

O MODERNO E O CONTEMPORÂNEO: A TOPOLOGIA DAS REDES PROPONDO VISIBILIDADE DE ESTRATÉGIAS PARA LOCALIZAÇÃO*

*Myriam Elisa Melchior Pimentel***

O MODERNO E O CONTEMPORÂNEO

Discute-se, em ciências humanas, sobre o esgotamento da modernidade, deixando a impressão de que passamos diretamente ao pós-moderno; principalmente, em face ao crescimento acelerado das novas tecnologias de comunicação e informação que, em regime de hipercapitalismo, incendeiam a globalização e trazem consigo novas problematizações sobre os tempos e espaços locais e contemporâneos. Moderno não é o mesmo que contemporâneo, nem contemporâneo significa pós-moderno, apesar do extenso uso desse último para caracterizar o sentido de ruptura com o moderno. Extemporânea e contrariamente à expectativa do senso comum, a “tradição de ruptura” é referida, no campo da arte, ao modernismo, sentido esse que parece se opor ao entendimento de homogeneidade, centralização e fixidez que se referem, *lato senso*, à sociedade disciplinar moderna.

Procurando pensar sobre esta problemática conceitual, sobre a qual se abrem atualmente novos campos de interesses na investigação de diásporas, hibridismos, nomadismos, mestiçagens que, entre outros, indicam a invocação do pós-moderno para capturar o simultâneo, excesso e esvaziamento, de referenciais contemporâneos, buscamos apresentar o esgarçamento do moderno e sua passagem “ao contemporâneo”, através dos movimentos expressivos das vanguardas intramodernas, que no Brasil correspondem ao neoconcretismo, para propor que: os esforços modernizantes e tecnologias disciplinares não foram infalíveis no esforço de domesticação; que as estratégias dos movimentos expressivos se fizeram eficazes na operação que foi ao encontro da tecnologia, permitindo localização e autonomia. Por conseguinte, tendo em vista que a criatividade contemporânea, pensada enquanto linha de fuga, em qualquer campo de forças, regimes ou dispositivos, se fazem pela singularidade que escapa à formatação, não há ultrapassagem do moderno,

mas sua complexificação. As novas tecnologias, ao permitir a visibilidade das regiões e tempos outrora obscuros, na articulação entre arte, ciência e tecnologia, em fazeres e refazeres contínuos de campos de alimentação recíprocos, propõe os processos de visualização não como agentes repressores, mas abertos à experimentação de sensórios necessários às novas demandas de localização.

TEORIA SOCIAL DO CONTEMPORÂNEO: O PÓS-MODERNO COMO DISPOSITIVO ESTRATÉGICO

Hardt e Negri (2004) nomeiam pós-moderno o regime que sucede ao moderno. Apesar da utilização do conceito, ambos pensam o pós-moderno como imersão radical de outro regime, o de controle, onde a comunicação, produtora da máquina imperial, influi na totalidade do biopolítico, tornando-o “coextensivo e coexistente”. Não havendo qualquer instância ideal fora da máquina comunicativa imperial, pois ela se auto-valida através da manobra de dissolver “identidade e história de um modo inteiramente pós-moderno” e, inversamente, de “os produzir e reproduzir (os principais textos ideológicos, em particular) a fim de celebrar seu próprio poder” (p.173). Expondo a tese contemporânea da síntese de tempos, propõem, através do conceito de *povo* como unidade e base de ficção para legitimação da soberania moderna, sua substituição pelo de *multidão*: multiplicidade de singularidades que, ao invés de negar, afirmam as forças produtoras que as animam, de modo que a exploração da multidão confronta o poder “com modos de expressão produtivas cada vez mais imateriais e intelectuais” (Negri, 2003:164).

TEMPO E MODO ATUAL: O TEMPO-SENTIMENTO MODERNO

Deleuze nos diz que, se “um dispositivo implica linhas de forças. Pareceria que estas foram situadas nas linhas precedentes de um ponto

singular a outro; de alguma maneira elas retificam as curvas anteriores” (1990:2), o que implica que os modos de afirmar o tempo contemporâneo não estão inscritos fora do moderno, mas operam idas e vindas, derivações, transformações e mutações. Considerando o interesse por pensar a experiência do tempo moderno e contemporâneo e suas especificidades, propomos inicialmente duas descrições: a do tempo-ação contemporâneo que afirma um fundo liso e a do tempo-sentimento moderno que nega o fundo conflituoso.

