arrancar os símbolos da imagem do seu contexto plano, ao traduzir tais símbolos no código alfabético, e ao alinhar tal código em linhas. E fazem-no, afin de explicar que as mensagens das imagens significam eventos. Os textos não significam pois diretamente eventos, mas significam imagens para explicar que estas significam eventos. Fazem reaparecer o mundo processual por detrás das imagens. É como se os textos desfiassem o tecido das superfícies, e ordenassem os fios linearmente. Ao transcodarem destarte os textos as imagens, diacronizam eles a sua sincronicidade.

Lêr textos é movimento dos olhos e da mente ao longo das linhas. Por tal movimento os símbolos do código são recolhidos um por um, afin de serem reunidos no final da leitura e formarem a mensagem do texto. O leitor reconstitui, no final da leitura, a imagem explicada pelo texto. Re-sincroniza a sua diacronia. O gesto da leitura é pois a contrapartida do gesto da escrita.

A invenção da escrita linear é uma das vitórias mais admiráveis da existência.

humana. Permite que o homem recue de um passo das suas imagens, e que as critique. Que se torne mestre da sua própria imaginação, que a controle. Tal recuo rumo à abstração com relação as imagens, portanto rumo a dupla abstração com relação ao mundo concreto, dá origem à emergência de toda uma nova forma de existência, com suas técnicas, sua sensibilidade, e seu pensamento. Por certo: todo novo instrumento muda a existência humana. Mas poucos o fazem com radicalidade comparável. A invenção da escrita faz emergir a existência da sua forma mágico-mítica e assumir a sua forma racional: nasce a idade da razão, a consciência histórica propriamente dita. Graças à invenção da escrita, o homem deixa de simplesmente existir, e passa a assumir que existe. Não apenas faz face ao mundo, mas faz face a si próprio fazendo face ao mundo. Não apenas o mundo, o próprio homem no mundo passa a ser problema. Nasce a profecia judaica e a filosofia grega, os textos.

A leitura dos textos vai impondo um novo modelo de espaço/tempo. O tempo passa a ser vivenciado como fluxo unívoco que banha as coisas, como a linha do texto banha as letras. O espaço vai sendo arrastado pelo fluxo do tempo, em direção do futuro. Tudo flui, nada está parado. Não há presente, o qual passa a ser ponto imaginário na flecha do tempo que vem do passado em demanda do futuro. Nada é, tudo devê para desaparecer novamente. Nada se repete, tudo é único e novo. Tudo urge, todo momento perdido é oportunidade definitivamente perdida. Os eventos têm causas no passado e efeitos no futuro. As cadeias causais ordenam os processos, como as regras da ortografia ordenam os textos. O mundo é livro a ser decifrado, (natura libellum). Homem que sabe lêr tal livro, que descobre as leis da natureza, pode re-escrevê-lo. Por sua capacidade abstraidora, conceitual, alfabetizada, o homem passa a ser ator dos eventos. Passa a viver historicamente. Ao fazê-lo vai o homem despindo os processos das suas conotações éticas e políticas, que a eles aderem na imaginação mágico-mítica, vai "desacralizando" o mundo. As leis da natureza não mais são mandamentos, mas regras, como o são as da ortografia. O sacro é expulso do mundo rumo à transcendência na qual o homem doravante existe. O homem se torna livre e responsável por seus atos.

Tal esboço da existencia racional, conceitual, histórica, é característico da cultura ocidental, única inventora de verdadeira escrita linear alfabética. E tal esboço mostra também perigo inerente nos textos. São eles, exatamente como o são as imagens, armazens de informação e mediações com o mundo. Estão eles sujeitos à mesma dialéctica que caracteriza todo instrumento: em vez de mediar com o mundo, podem passar a encobri-lo. Em vez de utilizar os textos como orientações no mundo, o homem pode passar a vivenciar, conhecer e manipular o mundo em função dos textos. Pode passar a viver em função dos textos. Não mais lêr textos em função do mundo, mas viver o mundo em função de textos. Surge textolatria graças à qual a sensibilidade, o pensamento, e a técnica conceitual passam a paranoia. O real não mais é o mundo, mas os textos. Tal paranoia é, ela também, característica da cultura ocidental, sob forma dos vários cientismos e as várias ideologias.

Mas tal perigo de paranoia, inerente nos textos desde a sua invenção, não se manifesta plenamente antes da invenção da imprensa. A razão é que, antes disto, os textos se vêm constantemente confrontados com imagens, a conceituação com a imaginação, a consciência histórica com a magia e o mito. Co-existem, se

combatem e se complementam durante a história toda, até que Gutenberg tenha posto um ponto final à tal dialéctica texto/imagem. A história ocidental toda, até a invenção da imprensa, pode ser considerada processo, durante o qual imagem e texto se superam mutuamente. É tal processo evita que a paranoia latente nos textos se manifeste, já que os textos estão obrigados a se referir constantemente a imagens. As suas mensagens estão obrigadas a continuarem imagináveis.

A intenção original dos textos é a de explicar imagens. Como o fazem os "balões" nas histórias em quadrinhos, e os sub-títulos em filmes. Pois isto vai modificando a intenção original das imagens. Deixam elas a visar a sincronização dos eventos do mundo, e passam a ilustrar os textos. Como o fazem as fotografias em jornais, e as imagens em livros escolares. Vai se estabelecendo um feed-back entre imagem e texto: o texto vai provocando imagem para ilustrá-lo, e a imagem vai provocando texto para explicá-la. O pensamento conceitual vai provocando o pensamento imaginativo, e a imaginação vai provocando conceitos. Graças a tal dialéctica a imaginação vai se tornando sempre mais conceitual, e a conceitualização sempre mais imaginativa. Podemos observar este processo de mútuo reforço tanto na história das artes plásticas, quanto na história da literatura.

O que se dá, com efeito, é isto: A sociedade ocidental se divide em duas camadas. Em camada "superior" de letrados, informados por textos, e que vivem historicamente. E em camada "inferior" de iletrados, informados por imagens, e que vivem mágicamente e míticamente. A camada letrada tem consciência histórica, e age em tempo linear, "progrido". A camada iletrada tem consciência mágica, e age em tempo circular, "festivamente". Durante a Idade média a camada letrada, (os clérigos), vive o tempo cristão, e a camada iletrada vive no paganismo. Mas as duas camadas estão economicamente, socialmente, culturalmente e politicamente co-implicadas. A camada iletrada vai absorvendo os modelos da camada letrada, ao recodar seus textos em imagens. E a camada letrada vai transcendendo as imagens da iletrada em textos, afin de poder dominá-las. Na Idade média os textos da Bíblia vão sendo transcendidos em capiteis, em vitraux, e as imagens mágicas vão sendo transcendidas em iluminuras de manuscritos. Destarte o cristianismo vai se magicizando e mitificando, e a magia e o mito vão-se cristianizando. A forma histórica da existencia vai dominando a forma mágica por osmose.

Com a invenção da imprensa os textos, raros e preciosos, iam se tornando comuns e baratos. Penetraram a burguesia, e, mais tarde, com a introdução da escola obrigatória, também o proletariado. A sociedade ocidental inteira foi-se historicizando. Com isto foi interrompida a dialéctica texto/imagem. As imagens iam sendo expulsas, paulatinamente, da vida quotidiana, e encerradas em ghettos inocuos, nos museus. Para os que continuavam sendo solicitados pela vocação de transformar superfícies em imagens foi instruída repartição especializada, chamada "belas artes". Desta maneira surgiu o significado moderno e restritivo do termo "arte". Os textos lineares, com seus discursos claros e distintos, (embora adubados pela convivência secular com as imagens), iam se tornando os instrumentos dominantes para transmitir informações e mediar entre homem e mundo. Destarte ia surgindo a forma moderna de existir, a ciência, a revolução industrial, e domínio do Ocidente sobre o mundo.

A degradação e o "desaparecimento" de arte, isto é a acurção de sua dimensão estética, e a diminuição das suas dimensões epistemológicas e ético-políticas, teve efeito curioso. As imagens, até lá instrumentos da camada "inferior" da sociedade, passaram a endereçar-se à elite. Uma das consequências disto foi o empobrecimento galopante da cultura popular, a qual passou a ser cultura consumidora dos modelos elaborados pela elite. Outra consequência foi que para a própria elite burguesa a imaginação, (esta intenção de sincronizar diacronias), passou a ser, não mais sensibilidade e pensamento mágicos, mas sensibilidade e pensamento estetizantes. Assim o Ocidente se desacralizou: a camada popular por indigência cultural, a elite por esteticismo.

Mas a consequência mais profunda da degradação das imagens em "obras de arte" foi que os textos não mais se viam obrigados a investir contra elas. As imagens tornadas inócuas, eliminadas da vida concreta do povo, e estetizadas, não mais exigiam serem explicadas para se tornarem transparentes. Deixaram de ser mágicas, e não mais representavam perigo para a existência histórica, conceitual, calculadora. Explicar as imagens passou a ser especialidade de ricos, "crítica de arte". A grande maioria dos textos, quer se queiram científicos, políticos, ou "imaginativos", (tal classificação se tornou agora de rigor), passou a ignorar as imagens. Os textos progrediam pela dinâmica inerente à sua estrutura linear, pela dinâmica do discurso, e iam-se afastando de sua intenção original, a de explicar imagens. O que ia tornando as suas mensagens de menos em menos imagináveis. O universo do discurso dos textos, universo em expansão progressiva, (universo da ciência, o da política, o da ficção), passou a ser universo unicamente concebível. E, ao projetarem os textos destarte seus próprios universos inimagináveis, estruturados pela estrutura do código linear da escrita, deixaram eles de mediar entre o homem e o mundo concreto no qual vive.

O exemplo mais óbvio dessa virada dialéctica do texto de instrumento em bloco, (encobertura), é fornecido pela ciência moderna. O seu universo se quer concebido, e quando é imaginado, é que foi "mal decifrado". As leis que a ciência vai descobrindo em tal universo são as regras do pensamento conceitual, linear, que é o pensamento letrado. E as técnicas que nascem da ciência são manipulações do mundo como se fosse texto. Mas é na política que tal textolatria paranoica vai produzir seus efeitos mais terríveis. Tal "fé" em textos, com recálque de toda imaginação, e conseqüente perda de todo contacto com a realidade concreta, vai resultar em fanatismo ideológico, exemplificado pelo nazismo e stalinismo.

A eliminação das imagens da vida quotidiana, e a conseqüente paranoia textolatra, isto é: o recálque da existência mágico-mítica e a dominação da existência histórica e racional, conseguiu manifestar-se no início do século 19. Foi quando foram inventadas as tecnoinformas. Como a invenção da escrita linear só pode ser captada contra o pano de fundo da halucinação idolatra, também a invenção da fotografia só pode ser captada contra o pano de fundo da textolatria paranoica do momento. Só assim compreenderemos porque as imagens estão atualmente retomando aos textos o domínio sobre o mundo codificado, o mundo da cultura.

## Imagem-imagem técnica.

Conferências na XVI Bienal de S. Paulo.

## (3) Invenção da imagem técnica.

Em Chalon s/Soane, cidade de Niepce, existe museu dedicado a documentação da invenção da fotografia. Si não dispomos de dados que nos permitam reconstituir a invenção da imagem tradicional, e si devemos recorrer a conjecturas para reconstituir a invenção da escrita linear, a invenção das imagens técnicas, pelo contrário, é acontecimento recente e relativamente bem documentado. Pois, curiosamente, a intenção que levou a estas três invenções fundamentais é muito mais difícil a ser decifrada na fotografia que nos dois outros casos. A pergunta: "o que levou Niepce e outros a fazer fotografias?" tem, por certo, múltiplas respostas. Mas nenhuma será satisfatória, se não tomar em consideração a intenção profunda da existencia de armazenar informações em objetos que sirvam de mediações com o mundo. Pois tal intenção profunda não é evidente no caso da fotografia. Por que serão fotografias armazens de informação e mediação tão diferentes das imagens tradicionais para merecerem tamanho destaque?

Com efeito, a invenção da fotografia foi recebida, com raras exceções, entre as quais a de Baudelaire, com equanimidade imperturbável. Longe de se darem conta da revolução profunda que se iniciava, os contemporâneos da invenção, inclusive os inventores, acreditavam que fotografar era gesto auxiliar da produção de imagens tradicionais: o aparelho fotográfico fixava cenas a serem pintadas mais tarde com calma. Poucos anos depois passava-se a acreditar que a fotografia poderia, afinal das contas, concorrer com a pintura como espécie de irmã mais jovem e mais modesta. Mais tarde ainda passava-se a acreditar que dois tipos diferentes de fotografias eram possíveis: as "artísticas", as quais articulavam a mesma intenção das imagens tradicionais, mas com meios diferentes, e as "objetivas", as quais permitem captar fenômenos sem a interferência de preconceitos subjetivos. Fotografias "estéticas" e fotografias "epistemológicas". E foi somente durante os anos entre as duas guerras, quando os homens se transformavam em fotógrafos-"amadores", quando as paredes se transformavam em suportes de cartazes e as revistas em suportes de fotografias coladas, quando as conservas dos produtos alimentícios passaram a pretender para fotografias, e sobretudo quando o filme, este colar feito de fotografias, passou a invadir a cena, que começava a surgir a suspeita que estamos presenciando revolução de radicalidade em tudo comparável com a da invenção da escrita. Revolução que vai transformando a maneira pela qual estamos no mundo.

O fato é que a intenção dos inventores da fotografia brotava de camadas da consciência demasiadamente recentes e frágeis para que seja claramente articulada. De camadas que iam emergindo da consciência histórica em crise da textolatria. Os inventores se sentiam desafiados pelos progressos da ciência e da revolução industrial a operarem novamente imagens aos textos que inundavam a cena, pretos sobre branco, e banham com aquele cinzento livresco, (la couleur grise de l'argent), que caracteriza a sociedade industrial até a segunda guerra. Sentiam-se eles desafiados a desviarem o progresso da ciência e da industrialização da sua tendência rumo à massa cinzenta da conceitualização paranoica, em direção de uma imaginação e uma imaginística inteiramente novas. Mas os inventores eram incapazes a formular tal intenção, porque não havia precedente na história que lhes permitisse captá-la em termos apropriados.

Por certo: alguns entre os fatores que levaram à invenção da fotografia são óbvios, e sobretudo os seguintes. (1) A teoria da ótica e da química permitia que se fizesse instrumentos que captam os raios solares refletidos por objetos de maneira que deixem traços sobre superfícies quimicamente sensíveis. (2) O fascínio do século 18 por autómatos, (que agora sabemos "primitivos"), sugeriu que se fizessem instrumentos cuja função independa em ampla medida de intervenção humana, "aparelhos". (3) O método de produção de textos impressos, isto é a multiplicação de protótipos em milhares de cópias exatas e praticamente isentas de valor de troca, sugeriu que tal método pode ser igualmente aplicado à produção de imagens. E (4) A teoria do conhecimento científico, sobretudo depois de Kant, sugeriu que os fenômenos são captados por formas rígidas de percepção, e que tais formas podem ser "materializadas": que é possível produzirem-se "instrumentos da razão pura". Todos estes fatores são fundamentais para a compreensão de diferença entre imagens tradicionais e as tecno-imagens: (1) a teoricidade das tecno-imagens, (2) serem elas produtos de aparelhos, (3) serem elas estereótipos, e (4) serem elas informadas por categorias programadas. Mas tais fatores, por si só, ainda não revelam a intenção existencial que se manifesta nas tecno-imagens. Não bastam, por si só, para decifrar tecno-imagens.