De acordo com Kastrup (2004), o tempo no discurso oficial da modernidade inscreve em dois domínios separados aquele da natureza e o da sociedade. Enquanto que para a física e as ciências naturais, o tempo se caracteriza pela eternidade, que se revela pela busca de leis invariantes e universais, considerando a natureza o reino da necessidade e da repetição idêntica ao passado; a história como disciplina científica concebe o tempo da sociedade como um tempo que passa, onde o passado se perde. A temporalidade histórica moderna tem o seu modelo na revolução, na ruptura e no corte definitivo com o passado anterior. Assim, períodos históricos, epistemes, mentalidades, lembra Kastrup, revelam-se como modos de colocar em coesão sistemática certos conjuntos de elementos num tempo homogêneo, que possam explicar a formação de estruturas históricas. A autora sublinha que essas estruturas são semelhantes aos sistemas naturais, pois seu funcionamento se dá no eixo sincrônico, isto é, daquilo que ocorre ao mesmo tempo e, recorrendo à Latour (1994), demonstra que a eternidade e o tempo histórico são casos particulares de um mesmo conceber de tempo: “a idéia de uma repetição idêntica do passado, bem como de uma ruptura radical com todos os passados, são dois resultados simétricos de uma mesma concepção de tempo”¹. A idéia de modo atual moderno é, portanto, a do tempo cronológico, qualificado como um tempo-sentimento da dicotomia natureza-cultura.

Concebendo-se a construção da sociedade disciplinar, tendo como ponto de origem a invenção da perspectiva renascentista, diversos autores fazem referência ao final do século XVIII, como o ponto culminante que transforma os modos de percepção orientados pela perspectiva objetiva da seleção de estruturas sub-repticiamente retiradas de conexão com o contexto mais amplo de interações. Ao acompanharmos os mapas anatômicos do renascimento ao século XVIII reconhece-se a passagem de um teatro trágico à

concepção de estruturas esquemáticas e abstratas de um órgão-máquina moderno. Esse período, com o qual Lebrum (1999) associa a aglutinação de forças que, entre 1550 a 1650, gera a alteração da autoridade política frente ao corpo social como uma evolução acabada no século XVIII, corresponde à invenção da subjetividade privada. As forças desse período, segundo Lebrum, caracterizam-se pelo afeiçoamento da realza ao es-

A temporalidade histórica moderna tem o seu modelo na revolução, na ruptura e no corte definitivo com o passado anterior

pírito desenvolvimentista da tecnologia e das transações comerciais que, ao situar o econômico em primeiro plano, produziu uma variedade de poder político na necessidade de unificar o governo de famílias e indivíduos. Segundo Foucault (1996) essa mudança vai se caracterizar pela reforma e reorganização do sistema judiciário e penal, onde o inquérito passa a ser a forma política absoluta e legisladora, forma de saber-poder e de autenticar a verdade² que, incorporado ao *exame* - regime característico da sociedade disciplinar do século XIX – processou-se numa convergência inusitada entre saberes e poderes de reduzir e amplificar, invertendo as relações entre tempo e espaço: local e distante; centro e periferia; público e privado e conseqüente, aos mapas corporais e subjetivos que, colocados em termos da separação interior-exterior, devem aos mapas renascentistas a inauguração desses modos de representação. Crary (1990) ao exemplificar como os dispositivos óticos do século XIX transformam o ato de observar, do significado “de olhar para” passando ao de “testemunha”, apresenta um modelo de ciência-inquérito interiorizado que se evidencia na articulação entre o desejo de espectador, por um lugar na fenda da imagem projetada e a demanda social para o olhar seletivo do corpo do espectador que deve se posicionar para ver.

Numa extensa pesquisa sobre a invenção dos dois sexos modernos, Laqueur (2001) nos mostra o quanto o metafórico e o corpóreo estiveram profundamente vinculados na concepção sobre papel social do sexo e gênero na Renascen-

ça, mas não somente nesse período, lembra o pesquisador, já que uma mudança do termo “geração” para “reprodução” representou um longo processo para formulação de uma política cultural com novas metáforas de interpretação para o corpo feminino e masculino. Antes do século XVIII, diz Laqueur, a oposição dos órgãos sexuais era problemática, por uma ausência de imperativos para criar as categorias biológicas de macho e fêmea, através de imagens ou palavras. Seguindo o pesquisador, há duas explicações para a invenção dos dois sexos modernos: uma epistemológica e a outra política. Segundo a tese epistemológica, Laqueur sublinha o nascimento dos imperativos que passam a decidir a relação entre fato e ficção. Tratava-se da divisão entre o possível e o impossível, entre o corpo e o espírito, entre o sexo biológico e o gênero teatral, que foi aguçada no século XVIII. Sintetizando, seria possível dizer que o tempo-sentimento moderno pode ser experimentado como um efeito das tecnologias que explicam os corpos em suas diferenças de posição que, retiradas do registro “natural”, ganham a marca da razão tecnológica em sua mitologia depurada de “reprodutora” da ordem social. Esta que comunica sua eficácia através dos lugares privilegiados de “observador”, espécie de testemunha ocular da distribuição da ordem do mundo em polaridades que se desdobram da dicotomia natureza-cultura ou natural-artificial, no qual o problema do tempo humano, em especial, se conforma ao imaginário³ da modernização que propõe o esquadramento seletivo da proposição: ou ficção ou realidade.