Para descobrir tal intenção, não devemos escutar o que os inventores dizem, mas observar o que fazem. Lêm textos de ótica, de química, de mecânica, de fisiologia. Construem caixas pretas com buraco para o "input" de raios solares, e com superfícies sensíveis que armazenam tais raios e podem ser retiradas das caixas enquanto seu "output". Escolhem um objeto qualquer, por exemplo terraço de casa em Chalon, para ser fotografado, e fazem tal escolha em função da caixa preta que construíram. Escolhem um determinado ponto de vista sobre tal objeto, e colocam a caixa preta em tal ponto de vista. Afastam-se da caixa e esperam até que os raios solares se imprimam sobre a superfície sensível. Voltam para retirar a superfície e imprimir a informação nela contida sobre várias superfícies brancas. Finalmente distribuem tais cópias entre os amigos, seja pessoalmente, seja pelo correio. Tal observação da ação sugere a intenção que a move. A saber: fazer com que outros compartilhem com o fotógrafo de determinada informação, informação adquirida a partir de determinado ponto de vista sobre fenômeno na realidade. E tal observação sugere também quais as resistências que tal intenção encontra. A saber: a dos textos científicos, e a do aparelho do qual o fotógrafo "se serve". De modo que podemos formular a intenção que se articula nas tecno-imagens de seguinte maneira: visa transduzir informações "imediatas", (sem ter que passar por um objeto de alto valor de troca), visa codificar tal informação em imagens, e encontra neste resistência "cultural", (dos textos e dos aparelhos). Visa "intersubjetividade", e encontra a resistência da cultura.

Isto é intenção revolucionariamente nova. É nova por não mais querer armazenar informações adquiridas em objetos mais ou menos permanentes, mas em "anti-objetos" que se guem e esfumam, nunca "medial" e sendo refletidos quando a informação tiver sido armazenada no cérebro de outro. É nova por não mais encontrar resistência "objetiva", (por exemplo a de superfícies), mas resistência "intersubjetiva", (de textos e de aparelhos que são os produtos de outros). O

revolucionariamente novo nisto é que a intenção que se articula nas tecno-imagens visa ultrapassar os objetos. Na primeira palestra insisti que a intenção existencial é a de armazenar informações para que sirvam de medições com o mundo do qual o homem está alienado. O revolucionariamente novo nas tecno-imagens é que tal intenção não mais visa objetos como armazéns de informação, mas visa o outro, afim que este possa, em conjunto com o emissor da informação, re-captar o mundo. Tal "trans-objetividade", intersubjetividade, da intenção das tecno-imagens vai transformar radicalmente a cultura, a qual, desde os tempos imemoriais, consiste de objetos informados. Não surpreende pois que a cultura resista a tal intenção nova.

Pode se objetar que a intenção produtora da escrita linear já era "trans-objetiva" e inter-subjetiva. Que, embora os primeiros escribas tenham encontrado a resistência da superfície de barro aos seus estiletes, escrever é no fundo gesto que não visa informar um objeto, mas a memória do outro. E que isto se torna mais óbvio com a invenção da imprensa, quando o escriba nem sequer entra em contacto com a superfície que o leitor terá entre as mãos. Finalmente pode dizer-se que a verdadeira resistência que o escriba encontra é a das regras do código, (ortografia), da língua codificada, (gramática), e dos pensamentos codificados na língua, (lógica, retórica, ritmo). Que se trata, também na escrita, de resistência intersubjetiva, já que tais regras são produtos de outros. E que portanto as tecno-imagens não são senão recodagem de textos em imagens, uma nova maneira de escrever-se.

Tal objeção seria erro. A intenção do escriba e do fotógrafo não é a mesma. O escriba quer produzir texto "aere perennius", obra que resista à ação entrópica do tempo melhor que o bronze. Embora tal obra não seja necessariamente objeto físico, é nao obstante objeto que passa de mão em mão, de geração a geração, e destina-se a conservar informação adquirida. É enquanto produtor de obra, de objeto informado, que o escriba se quer conservado na memória da cultura. O fotógrafo, pelo contrário, visa precisamente não ter que passar por obra para alcançar a memória do outro. Procura automatizar ao máximo o processo da produção do suporte material indispensável à transmissão da sua mensagem. O fato de tal suporte ser necessário objetivamente, (em coleções de fotografias, diapositivos, videtivos), é análogo ao mentalidade livresca. O que conta, para o fotógrafo, é o "consumo imediato" de sua mensagem pelo outro. Quer se dê conta disto, ele próprio, quer não, o fotógrafo está no "além da moralidade de obra e de criação", e dentro do novo mentalidade de "ser para o outro". Por certo: a objeção é correta no sentido de estar a tecno-imagem em germe préfigurada na escrita, como a escrita está em germe préfigurada na imagem. Sem imagem não haveria escrita, sem escrita não haveria tecno-imagem. Não obstante: a escrita é emergência do novo a partir da imagem, e a tecno-imagem é emergência do novo a partir da escrita.

Para avaliarmos o revolucionariamente novo na invenção da fotografia, desenvolvido ainda mais pela invenção do filme, do TV, do vídeo, do holograma, e das demais tecno-imagens a vir, basta considerarmos as consequências da "superção" do objeto, e qual se anuncia desde já em toda parte sob forma da banalização e do barateamento do objeto. Basta considerarmos que a "cópia fotográfica" não é senão o primeiro entre os objetos banais e baratos, os gadgets como canetas e isqueiros plásticos, discos de música, copos de chuva ou copos de papel que nos cercam.

12

Essa consideração do caráter "anti-objeto" da tecno-imagem, do seu caráter de "media" permite a suspeita que a invenção da fotografia inaugura uma segunda revolução industrial que vai modificar a estrutura da existência humana. Que vai provocar a emergência de nova sensibilidade, de novas técnicas, e de novo pensamento. Se o interesse existencial fôr desviado da produção e do consumo de objetos em direção da produção e do consumo de informação, informação essa veiculada por "media", terá surgido nova forma de intenção existencial: intenção não mais "possuidora" e "proprietária", (ninguém se realiza possuindo ou sendo proprietário de fotografias, de cartazes, e nem sequer pode possuir ou ser proprietário dos programas de filmes ou TV que está recebendo), mas agora intenção "informática" e "comunicadora", (o novo homem se realiza em emitindo e recebendo informações em quantidades e qualidades por óra inimagináveis e inconcebíveis). A invenção da fotografia inaugura nova forma de existência cujos primeiros sintomas podemos desde já observar em toda parte sob forma da cultura das massas, (banalização, kitschização e barateamento dos objetos, estereotipização da produção, desvalorização da propriedade <sup>em qualquer</sup> por um lado, fascínio pelo "espetáculo" TV, pelo turismo, pelo aumento de sensações do outro lado).

13

Mas o revolucionariamente novo das tecno-imagens, o fato de inatruarem elas um armazenamento de informação em memórias sem terem que passar por autênticos objetos, não deve obscurecer o outro fato que as tecno-imagens são, afinal das contas, imagens. Isto é: que emanam, tanto quanto as imagens tradicionais, clima de mito e de magia. Isto está conferindo um caráter contra-revolucionário à revolução das tecno-imagens. São elas contra-revolução das imagens contra os textos, da sensibilidade "sacralizadora" contra a "calculadora", do pensamento "mítico" contra o "racional", do rito contra a ação deliberada. Por certo: o clima mágico-mítico que emana da fotografia, da TV e do filme não é idêntico com o clima emanado das pinturas de Lascaux ou dos vitraux em Chartres. Trata-se, nas tecno-imagens, de magia e de mitos programados em aparelhos. Não obstante: a des-alfabetização progressiva que vitória das tecno-imagens sobre os textos terá fatalmente por consequência, resultará em enfraquecimento da capacidade conceitual, crítica, e em fortalecimento de imaginação não controlada. Exemplo: drogas.

14

A cultura estabelecida, a dos textos e dos objetos informados, está opondo resistência à intenção das tecno-imagens de "superarem" textos e objetos. É a resistência que nossa consciência histórica, conceitual, racional está opondo à intenção de programar-nos por tecno-imagens. A situação é pois de ambigüidade. De um lado constatamos o naufrágio da cultura textual, com sua paranoia, suas ideologias assassinas, sua falta de imaginação, sua desacralização da vida, sua moral de produção e de propriedade. Do outro lado vemos sermos programados pelos aparelhos produtores e divulgadores das tecno-imagens para uma sensibilidade, um pensamento e um comportamento ainda mais alienados. A solução do dilema é óbvia: aprendermos a decifrar corretamente as tecno-imagens, para descobrirmos a intenção que por elas se manifesta, e destarte dominarmos as tecno-imagens como instrumentos que são, em vez de sermos por elas dominados. Eis o desafio que a invenção das tecno-imagens nos lança: aprender a usá-las. E isto implica repensarmos a existência em nível de consciência novo.

"Imagem-imagem técnica".

Conferências na XVI Bienal de S. Paulo.

## (4) leitura de imagem técnica.

Fotografias não devem ser lidas como se fossem pinturas, nem filmes como se fossem romances, nem programas de TV como se fossem jornais ou peças de teatro. Quem lê tais técnico-imagens dessa maneira, cairá vítima do engodo pretendido pelas técnico-imagens. Foram elas programadas para provocarem precisamente leituras do tipo mencionado. O engodo, o engano, o deciframento errado, está no seu programa. São elas mensagens mentirosas. O mundo codado por técnico-imagens é artifício e artimanha, cujo propósito é manipular o comportamento da sociedade, sem que esta esteja conciente disto. Devemos ler as técnico-imagens como ato libertador da manipulação por elas visada. Devemos lê-las para desvendar sua intenção programadora.

O primeiro engodo latente nas técnico-imagens é que se pretendem "objetivas". As fotografias, os filmes, as imagens TV etc. são traços de raios solares refletidos por objetos. Os raios são suas causas, e elas são efeitos dos raios. Cadeia causal liga as técnico-imagens ao seu significado. Como a impressão digital está ligada causalmente com o dedo. As técnico-imagens são "sintomas" dos seus significados, como manchas vermelhas são sintomas de doenças da pele. Portanto as técnico-imagens não podem mentir: quem as vê, vê os objetos que elas significam através a cadeia "causa-efeito". Desconfiar das técnico-imagens é desconfiar dos próprios olhos. É esta a diferença entre as técnico-imagens e as tradicionais: as técnico-imagens são sintomáticas, "objetivas", as tradicionais são simbólicas, convencionadas por sujeito.

Isto é falso. Os raios solares refletidos pelos objetos são submetidos a várias manipulações antes de deixarem traços. São recolhidos de pontos de vista ad hoc escolhidos. As técnico-imagens conferem significado ao por elas representado. São tão simbólicas quanto o são as imagens tradicionais, são igualmente codadas. O aparelho produtor das técnico-imagens é um transcodador de raios. A leitura deve decodar as técnico-imagens tanto quanto as tradicionais, tarefa mais difícil nas técnico-imagens, precisamente por se pretenderam elas objetivas.

Desmascarada a sua "objetividade", as técnico-imagens recorrem ao segundo engodo. Pretendem-se tão subjetivas quanto o são as imagens tradicionais: obras de "artista". O cinema enquanto "a sétima arte". A câmara fotográfica é como o pincel do pintor, a camera vídeo como a pena do escritor, o aparelho cinematográfico como o olho e a voz do diretor de teatro. As técnico-imagens são a arte da atualidade, graças à qual se articula o "espírito do nosso tempo". Graças a elas a arte penetra novamente o tecido social, e são elas que imprimem um novo "estilo".

Isto é falso. Os aparelhos produtores das técnico-imagens não são instrumentos do tipo "pincel" ou "pena". Pincel e pena são dedos prolongados, e funcionam em função do dedo. Aparelho é instrumento passado pelo crivo de teorias científicas, instrumento complexo, e várias das suas operações funcionam automaticamente. O operador do aparelho não compreende necessariamente nem as teorias sobre as quais o aparelho repousa, nem todas as fases do seu funcionamento. Tais teorias e tal funcionamento, são pelo menos tão responsáveis pela técnico-imagem produzida quanto o é o pretendido "artista". As fotografias são pelo menos tanto produto da Ko-

dak como de quem apertou o gatilho. São elas produto de um complexo "aparelho-operador", dentro do qual o aparelho funciona em função do operador, e o operador em função do aparelho. Se as técnico-imagens articulam o "espírito do nosso tempo", é que articulam o poder dos aparelhos sobre o nosso comportamento. Ler técnico-imagens não é apenas decifrar a intenção do operador, mas também a intenção do construtor do aparelho e dos que fizeram com que o construtor tivesse construído o aparelho. Trata-se de intenção em vários níveis, e que tem aspectos econômicos, sociais e políticos complexos. A intenção do aparelho Kodak não é a mesma da do aparelho coreano barato. Se as técnico-imagens são a arte da atualidade, são elas arte eminentemente cientifizada e politizada.

Admitido isto, as técnico-imagens recorrem a terceiro engodo. Dividem-se em ramos. O primeiro ramo confessa abertamente sua subjetividade codadora e sua submissão ao aparelho, e assume-se "propaganda" e "publicidade". Embora os funcionários produtores de tais imagens continuem a se considerarem, irônica e "artistas". O segundo ramo admite a problemática da objetividade e do aparelho, mas visa incluir a deformação inevitável da informação pelo sujeito e pelo aparelho, e alcançar destarte um máximo de objetividade e um mínimo de aparelhização por cálculo da deformação, e seu "desconto" na imagem. São estas as imagens produzidas na pesquisa científica, e seus produtores se assumem "cientistas". O terceiro ramo não se preocupa em saber se as imagens são objetivas ou não, ou se são produto de intenção aparelhística ou não, e vai apertando gatilhos de aparelhos sempre mais baratos e menores, para produzir imagens sempre mais baratas e efêmeras, em quantidades sempre mais gigantescas. É o ramo dos fotografos, filmadores e videadores "amadores", que são a grande massa dos produtores de técnico-imagens. O quarto ramo afirma estar perfeitamente conciente da não-objetividade das técnico-imagens, e da manipulação opaca dos aparelhos durante a sua produção, mas afirma simultaneamente que está se aproveitando desses fatores. É precisamente para articular sua subjetividade, e para desviar os aparelhos de suas intenções, que tal produtor "cria" as técnico-imagens. Como engajamento contra a pretensa objetividade e contra a programação dos aparelhos. É isto a "arte" das técnico-imagens, a fotografia artística, o video-art, o filme artístico, a técnico-imagem auto-conciente.

Embora tal ramificação das técnico-imagens seja reveladora de verdadeiro problema, é ela, posta em tais termos, inteiramente falsa. Quem decide se uma dada técnico-imagem é publicitária, científica, amadora ou artística, não é a intenção do operador, mas a intenção do aparelho distribuidor da imagem. Fotografia da superfície lunar é publicitária, se exposta em consulado americano, amadora, se guardada no bolso do astronauta, científica se publicada no Scientific American, e artística se exposta no Museu de Arte moderna. Os vários ramos das técnico-imagens não resultam da leitura de imagem dada, mas são categorias do aparelho. Pouco adianta a um filmador chamar-se "artista", se seu produto for recuperado pelo aparelho publicitário, e pouco adianta a um fotografo chamar-se "amador", se suas fotografias são recuperadas por pesquisa sociológica do Terceiro mundo. E é precisamente quando a intenção subjetiva do operador se dirige contra a intenção do aparelho, que este vai recuperá-la. Fotografias surpreendentes, filmes engajados, vídeos experimen-

\*a Principio da indeterminação.

tais são precisamente os objetos dos quais o aparelho precisa para obter o feedback necessário para o seu funcionamento. Tais obras enriquecem o aparelho em vez de combatê-lo. É precisamente graças à "arte" das técnico-imagens que a programação que vão exercendo sobre a sociedade se aperfeiçoa.

Não obstante isto, a ramificação das técnico-imagens em artísticas, científicas, publicitárias e amadoras vai revelando um dos aspectos fundamentais da revolução que são, e vai revelando tal aspecto precisamente porque a ramificação não é consequência das imagens mesmas, mas da distribuição das imagens. A saber: a ramificação mostra que as técnico-imagens não são meramente "veículos estéticos", como o ficaram sendo as imagens pós-renascentistas, mas que têm dimensões ético-políticas e epistemológicas, como as tinham as imagens antes da sua castração pelos textos. Toda imagem técnica, seja de propaganda para escova de dente, seja de galáxia, seja filme experimental com sequência de imagens invertida, seja vídeo amador de cena na praia, e não importa qual seja a intenção do seu produtor, é simultaneamente modelo de vivência, de conhecimento e de comportamento. Como o eram todas as imagens antes da vitória dos textos sobre elas. A fotografia da escova de dente não apenas provoca determinada limpeza de dentes, mas o faz porque mostra novo aspecto da escova, (traz conhecimento), e mostra o quanto e extraordinária a escova, (torna-a vivenciável, é bela). A fotografia da galáxia é bela por mostrar objeto até agora ignorado, e por isto mesmo provoca novo comportamento. E o mesmo vale para todas as técnico-imagens, por mais banais que sejam.