MOVIMENTOS INTRAMODERNOS: ABRE-ALAS DE INVERSÕES SENTIMENTAIS

Lendo nos registros de oposição entre realidade e ficção, respectivamente presentes nas tendências construtivas e expressivas modernas, encontramos os campos de ambigüidades associados ao subjetivo, aos processos “interiores” e irracionais que as forças das tendências seletivas esforçaram-se por combater. Compreendido o embate nos limites do campo visual, propôs-se, ao mesmo tempo, o rompimento com a perspectiva naturalista através da absorção na arte dos esforços disciplinares científicos que ofereceram a racionalização de estruturas, dispositivos e métodos que, por conseguinte, propuseram a autonomia de um campo de especificidade para a arte e, a separação das tendências expressivas: aquelas

que faziam uso de formas presentes na natureza e, também, o que hoje na distância de suas interrogações, considera-se o expressionismo moderno, o dadaísmo e o surrealismo. Mas se o embate construtivista contra os expressionistas se articulava no campo da produção visual, já que as propostas chamadas expressionistas pareciam manter os sistemas gastos e vinculados à ordem perspectivista, era também o próprio enquadramento de todos os limites sensoriais dentro da “perspectiva modernista”, na direção do espaço relacional das formas, desligados de quaisquer outros vínculos, o que os universais mantinham no esforço civilizatório. Daí, explica Brito (1999), o surrealismo e o dadaísmo significarem para os construtivos a morte da razão e a descrença no progresso linear que tentavam construir.

Com efeito, os desdobramentos desse embate foram suporte e emergência de críticas surgidas, em torno dos anos 60, na tendência de desconstruir a arte como prática social sublimadora e conformista, cujos ataques inverteram-se e passaram a ser dirigidos contra os construtivos. Ali iniciava, no mundo da arte, o que se convencionou chamar de pós-modernismo, no sentido do retorno dos expressionismos revisados à luz da autonomia proposta às artes pelos construtivos. Segundo Heartney (2002), o caminho do pós-modernismo foi o de prescindir do objeto de arte e substituí-lo por algo mais compatível com os requisitos do texto, isto é, a arte extraviada dos clichês sobre a estética e o gênio artístico que, a partir dos anos 60, passaram a propor uma estética da desconstrução. É recorrente que a série de hibridismos propostos pelas vertentes ficcionais e realistas, tenha encontrado, na aplicação do pensamento pós-estruturalista de Roland Barthes⁴, um novo substrato para a idéia da destruição do artista e da história da arte, tendo em vista não somente o esgotamento do individualismo moderno talhado na consciência inventiva e produtiva orientada pelas formas abstratas e ideais mas, também, o limite de suportes e repertórios plásticos e técnicos do modernismo após a II Guerra Mundial. Perguntando como estes novos paradigmas se afastam do modernismo, quando se entende por modernismo, conforme propõe Hall (2003), um regime que encerra encontros, do centro e dos outros, mas nem sempre da mesma forma ou no mesmo grau e onde “o pós pode significar um ir além ao invés de um fechamento de evento histórico” (p.177), isto é, as formas de encenar e narrar histórias, percebe-se que, ao in-

vés de rompimento, o que se propôs foi a síntese como “nova figuração” conforme descreve Cocchiareale (2003), que assimila todas as fontes de narrativas no recurso à história da arte, as expondo em sua efemeridade e/ou aparência. Pode-se dizer que a própria relação com o passado polarizado entre expressivos e construtivos pôde ser lida na recepção crítica pós-moderna, de modo que o texto dos binarismos modernos, em sua missão de re(a)presentar a proliferação da diferença cultural no interior da unidade suturada e sobredeterminada da forma óptica, abriu-se para ser encenada do outro modo e em outro grau, como na distância entre a Obra e o Texto de Barthes, o que teria sido impossível na ausência das rupturas das vanguardas modernas⁵.

Articulando a análise das tendências construtivas com as políticas culturais que incidiram em posições políticas e produtivas entre elas, Brito (1999) situa inicialmente os movimentos construtivistas ocidentais nas relações diretas com o Estado, de um modo especulativo e de integração acrítica no processo de produção vigente. Segundo Brito, essas tendências representavam uma imposição paternal de uma razão autoritária sobre a sociedade que postulava a negação da subjetividade tomada apenas como terreno do “confuso e informal”⁶. No caso ocidental, a mecanização das relações sociais e concepção positivista da sociedade tinham no *funcionalismo* o ideal espiritualista do idioma universal da grande *Forma*, privilegiada aquém das especificidades locais. A história da arte era lida como um movimento contínuo do saber ocidental no sentido da cientificização de seus postulados e na formulação rigorosa dos dados de cada área do conhecimento.