Isto explica o fascínio que as técnico-imagens provocam. O fascínio pelo qual olhamos pela TV, vemos filmes, e folheamos albuns de fotografias. O fascínio das revistas ilustradas, das vitrines de lojas, o irresistível fascínio do monitor de vídeo em reuniões sofisticadas. Porque quando as imagens retomam a sua plenitude perdida durante a Idade moderna, para voltar a serem estéticas, ético-políticas e epistemológicas, re-adquirem elas o seu caráter mágico-mítico perdido. Graças às técnico-imagens a imaginação está irrompendo da sua prisão nos museus de arte e nas galerias, e da sua prisão no sub-consciente, no qual ficou revalcada pelos textos, e invade novamente a vida quotidiana. A imagem deixa de ser elitária, e passa novamente a modelar a vivência, o conhecimento e o comportamento da sociedade. A sociedade vai se re-sacralizando. O clima do mito e da magia vai se espalhando. A catalogização das técnico-imagens em artísticas, científicas, publicitárias e amadoras não funciona: todas tais imagens fascinam. Neste sentido a revolução das imagens contra os textos é vitoriosa: vai eliminando os textos como veículos dominantes da comunicação pelo fascínio mágico-mítico que as técnico-imagens exercem. A época cinzenta da conceituação está superada.

Pois isto é o quarto, e mais perigoso, engodo inerente nas técnico-imagens. Sua intenção é fascinar-nos, mergulhar-nos em clima de magia e de mito, afim de enfraquecer a nossa capacidade crítica, conceitual, e poder programar-nos para vida "ritual", isto é vida de funcionários de aparelhos. A magia e o mito que emanam das técnico-imagens, a magia do demagogo em tela TV e o mito do herói no filme, não são magia e mito "espontâneos", como o eram no caso das imagens tradicionais, mas magia e mito programados. A serviço das intenções dos programadores.

Leitura correta das tecno-imagens seria deciframento da intenção dos aparelhos produtores para manipularem a sociedade graças à pretensa objetividade das informações, graças à pretensa liberdade criativa dos operadores das informações, graças à pretensa escolha de vários tipos de informações disponíveis, e graças ao clima subrepticiamente mágico-mítico emanado pelos tecno-imagens. Tal leitura seria crítica em duas direções: numa das direções poria a nú as intenções programadoras que se escondem por detrás das mensagens veiculadas pelas tecno-imagens, e na outra direção revelaria as virtualidades inaproveitadas inerentes nas tecno-imagens, uma vez libertadas do domínio dos aparelhos e postas a serviço da intenção existencial dos homens. Estamos ainda longe de tal crítica disciplinada. A razão do nosso "analfabetismo" com relação às tecno-imagens não é apenas o fato de tratar-se de código recente ainda não explorado, e de tratar-se de intenções aparelhísticas extremamente complexas e de difícil acesso. A razão verdadeira do nosso "analfabetismo" é o fato que a codagem e decodagem de informações por tecno-imagens exige nível de consciência novo, tão novo quanto o era o nível de consciência dos primeiros escribas com relação à consciência mágico-mítica dos produtores das imagens. E tal emergência da consciência "tecno-imaginativa" é processo difícil.

Por certo: todo tipo de tecno-imagem exige leitura crítica especificamente sua: crítica de fotografias, de filmes, de TV, de video, etc. E deve haver leitura crítica da relação sincrônica e diacrônica existente entre tais tipos de tecno-imagens. Por exemplo: como afetou a invenção do filme a função da fotografia, a invenção da TV a função do filme, e como afetará a invenção do video-disco e da video-casseta a função da TV? Esta última pergunta vai se tornar apaixonante no futuro imediato. Videodiscos baratos, armazenando filmes, livros, concertos, peças de teatro, eventos, videodiscos produzidos pelo próprio consumidor, videodiscos manipuláveis como livros, (folheáveis), substituirão as bibliotecas, os livros escolares, o cinema, o teatro, os concertos, os programas TV, e prenderão literalmente o homem à tela TV, ou serão eles apenas mais um entre os vários suportes de mensagens? Serão os videodiscos a derradeira vitória da tecno-imagens sobre os textos e as demais imagens, e destarte portadores de nova forma de existência, ou serão eles apenas mais um passo em direção da reformulação do homem e da sociedade? E qual a relação entre o video-disco e os computadores sempre mais "individualizados"?

Mas embora todo tipo de tecno-imagem exija técnica de leitura própria, resta o fato que toda tecno-imagem, de não importa que tipo, exige o mesmo esforço por parte do receptor da sua mensagem. O esforço de conscientizar, simultaneamente, que as tecno-imagens são articulações de imaginação nova, dirigida contra a conceituação paranoica da textolatria, e que as tecno-imagens ameaçam a faculdade crítica, conceitual, que elaboramos graças aos textos. Trata-se de esforço de sintetizar a nova capacidade imaginativa com a capacidade conceitual precedente. De manter atitude crítica, e simultaneamente adquirir capacidade imaginativa nova. No fundo é isto o desafio que a invenção da tecno-imagem nos lança: aprender a ler as tecno-imagens de modo a poder utilizá-las como instrumentos de imaginação conceitual, e de conceituação imaginativa, afim de nelas armazenar informações que nos permitam superar o abismo que nos separa do mundo. Desafio cheio de virtualidades inebriantes.

"Imagem-imagem técnica".

Conferências na XVI Bienal de S. Paulo.

## (5) Dialéctica imagen/tecno-imagem.

Urge distinguir entre a imaginação mativadora da produção das imagens tradicionais e a imaginação responsável pela produção das tecno-imagens, se quisermos manter o controle crítico sobre as tecno-imagens. Reconsideremos, para tanto, o gesto do produtor das imagens tradicionais, para captar a intenção de tal gesto. O produtor, o "artista", se vê confrontado com duas realidades incongruentes. Uma delas é uma experiência existencial, um evento do mundo externo ou interno. A outra é uma superfície, (de caverna, de janela, de tecido). Trata-se, para ele, de fazer coincidir tais duas realidades ao codar a experiência em símbolos aptos a serem armazenados pela superfície escolhida. Reduzir o evento a símbolos bidimensionais, e manipular a superfície de modo que porte tais símbolos, e permita aos outros que passam pela superfície que "decifram" a experiência destarte articulada. O problema da escolha dos símbolos, isto é a questão de até que ponto devem tais símbolos ser de consenso com o futuro receptor, e até que ponto podem ser propostas do artista, isto é o problema da "criatividade", pode aqui ser deixado de lado.

O que importa, neste contexto, é o fato que a primeira das duas realidades, a experiência existencial do artista, passa a ser o "dever-ser" da superfície, da segunda realidade. A experiência existencial passa a ser uma "forma" a ser imposta sobre a superfície escolhida. A intenção é que a superfície fique como "deve ser", isto é: imagem, e que a experiência fique congelada em superfície, isto é: imagem. A imaginação do artista procura fazer com que a experiência se realize em superfície, e a superfície seja informada pela experiência. Com que o que deve ser seja, e com que o que é seja como deve ser. De maneira que a intenção do artista é realizar um valor, (a experiência), e valorar uma realidade, (a superfície), em forma de imagem, a qual é valor realizado e realidade valorada.

A imagem é pois um objeto informado por um valor, um objeto valorizado. O valor de determinada imagem pode ser, em tese, medido. Na medida em que o artista conseguiu sua intenção, isto é: conseguiu vencer a resistência da superfície à sua transformação em imagem, o objeto é valioso. É obra mais bem realizada. A perfeição da obra, o grau da realização do valor nela, é função da relação entre a intenção do artista e a resistência do objeto. Este valor intrínseco da obra pode ser expresso em dinheiro, que é escala de medida de valores inter-subjetivos. O dinheiro mede a quantidade de sacrifícios que a sociedade está disposta a fazer para se apropriar de um objeto valioso. Se expresso assim em dinheiro, o valor intrínseco da obra passa a ser valor de troca. O valor da imagem não mais reside na informação que esta armazena, mas no próprio objeto informado. O proprietário da imagem pode inclusive transformar a recepção da informação em dinheiro: cobrar entrada na caverna de Lascaux ou nas galerias de arte.

Tal transferência do valor a partir da informação sobre o objeto não é consequência da mentalidade mercantil burguesa, embora esta tivesse acentuado o recalcque da informação em favor do objeto. Tal transferência subreptícia está prefigurada no próprio gesto do artista. É gesto que luta contra o seu objeto para obrigá-lo

a ser como deve ser, e a obra realizada porta os traços de tal luta informadora. A imagem tradicional não apenas armazena a informação intendida, mas também os traços da luta em prol da realização da informação: os traços do pincel, do polegar, do estilete. O valor da obra não é apenas a informação, mas também o processo informativo preservado nela. Tais traços da luta fazem com que a obra seja "autêntica", isto é: um "original" no qual o seu autor é reconhecível. De maneira que é objeto em si, e não apenas a informação que ele contém, que "vale". Cópias de originais são desprezáveis, (valem pouco ou nada), porque nelas os traços da luta "autêntica" do espírito contra a matéria são diluídos. A valoração da obra original é "idealista"

Pouco adianta argumentar que tal valoração idealista condena a sociedade ao consumo de cópias, e privilegia elite que pode apoderar-se dos originais valerosos. Porque o gesto do artista produtor de originais é o gesto da produção artesanal em geral, gesto que caracteriza toda produção antes da Revolução industrial. O artista tradicional é artesão pré-industrial, e é por isto que suas obras são originais, isto é: individuais e trocáveis. Por certo: a distinção entre "arte", "técnica", (inclusive técnica política), e "ciência" é coisa de burgues e não vigorava antes do Renascimento. Mas o método de produção pré-industrial impunha, desde sempre, que todo objeto informado seja obra original, (com a problemática exceção do helenismo, essa revolução industrial embrionária), e que portanto não se possa pensar e valorar informação independentemente de objeto.

A Revolução industrial vai transferindo a informação do objeto para a ferramenta. O sapato industrial é objeto informado, não mais por sapateiro, mas por ferramenta. A luta do produtor contra o objeto se dá ao nível da ferramenta, e a resistência que o couro oferece à informação é vencida pela ferramenta. O sapato industrial não mais é obra original, mas estereótipo de valor baixo e de mais em mais desprezível. O valor está agora na ferramenta, mas esta não mais pode ser calçada. Embora valorosa, não é mais utilizável por quem quiser ter sapato. Quem calça sapato industrial, consome a informação contida na ferramenta. Tal método de produção industrial foi utilizado pela primeira vez na imprensa. Essa precursora da Revolução industrial. Quem lê livro ou partitura não está consumindo obra, mas informação contida no protótipo. O valor vai se transferindo da obra para a informação, sem que a sociedade se tivesse dado conta disto. Mas a produção das imagens, exiladas da vida quotidiana, não participou da revolução em curso.

A Segunda Revolução industrial, atualmente em curso, vai transferindo a informação da ferramenta para o programa. O sapato pós-industrial é objeto informado por ferramenta que por sua vez será informada por aparelho ferramenteiro programado. A luta do produtor deixa de ser luta contra objeto qualquer, seja couro, seja ferramenta, e passa a ser luta contra os códigos "moles" do programa, a "software". Nem o sapato nem a ferramenta serão "obras originais", mas objetos de valor de mais em mais desprezível. O valor estará no programa do aparelho, na informação nele contida. E tal programa não é "objeto" no significado tradicional, embora chips de silício mat'erias lhe sirvam de suporte, de "hardware". Tais chips são, eles próprios, desde já de valor desprezível. A Segunda Revolução industrial vai evacuando o valor dos objetos, por banalização, e vai transferindo o valor sobre a informação a ser "realizada" automaticamente.

Pois o que a invenção da imprensa foi para a Primeira Revolução industrial, a invenção da fotografia o é para a Segunda. O que Niepce inventou, no fundo, é a transferência do valor, e portanto do interesse existencial, para a informação, e a consequente desvalorização e banalização do objeto. O que interessa, no gesto de fotografar, e mais tarde no gesto de filmar, de fazer TV e vídeo, não é impôr determinada informação sobre determinada superfície: existem aparelhos, e existem teorias que permitem que isto se faça automaticamente. O que interessa na produção das tecno-imagens é codar determinada experiência de tal maneira que esta passe a ser um programa de aparelho transformador de superfícies em imagens. A intenção do produtor das tecno-imagens, a sua "tecno-imaginação", é a de codar experiências em programas. Isto é mais ou menos óbvio no caso do produtor de filmes, de TV e de vídeo: são produtores de programas. No caso do fotógrafo é menos óbvio, porque o termo "programa" ainda não é suficientemente familiar para ser bem conscientizado. Observemos pois o gesto do fotógrafo, para descobrir qual intenção o move,

Tal qual o produtor da imagem tradicional, o fotógrafo faz face a duas realidades. A primeira é uma experiência externa ou interna, a segunda é um aparelho. Mas há varias diferenças entre a situação do pintor e a do fotógrafo, das quais a mais importante é esta: o pintor visa fazer coincidir as duas realidades ao transformar uma na outra, a superfície em imagem. O pintor "trabalha", no sentido de manipular uma realidade para mudá-la. O fotógrafo, pelo contrário, visa manipular o aparelho para que este faça o trabalho do pintor, isto é imagens. Não modifica realidade nenhuma, não "trabalha", mas "programa trabalhos". O gesto do fotógrafo não é gesto de trabalho, mas gesto inteiramente novo. O gesto do pintor não é essencialmente diferente do gesto do ferreiro ou do sapateiro, mas o gesto do fotógrafo não tem paralelo na história: é articulação de uma nova forma de existência humana.

O que o fotógrafo faz é movimento composto de saltos de ponto de vista em ponto de vista sobre a experiência a ser codada, por exemplo sobre um objeto em movimento, ou sobre uma cena que está vivenciando. Em todo ponto de vista individual enfoca ele a experiência pelas categorias do aparelho: tempo de exposição, distância, iluminação, acentuação do primeiro plano ou do fundo. A sua dança em torno do evento a ser codado é pois estruturada pela estrutura do aparelho. Finalmente escolhe determinado ponto de vista, e determinadas categorias do aparelho, e aperta o gatilho. O resto é o aparelho que faz: a imagem. De maneira que o gesto do fotógrafo é movimento programador do aparelho fazedor de imagens. A luta do fotógrafo é com o aparelho, (e com as teorias científicas sobre as quais o aparelho repousa). O fotógrafo visa obrigar o aparelho a funcionar segundo a sua intenção, e deve tomar em consideração os limites que lhe são impostos pela construção do aparelho. "Tecno-imaginação" é isto. De maneira que o valor da fotografia não está no objeto, o qual é mero "output" do aparelho, mas na informação que o fotógrafo programou. O fato da fotografia ser estereótipo multiplicável, portanto objeto barato e banal, é a prova existencial do fato da desvalorização do objeto.

Poderíamos portanto supôr que com a invenção da fotografia a nossa imaginação deu salto qualitativo. Que "superou" o estágio de querer "trabalhar", informar objetos, e que agora quer "programar", fazer com que aparelhos informem objetos.

Que, graças a tal salto imaginativo, "superamos" a moral da produção, da propriedade e do consumo de objetos, os quais se tornaram desinteressantes, e que estamos elaborando nova moral, e da programação, da produção e do consumo de informações intersubjetivas. Que estamos ficando "socialistas", não por distribuição justa dos bens, mas por elaboração e distribuição dialógica de mensagens, por verdadeira "democracia". Que, graças aos aparelhos automáticos programáveis, como o são os aparelhos fotográficos, a economia vai se esvaziando de interesse existencial, e que este vai se transferindo para a sociologia. Da obra para a informação, da imagem "original" cara para a informação fotográfica gratuitamente acessível.