O limite ao projeto construtivo⁷, sublinha Brito, foi seu afã modernizante que permanecia claramente preso à racionalidade e ao humanismo liberal do século XIX. Num senso amplo, portanto, o outro sombrio, cobria um vasto campo de expressões que, nomeados de expressionistas, eram percebidos como tendências ficcionais que se contrapunham à racionalidade dos construtivos. Essas influências construtivas, que sofreram as críticas das vanguardas nos anos 60, demarcam os “primeiros passos do neoconcretismo” no Brasil⁸, cuja proposta construtiva serviu a dois movimentos em seqüência: como modo de liquidar os estatutos tradicionais, considerados retrógrados, através da assimilação das tendências racionais e que eram formuladas dentro de um processo civilizador mais amplo, mas que abriam a

especificidade de um campo autônomo para a arte no Brasil e, em seguida, romper com elas. Assim, o *Manifesto Neoconcreto*, em 1959, apesar de classificar o expressionismo dadaísta e surrealista de retrógrado e de “realismo mágico ou irracionalista”, negou o cientificismo e o positivismo na arte, assim como, sua “política” de produção. O neoconcretismo operou uma série de distanciamentos que romperam as categorias da arte com inversões sentimentais que se recusaram a limitar a forma dentro do campo seletivo e disciplinar de “realidade” moderna, sendo justamente por manejar os conceitos de expressão e organicidade que operaram a abertura e sua distância crítica frente ao reducionismo racionalista do concretismo. Deve-se considerar, de acordo com Brito, que se o concretismo se colocou como projeto de vanguarda cultural brasileira, foram também através do neoconcretismo que se formularam a crítica e consciência dessa impossibilidade. O neoconcretismo e o minimalismo foram os últimos movimentos considerados modernos a interrogar a estrutura enquanto referencial suturado das polaridades simplificadoras modernas, no desinteresse de ambos pela tecnologia industrial como fator de produção que enquadrava os lances da realização do trabalho numa estreita racionalidade programática e a problematização sobre a perspectiva do “observador”, puderam trazer para o campo de interrogações as conecticas invisíveis. Considerando-se apenas o neoconcretismo, deve-se apontar a necessidade de re-mobilização das linguagens geométricas em direção ao envolvimento mais completo com o sujeito contra ‘as rígidas explorações das formas seriais e do tempo mecânico limitado à experiência retiniana’ (Brito, 1999:76); e ainda, sua posição “marginal”⁹, principal especificidade que absorveu intensidades que eram irredutíveis às manobras combinatórias do concretismo.

TEMPO-AÇÃO: CONECTICA E SINGULARIDADES

Apontando para o limiar entre o modo atual moderno e o contemporâneo, Antônio Cícero (2002) diz que “o neoconcretismo não abandona o quadro num gesto contra a pintura, mas radicaliza a exigência de que a pintura seja imanente” (p.54). De acordo com Cícero, o caminho do neoconcreto foi aquele onde o moderno chegou às últimas conseqüências, quando buscou a arte enquanto arte e encontrou a antiarte.

Cícero se pergunta se a antiarte é um fenômeno pós-moderno, e responde ponderando que se o neoconcreto rompe com a arte que a precede e, se romper com a tradição é tudo que o moderno sempre fez, então o moderno não é a tradição da ruptura. Segundo Cícero, para pensar a ruptura moderna é preciso tomá-la na bifurcação entre o negativo e o positivo da ruptura, ou seja, ao tornar-se tradição constitui-se como o lado negativo da irrupção do novo, mas enquanto aspecto positivo do moderno, a ruptura é a afirmação do poder do agora¹⁰. Semelhante é a descrição de Ronaldo Brito (2002) sobre a passagem do moderno ao contemporâneo. Distinguindo o trabalho artístico moderno do contemporâneo, Brito descreve o moderno como um trabalho feito *in loco*, no contato crítico com o material artístico tradicional. Quanto ao trabalho contemporâneo, seu material radicalmente reflexivo sobre a negatividade da obra moderna, isto é, trabalhar sobre as rupturas modernistas, elucidar e desidealizar a institucionalização da modernidade, como resultado assimilada e recuperada. Assim, acrescentando que a reflexão contemporânea vai de encontro à negatividade do moderno, Brito enfatiza o trabalho processual¹¹, evidenciando que o campo de revolução do tempo-ação contemporâneo procura afastar-se de um tempo ideal abstrato e ausente através da ação imanente¹².

Ao refletir sobre a relação problemática entre ausência e presença no tempo polarizado moderno, Kastrup (2004) recorre à atualidade naquilo que ela porta de novidade, onde o novo é definido pela síntese, ligação e coexistência das diversas camadas de tempo, através das práticas de mediação que misturam épocas, gêneros e pensamentos heterogêneos, propondo uma definição do tempo onde há conservação integral do passado. A atualidade em Kastrup, tendo sua equivalência na temporalidade da rede, permite confrontar a dicotomia moderna de um tempo homogêneo que “nunca cobriu a totalidade dos seres que coexistem num mesmo estrato” (p.86). Referindo-se a tese intuicionista de Henri Bergson¹³, para o qual o tempo real não pode ser apreendido como sucessão temporal, mas intuitivamente enquanto

duração, então, não somente a memória sobrevive em si enquanto duração, mas também o passado não é o presente que passou, já que existe desde sempre e coexiste com o presente, Kastrup tenciona desconstruir a idéia de tempo como dimensão separada da existência, como um fenômeno em si, sobre o qual versa a busca do instante presente, como irremediavelmente perdido na modernidade. Charney (2001) nos diz que no lugar da perda do presente, fugaz e fragmentário da modernidade, “o reino da sensação corporal” foi valorizado através do “momento da visão” em Heidegger e Benjamim, que o chamou de o “agora da reconhecibilidade” (p.390). Segundo Charney, toda a interação entre fixidez do instante e mobilidade do tempo é clara nos estudos dos movimentos

pré-cinematográficos que, entre 1870 e 90, foram realizados por Etienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge; “ambos utilizaram novas tecnologias para rerepresentar o movimento contínuo como uma cadeia de momentos fragmentários (...) deixando claro que nunca é possível recapturar o movimento por completo” (p.402). Tornando visível o que reside nas sombras e sinalizando uma nova forma de narrativa definida pelo movimento estruturado pelo tempo e espaço concreto, os estudos fisiológicos de Muybridge e Marey propuseram uma rerepresentação da busca por localizar um instante fixo de sensação absorvida pela nova arte, “composta de uma série de presentes vazios e invisíveis (...) costurados pela atividade do espectador”; percepção de movimento que, de acordo com Charney, “acima de tudo (...) ligou a experiência do cinema à experiência da vida diária na modernidade” (p.405).

Kastrup, assim como Charney, coloca em relevo a correlação entre dispositivos tecnológicos e temporalidades, apontando para a abertura proporcionada a novas escritas e narrativas que elaboram localização às demandas da experiência concreta. É através do modelo da rede que Latour (2004), por exemplo, em sua formulação das *conecticas*, faz evidenciar a importância dos espaços de passagem, negligenciados de valor pelo poder de capitalização que a redução assumiu no imaginário moderno. Propondo pensar sobre as

... a metrópole [...] serviu aos surrealistas para inesperadas justaposições e suas coleções curiosas, expondo que as imbricações entre arte, ciência e tecnologia, estão por toda parte da modernidade

relações das inscrições e fenômenos processados através dos lugares de memória – bibliotecas, coleções, laboratórios, etc. – Latour demonstra como estes “intermediários” são fundamentais na fabricação do corpo e alma do conhecimento. Ao enfatizar os fluxos concretos¹⁴ que os lugares de memória recebem, conectam, transportam e transformam em movimentos incessantes, Latour re-

realidade ordinária existia outra realidade” (p.136) com a qual o surrealismo partilhava ironicamente com a etnografia relativista. Ao sugerir a postura etnográfica de observação participante sobre os artefatos de uma realidade tornada estranha, Clifford mostra de que modo o surrealismo, ao fazer o familiar tornar-se estranho e trabalhar no sentido inverso de um pesquisador em campo, o qual tenta tornar compreensível o não-familiar, permitiu atualizar “o jogo entre presença e ausência em um lugar” enfatizado por Latour.

O mundo da cidade enquanto fonte do inesperado, para além das reificações do cotidiano, possibilitou aos surrealistas princípios novos de classificação e rearranjos que, retirados do seu contexto funcional, evidenciam o jogo entre o familiar e o estranho, tornando-o “cúmplice secreto da etnografia (...) na descrição, na análise e na extensão das bases da expressão e do sentido do século XX” (p.137). Assim, a metrópole, de outro modo, praticamente oposto ao sentimento “de um campo de força de explosões e correntes destrutivas” que avançavam sobre “o frágil e franzino corpo”¹⁸, serviu aos surrealistas para inesperadas justaposições e suas coleções curiosas, expondo que as imbricações entre arte, ciência e tecnologia, estão por toda parte da modernidade, assim como a inventividade e a busca por novos dispositivos capazes de narrar a presença e ausência imaginada.

As novas tecnologias desencantam mais profundamente e extensamente ordens estáveis ao mesmo tempo em que propõem novos modelos para lidar com as ansiedades sobre a aceleração dos fluxos de cultura de novas maneiras. Desse modo, a imanência contemporânea se espelha na horizontabilidade da rede, não opõe ausência e presença e não se relaciona a “um Alguma coisa como unidade superior a qualquer coisa”¹⁹. Ao invés de imaginar o mundo ou representa-lo, propõe o enfrentamento.