A realidade é diferente de tal utopia. A razão disto é dupla. Uma é que a programação dos aparelhos exige que nos submetemos à sua estrutura, e que estes acabam programando-nos, em vez de nos programarmos eles. (Disto falarei na próxima palestra.) A outra razão é que a nova imaginação programadora não consegue "superar" a antiga imaginação produtora de objetos, e que está surgindo curiosa dialéctica entre ambas. De um lado é verdade que os "artistas" tradicionais estão se dando conta que não produzem obras, mas protótipos a serem multiplicados. O aperfeiçoamento dos métodos copiadores, (serigrafias, múltiplos etc.), estão minimizando a diferença entre originais e cópias, de modo que tais conceitos estão passando a serem inoperantes. Mas do outro lado não é menos verdade que os produtores de tecno-imagens continuam acreditando que estão produzindo obras, em flagrante contradição com sua própria praxis. A explicação dessa auto-decepção é simples: os produtores das tecno-imagens precisam fazer dinheiro, e dinheiro é ganho quando se troca obra por outro objeto. Os produtores das tecno-imagens estão obrigados a fazer crer que fazem obras, se não querem ser funcionários de aparelhos ou morrer de fome.

Mas há um sintoma que a moral da produção e da propriedade de objetos vai efetivamente ser superada pela imaginação nova. É o fenómeno da inflação, tanto de desvalorização de dinheiro, quanto de desvalorização dos objetos por inflação da sua quantidade. O dinheiro está deixando de funcionar como escala de medida de valores e os objetos estão se multiplicando e estereotipizando até não mais "valerem". O arquiteto que programa aparelhos produtores de ferramentas produtoras de casas prefabricadas, todas iguais e aos milhões, (caso dos HLM na França), e que ganhe salário sujeito a inflação, é típico produtor de tecno-imagens, e as casas que resultam da sua imaginação são típicos objetos desvalorizados. Pois tal inflação do dinheiro e do objeto, (que a economia clássica não julgava ser possível simultaneamente), é sintoma da superação da imaginação antiga pela nova. A imaginação como intenção de informar objetos para lhes conferir valor passa a ser absurda. A dialéctica entra a imagem tradicional e a tecno-imagem vai absorver a imagem tradicional na tecno-imagem. A "arte" no sentido burguês está morrendo. E vai surgindo nova imaginação programadora que vai ser simultaneamente "arte", "política" e "ciência", por que vai programar aparelhos para modificarem o mundo, criarem conhecimento, e proporcionarem vivências novas. Isto é: se os homens conseguirem retomar em mãos os aparelhos enquanto instrumentos de mediação intra-humana, e deixarem de serem programados por eles para as suas finalidades aparelhísticas, isto é sub-humanas.

"Imagem-imagem técnica".

Conferências na XVI Bienal de S. Paulo.

## (6) Crítica do aparelho.

A crítica das imagens técnicas se tem concentrado sobre a intenção do produtor, tal qual esta pode ser decifrada pela leitura de tais imagens. Mas a intenção do aparelho utilizado pelo produtor, (aparelho fotográfico, fílmico, vídeo, aparelho emissor, transmissor e receptor da TV), transparece igualmente pelas imagens técnicas, e é pelo menos igualmente importante para o deciframento de suas mensagens. Não menos importante é a intenção dos aparelhos distribuidores de tais imagens, (jornais, revistas, vitrines, latas de conservas, cartazes, painéis, galerias). Finalmente é importante para o deciframento das tecno-imagens a intenção dos aparelhos que programam os aparelhos produtores e distribuidores, (empresas comerciais e industriais, governos, partidos políticos, fundações, institutos). Todas essas intenções precisam ser criticadas, se quisermos decifrar corretamente as mensagens irradiadas pelas tecno-imagens, essas portadoras da grande maioria das informações a respeito do mundo e da nossa situação no mundo.

Empregarei o termo "aparelho" em significado amplo. Definirei "aparelho" como espécie de máquina, e "máquina" como espécie de instrumento. Que "instrumento" seja objeto invertido contra o mundo objetivo, a fim de modificar tal mundo. Exemplo: bengala é ramo de árvore invertido contra a floresta, a fim de abrir caminho nela. Que "máquina" seja instrumento passado pelo crivo de uma teoria. Exemplo: bulldozer é bengala passada pelo crivo de várias teorias da física. Que "aparelho" seja complexo de máquinas automaticamente sincronizadas. Exemplo: o aparelho do departamento das Estradas de Rodagem é bulldozers sincronizados com outras máquinas. Tais definições sugerem que máquinas são instrumentos tão especiais que exigem nova tomada de consciência quando surgem. E que aparelhos são máquinas tão especiais que exigem repensarmos radicalmente a relação "homem/instrumento".

Diz, em poucos termos, de que se trata: o instrumento pré-industrial, (a máquina), funciona em função do homem que dele se utiliza, em função do "artesão". A máquina industrial funciona em função do seu proprietário, e há pessoas, (o "proletariado"), que funcionam em função da máquina. O aparelho pós-industrial funciona em função de programa de mais ou menos autônomo de intervenção humana, embora criada frente programado por homens, e a sociedade inteira funciona em função de conjunto dos aparelhos. Há outros termos: o instrumento pré-industrial aumenta o poder de determinar los homens sobre o mundo objetivo, a máquina industrial aumenta o poder de determinados homens sobre outros homens, e o aparelho domina todos os homens.

Nas a dialética "homem/instrumento" é mais sutil que o aqui sugerido. O produtor do instrumento passa a reconhecer-se no seu próprio instrumento, e a identificar-se com ele. O gosto existencial do ferreiro é o do martelo, o gosto do alfaiate o do tesoura, o mundo do ferreiro é martelável, o do alfaiate cortável. O exemplo mais óbvio do feed-back entre instrumento e homem é a faca paleolítica: passa a ser modelo de toda ação recortadora em rações, de toda ação e de todo pensamento racional. De modo que máquinas, quando surgem, provocam ação e pensamento "meca-nista", e aparelhos vão provocando ação e pensamento "aparelhístico". Isto é problema para a crítica dos aparelhos: será necessariamente modelada pelos próprios.

O primeiro aparelho no significado definido foi o fotográfico, e sua análise pornenorizada ajuda a compreender os aparelhos gigantescos subsequentes, como sejam os administrativos governamentais e multi-nacionais, os aparelhos partidários e sindicais, os aparelhos militares. O aparelho fotográfico é caixa preta relativamente simples, seu input e output são relativamente fáceis a controlar, as técnicas que o sustentam são de relativa simplicidade, e o comportamento do fotógrafo em função do aparelho é relativamente bem analisável. Por isto o aparelho fotográfico pode servir de modelo para a compreensão dos demais aparelhos, e dos demais funcionários, desde os apparatchiks russos, os SS nazistas e os managers americanos, ate a transformação da maioria da sociedade de proletariado em funcionário público e privado. Mas o problema mencionado, o de toda crítica aparelhística dever necessariamente recorrer a categorias aparelhísticas, dificulta tal tarefa. A Kulturkritik, sobretudo a frankfurtiana, tem procurado a aparelhização da crítica aparelhística ao procurar analisar os aparelhos como se fossem apenas máquinas supercomplexas. A Kulturkritik procurou, desde Benjamin, decifrar a intenção programadora humana por detraz dos aparelhos, como se estes fossem máquinas industriais com dono humano. O quanto tal humanismo crítico é falho, quando se trata de aparelhos, pode ser visto pelo seguinte exemplo:

Revistas ilustradas são output de determinado aparelho distribuidor de informações, principalmente codado em fotográfico. Os fotógrafos produtores de tais fotografias fotografam em função do programa de tais revistas. Além disto fotografam em função de determinados eventos, (políticos, se sua função na revista for de reportagem política), e em função da construção do aparelho fotográfico que lhes foi fornecido pela revista. Finalmente fotografam em função de deter ainda intenção estética, epistemológica e política sua. Os programadores da revista, (chamados seus "produtores"), funcionam em função dos fotógrafos e demais informadores, em função das máquinas impressoras e outras, em função do programa econômico, político e estético do aparelho editor da revista, em função do aparelho administrativo de governo, em função do programa dos sindicatos, em função de outros outros aparelhos todos bem definidos, e finalmente em função de sua própria intencionalidade. Os aparelhos fotográficos dos quais os fotógrafos se servem funcionam em função das intenções dos seus inventores, produtores, financiadores, intenções estas que funcionam em função de outros aparelhos. O mesmo vale para a função das máquinas impressoras, da dos caminhões distribuidores de revista, da das livrerias vendedoras, e sobretudo para a intenção dos leitores da revista, (qual é também função de vários aparelhos. Pois todas estas intenções estão implícitas em toda fotografia individual reproduzida na revista, e devem ser decifradas por leitura correta. Acresça-se que o próprio evento político significado pela fotografia é resultado de intenção em função de determinados aparelhos. Como falar, em tal situação, em intenção de um homem, ou de um grupo de homens que se esconde por detraz de tudo isto? Como falar em "forças ocultas" e capitalisticamente ou conspiratóriamente interessadas, como o tende fazer a crítica frankfurtiana?