Deleuze (1998) nos diz que a “linha de fuga é uma desterritorialização”, que não significa deixar o mundo:

Não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É igualmente fazer fugir, não obrigatoriamente os outros, mas fazer fugir algo, fazer fugir um sistema como se arrebenta um tubo...Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia. (Deleuze op. cit. Em: Zourabichvili, 2004: 57).

Conforme explica Zourabichvili, linha é o mesmo que fugir num determinado recorte da experiência, onde pares de opostos que englobam uma situação hierárquica na relação “maior-menor” interrompem o desejo como processo ou auto-produção. Quando o desejo, entretanto, dotado de qualidade intrinsecamente feminina e/ou nos registros das minorizações que se furta às atribuições constitutivas de um “estado” de maioridade, definidos pelas instituições de dominação na referência ao “macho adulto”, é onde há linha de fuga. Nesse sentido, é no percurso de um processo desejante que se propõe a vacilação, o suspiro, o inesperado que desorganiza uma situação qualquer. Percebe-se, portanto, que as propostas surrealistas são exemplares nesse processo, assim como a marginalidade neoconcreta, a processualidade de que nos fala Brito, a bifurcação entre o positivo e negativo do moderno e sua não superação apresentadas por Cícero, ou ainda, por exemplo, a apropriação da fisiologia de Marey na arte de Duchamp²⁰, pois “quando ligadas transversalmente que as coisas perdem sua fisionomia, deixando de ser pré-identificadas por esquemas prontos”(Zourabichvili, p. 61). Considerando-se que a fuga não constitui, para Deleuze, a saída de uma situação, o seu rompimento ou sua superação, mas, ao contrário, sendo na desorganização de uma situação qualquer que se faz no limite do “que suportam sem explodir” (Zourabichvili, p.58) que se justifica a superposição de tempos abertos pelos regimes de visibilidade tecnológicos evidenciando a relação inusitada entre opressão e liberação. Originados na perspectiva renascentista, a longo prazo talhados em política cultural de subreptícia ordem e seletividade radical das oposições binárias e suas metáforas mecânicas para os corpos e ainda, mais recentemente, englobando uma tecnologia comunicativa para o império, produzindo o que Hardt e Negri (2004) denominam de biopolítico, é onde, no contemporâneo, o regime de visibilidade se presta a articular os indizíveis e invisíveis em criatividade. Assim, o sentido de “ficar no lugar” imanente pode ser compreendido pelo tempo-ação quando se atualiza em *devir-mulher* já que, para Deleuze, a mulher ao portar uma identidade definida em relação ao complemento masculino, ao se afirmar, compromete “as afecções e os costumes” (Zourabichvili, p.58). O *devir-mulher*, ao encontrar um ponto de auto-afirmação transversal a uma identidade imposta, permite, segundo Deleuze, na bifurcação das linhas de todo dispositivo, compor aquelas de atualiza-



ção e criatividade, sua singularidade, sua possível distância entre o “que é e como chega a ser”, conforme sublinha Brito (2001), propondo no localizável o seu estranhamento.

Assim como as vanguardas modernistas foram ao encontro dos refugos, indizíveis e inviáveis; laterais e transversos; poderosos e perigosos que, recusados pela seletividade moderna processou sua cartografia, também o acúmulo de dispositivos e processos de visibilidade e informação contemporâneos permitem, em mão-dupla, seja a visibilidade, a compreensão ou a justaposição de novos sensórios e mapas rumo à localidade das experiências híbridas e mestiças de identidades hipermodernas.

NOTAS

* Trabalho submetido ao NP 21 – Imagem, imaginário e emergência de novos sensórios na urbanidade, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom em 28/05/05.

** Psicóloga e aluna de Mestrado da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Pesquisadora do CNPQ do núcleo N-Imagem da ECO-UFRJ.

¹ Latour (apud Kastrup, 2003, p. 86).

² “O inquérito era um procedimento pelo qual, na prática judiciária, se procurava saber o que havia ocorrido. Tratava-se de reatualizar um acontecimento passado através de testemunhos apresentados por pessoas que, por uma razão ou outra – por sua sabedoria ou pelo fato de terem presenciado o acontecimento – eram tidas como capazes de saber” (Foucault, 1996:87).

³ Proposto como imaginário “o conjunto de representações, crenças, desejos, sentimentos, atráves dos quais um indivíduo ou grupo de indivíduos vê a realidade e a si mesmo” (Jupiassú; Marcondes, 1996:139).

⁴ Segundo Heartney, “a idéia de Barthes pode ser melhor compreendida a partir de sua distinção entre a Obra e o Texto. A obra leva-nos de volta à esfera pré-estrutural, onde existe um mundo externo estável de onde sai a obra de arte ou o texto. A tarefa do leitor é simplesmente interpretar, ou, como diz Barthes, “consumir”, de acordo com as intenções do criador. O texto, por sua vez, é uma rede de significantes entrelaçados e significados prorrogados que compõem o pós-estruturalismo. Ou,

como descrito por Barthes, o Texto é “um espaço multidimensional no qual uma variedade de escritos, nenhum deles original, se mistura e entrechoca. (...) O texto é um tecido de citações extraídas de inúmeros centros de cultura” (HEARTNEY, Eleanor, 2002:10).

⁵ Segundo Cocchiarale (2003), o objetivo básico da arte moderna foi marcar sua diferença em relação à representação naturalista renascentista. A idéia de ruptura, determinante para abrir um espaço próprio de especificidade à arte moderna, também orientou as divergências sucessivas entre as vanguardas intra-modernas que em suas diferentes propostas afirmavam a arte enquanto “território autorizado a produzir imagens autônomas em relação à realidade exterior à obra”(p.141). Se, por um lado, as rupturas intra-modernas promoveram a autonomia da arte, de outro, permaneceram vinculadas à perspectiva ótica através do que Cocchiarale nomeia de *apresentação*, ou seja, o recurso pelo qual se procura explicitar a unidade de cada um dos procedimentos de construção da imagem, seja pela negação, ênfase ou substituição. A importância da imagem na representação naturalista ou na apresentação moderna foi, ainda segundo Cocchiarale, dissolvida através da arte conceitual que, atribuindo à idéia um papel primordial ao ato criativo que, fundado não mais no conceito de ruptura, propôs a retomada dos meios expressivos cuja relação com o passado fundou-se na síntese das questões legadas por diferentes momentos da história da arte.

⁶ Esta problemática das polarizações do tempo-sentimento foi tematizada em suas versões soviéticas e ocidentais na luta contra o intuicionismo e o subjetivismo que, segundo Brito (1999), eram atribuídos ao expressionismo no primeiro caso e à sociedade burguesa no outro.

⁷ De acordo com Brito (1999), representado no Ocidente pela *De Stijl*, *Cercle et Carré*, *Bauhaus* e *arte concreta*, esforçava-se por uma racionalização “confusamente atrelada a um projeto revolucionário alternativo à arte retórica, pela via não representativa e não metafórica, que o caracterizava na procura do rigor formal da evolução da linguagem da arte, como modo de conhecimento”. A contribuição construtivista que, ao buscar integrar a arte e a técnica,

abriu o caminho para uma consciência inteligente dos processos de produção em arte, de outro, a posição dos seus agentes nesses limites propostos não permitia se posicionarem criticamente em relação à sociedade. Como “trabalhadores especializados acabavam por ter pouco contato com a política” (p.14) que, permanecendo na esfera ideal, permitiam transportar do campo cultural para a arte os procedimentos necessários ao progresso da civilização.

⁸ Quando houve não somente a necessidade de utilizar o construtivismo como instrumento contra os “expressionistas” “*Portinari, Lasar Segall, Emiliano Di Cavalcanti*”, mas para também delimitar sua distância daquelas estéticas que pareciam responder “a necessidades ideológicas amplas – simplificando, digamos que seguiam em busca de uma identidade nacional, voltados para o projeto da *brasilidade* – e se mantinham presos ao esquema tradicional de representação” (Brito, 1999:13).

⁹ Segundo referência de Brito (1999) e Cocchiarale (2003), destaca-se entre os concretistas, o grupo do Rio de Janeiro, integrado, entre outros, por Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, que procuravam romper os postulados construtivistas transformando suas funções, sobretudo no que dizia respeito ao privilégio da objetividade, ao projeto de desenvolvimento brasileiro e a inserção dos agentes construtivos na eficácia do plano da informação de massa – proposta identificada em sua abrangência com o grupo de São Paulo - inventaram uma vanguarda que não se guiava por nenhum projeto de transformação social.

¹⁰ Ao dizer que o moderno considera o agora sua única essência, Cícero não nega o contemporâneo, mas esgarça o moderno ao limite, pois “moderna se diz a época que não se define (...) por um nome próprio que o passado lhe tenha atribuído (...) o moderno só pode ser superado por outro moderno (...) Não se pode empregar pós-moderno em nenhum contexto” (p.56).

¹¹ “Um esforço paradoxal para capitalizar poder negativo. Este poder era o apanágio das vanguardas, seu ponto de partida. Agora porém não é mais passível de utilização imediata. No nível empírico é um fato, coisa alguma impõe-se hoje pela estranheza. (...) As coisas da arte não apontam uma direção clara de positividade ou negatividade – sua processualidade decide tudo nesse sentido” (Brito, 2003: 213).

¹² Imanência, do latim tardio, *immanere*, significa ficar no lugar. Qualidade daquilo que pertence ao interior do ser, que está na realidade ou na natureza; entre os escolásticos, opõe-se a transitivo: uma ação imanente só produz efeito no interior do próprio agente. A visão é uma ação imanente, só tendo efeito sobre aquele que vê. Oposto à transcendência (Jupiassú e Marcondes, 1996: 139).