A sincronização das várias máquinas e das várias funções no interior do aparelho, e a sincronização dos vários aparelhos entre si, é demasiadamente comple-

za e demasiadamente automática para que se possa falar em "decisão humana" que inspire determinada fotografia. Por certo: toda fotografia publicada em revista permite decifrar a intenção do fotógrafo, do redator, do editor, do governo, do fabricante do aparelho fotográfico, etc.: tais intenções humanas se articulam efetivamente. O aparelho funciona efetivamente em função de tais intenções humanas. Mas tais intenções não bastam para explicar a fotografia. É preciso considerar sobretudo que todas essas intenções humanas se co-implicam em engrenagem aparelhística, e que tal engrenagem não é, estritamente falando, humana. Tal engrenagem é intenção estritamente aparelhística, e visa exclusivamente o próprio funcionamento do aparelho.

Ao deciframos as tecno-imagens, devemos pois abandonar todas as categorias humanísticas, apropriadas à crítica de produtos artesanais e industriais, nas propriedades dos produtos pós-industriais dos aparelhos. Devemos admitir que a intenção que os produziu, embora engrenagem de intenções humanas, é intenção não-humana. Tem efeito, que é intenção infra-humana, estupidamente automática e auto-conservadora. Devemos admitir que os aparelhos, embora produtos humanos, são sobrehumanamente poderosos, e infrahumanamente cretinos. É que, na medida em que nos vão programando vão nos cretinizando, baixando nosso nível estético, existencial e político ao próprio nível do aparelho. Não há neste nenhuma consciência de dever a outros, apenas o funcionamento automático dos aparelhos.

Todos os produtos, materiais e imateriais, da cultura pós-industrial têm essa função cretinizadora, funcionante. Todos esses gadgets, estas sensações, estas opiniões que perfazem a cultura da massa. Mas as tecno-imagens cumprem papel primordial nessa cretinização massificante: carregam as mensagens que nos programam a vivermos em função desses produtos todos. E fazem com que a sociedade pós-industrial viva sempre mais em função das informações transmitidas por elas. Que sua sensibilidade, seu pensamento e seu comportamento seja sempre mais perfeitamente modelado pelas tecno-imagens. De modo que decifrar a intenção infrahumana que se articula nas tecno-imagens equivale a opor-se à cretinização progressiva da sociedade. Ao tornarmos transparentes as tecno-imagens para os seus aparelhos produtores, abrimos caminho para uma possível e posterior retomada dos aparelhos em nível de decisões humanas, e serviço de intenções existenciais humanas.

Se largarmos as rédeas da nossa imaginação "técnica", podemos vislumbrar as virtualidades inebriantes dormentes nas tecno-imagens, uma vez emancipadas dos programas dos aparelhos. Darei alguns exemplos óbvios de tais potencialidades. A TV a cabo permite diálogos de tal amplitude que surgiria consciência política nova, com estruturas políticas novas. Permite ainda um novo tipo de ensino, com nova consciência de conhecimento. Fotografias, filmes e vídeos permitem visões novas da realidade, e novos métodos para vivenciarmos, conhecermos, e manipularmos o mundo. A decodagem da comunicação em imagens em vez de palavras (o detanar da língua permite superar a divisão da humanidade em nações, (comunidades linguísticas), portanto a superação do nacionalismo, essa peste da sociedade industrial. O vídeo-lisco permite a superação do pensamento textual e imaginístico por síntese por óra imaginável, por exemplo permite que se faça atlas detalhadíssimo, explicativo e ilustrativo, abrangendo um superfície limitada. A produção de vídeo-liscos representa desafio à imaginação criativa nem sequer

concientizado. O emprego disciplinado do monitor de video permite distanciamento de si próprio ainda não avaluado. A transmissão de tecno-imagens por satélites permite universalização seletiva das informações que pode superar todo esforço de reparar a humanidade em não importa que grupos, e evacuar toda tentativa de censura. A coplagem de tecno-imagens com computadores permite visualização das operações conceptuais mais sofisticadas. E tudo isto, e mais, se considerarmos apenas as técnicas já evoluídas. De modo que podemos imaginar, desde já, que as tecno-imagens, libertadas da sua programação aparelhística, poderiam ser utilizadas como instrumentos de uma cultura inteiramente nova, com sensibilidade, pensamento e comportamento inteiramente novos, como instrumentos de um novo homem.

Nas tal imaginação desenfreada é inoperante. Deve ser freada pela resistência que lhe opõem a cultura industrial estabelecida, e a cultura aparelhística que vai se estabelecendo. Resistência política, e resistência pós-política, resistência dos interesses humanos congelados em objetos, e resistência do funcionamento automaticamente inerte formulado em programas. A imaginação desenfreadamente liberada deve ser freada pela tomada em consideração da situação que lhe opõe a situação atual, situação em transição da sociedade industrial para a totalidade pós-industrial dos aparelhos. Sómente se a imaginação tomar em consideração tal situação, pode ela passar a ser revolucionária. Meu interpretado, o brado de um dia 68, "A imaginação e o poder", significa isto.

O que estamos presenciando, com efeito, é a clássica dialética do instrumento, mas em novo nível. Os aparelhos são instrumentos nossos que se autonomizam, e passam a manipular-nos. "They are in the saddle, and they ride us." Para retomarmos as rédeas dos aparelhos, é preciso de duas coisas. Primeiro devemos compreender os na sua essência, isto é: não devemos nem minimizá-los em máquinas, nem maximizá-los em monstros superhumanos, mas assumi-los enquanto autômatos estupidamente inertes que escaparam ao nosso controle. E segundo devemos elaborar projetos supra-aparelhísticos que nos permitam pôr os aparelhos a funcionarem em função de tais projetos. Ambas as coisas, a compreensão e os projetos, fazem falta.

Pois quero encerrar estas palestras com um apelo. Sobretudo aos que produzem tecno-imagens, mas também aos que possibilitam tal produção e aos que a criticam. Que se tornem conscientes que as tecno-imagens não são "obras", e muito menos "obras de arte", mas articulações de intenções humanas desvirtuadas por aparelhos. A praxis dos produtores das tecno-imagens é luta constante contra todo tipo de aparelho, luta contra a funcionalização e contra a programação de sua atividade. Pois graças a tal praxis são os produtores das tecno-imagens os que melhor conhecem os aparelhos, e os que melhor podem imaginar que projetos opor-lhes. Longe de serem meros "artistas" no significado burguês, são eles os desbravadores de novos caminhos estéticos, científicos e políticos da sociedade. Sua vocação é lutar contra aparelhos, tomá-los em mãos, e obrigá-los a servirem de instrumentos. O que a tela era para o pintor, o aparelho o é para o produtor de tecno-imagens. Sua vocação é a de informar os aparelhos com suas experiências existenciais, afin que sirvam de mediações com o mundo e com os outros. Meu apelo é que os produtores, os "animadores" e os críticos assumam tal vocação com imaginação e conceitualização deliberadas