¹³ Segundo Jupiassú e Marcondes, a tese intuicionista de Bergson define-se “rejeitando o materialismo, o mecanicismo e o determinismo. Propõe a criatividade e não a seleção natural como princípio explicativo da evolução. Valoriza a intuição contra o intelecto, considerando que este é incapaz de empreender a realidade no seu sentido mais profundo e de explicar nossa experiência. Aplica essa distinção à análise do tempo, distinguindo entre tempo (*temps*) e duração (*durée*), sendo que esta última instância, o

“tempo real”, só pode ser apreendida intuitivamente e não como sucessão temporal”. (Jupiassú; Marcondes, 1996:29).

¹⁴ A partir de uma relação entre dois lugares, Latour define a informação como um modo peculiar de carregar e cujo papel principal é o da negociação na escolha de veículos de confiabilidade de mediação. A informação só existe na condição de circulação de algum veículo material, que denomina de *inscrição*. Sendo na escolha de veículos que “devem permitir a mobilidade das relações e a imutabilidade do que transportam”(p.55) onde se processaram a história e a ciência modernas, suas práticas e metodologias mais nuançadas que a produção de informação permitiu “resolver de modo prático, por operações de seleção, redução, extração, a contradição entre presença e ausência num lugar”(Latour, 2004:42).

¹⁵ Singer refere-se ao nova-iorquino Michael Davis, adepto do movimento de reforma social, que descrevia o novo movimento urbano que incluía o sensacionalismo sobre os novos perigos do ambiente urbano tecnológico. (Singer, 2001: 134).

¹⁶ Marinetti e outros futuristas celebraram a agitação do cinema como “uma mistura de objetos e realidade reunidos aleatoriamente”. Para os surrealistas franceses, séries sensacionalistas “marcaram uma época” ao “anunciar as reviravoltas do novo mundo”. Esses autores reconheceram a marca da modernidade tanto no conteúdo sensacionalista do *cine-feuilleton* (“crimes, partidas, fenômenos, nada menos de que a poesia de nossa época”) quanto no poder do cinema como veículo para transmitir velocidade, simultaneidade, superabundância visual e choque visceral (como Eisenstein, Vertov e outros cineastas/ teóricos iriam em breve reelaborar) (Singer, 2001: 137).

¹⁷ Para a vanguarda parisiense, a África (e, em menor grau, a Oceania e a América) fornecia uma reserva de outras formas e outras crenças. Isso sugere um segundo elemento da atitude etnográfica surrealista, a crença de que o outro, seja ele acessível através dos sonhos, dos fetiches ou da *mentalité primitive*, era um objeto crucial da pesquisa moderna. Diferentemente do exotismo do século XIX, que partia de uma ordem cultural mais ou menos confiante em busca de um *frisson* temporário, de uma experiência circunscrita do bizarro, o surrealismo moderno e a etnografia partiam de uma realidade profundamente questionada (Clifford, 1998:136).

¹⁸ Conforme descrito por Walter Benjamin em “O Narrador”, citado em Clifford (1998:135) e enfatizado por Singer (2001:132).

¹⁹ Deleuze, A Imanência: uma vida ... (apud Zourabichvili, 2004, p. 75).

²⁰ Machado aponta a série que decorre do *Nu Descendant L'Escalier* (1912) de Duchamp como derivadas diretamente das experiências de cronofotografias de Marey. MACHADO, Arlindo. *Anamorfozes Cronotópicas ou a Quarta Dimensão da Imagem*. In PARENTE, André (Org.) *Imagem Máquina: A Era das Tecnologias do Virtual*. Rio de Janeiro., 2001.

REFERÊNCIAS

- BRITO, Ronaldo. O Moderno e o Contemporâneo. In BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte Contemporânea Brasileira: textos, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2001.
- _____. **Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naif, 1999.
- CICERO, Antônio. Hélio Oiticica e o Supermoderno. In BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte Contemporânea Brasileira: textos, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Marca d'Água, pp.54-57, 2001.
- CHARNEY, Leo. A Circulação e o Desejo do Consumidor. In CHARNEY, Leo; R. SCHWARTZ, Vanessa (Org.). **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CRARY, Jonathan. **Techniques of the Observer**. Cambridge: Mit Press, 1990.
- CLIFFORD, James. **A experiência Etnográfica: Antropologia e literatura no século. XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- COCCHIARALE, Fernando Daniel Senise. In BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte Contemporânea Brasileira: textos, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2001.
- _____. Primórdios da Videoarte no Brasil. In MACHADO, Arlindo (Org.) **Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? In **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990. Disponível em: <<http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/art14.html>>. Acesso em: 28 mar. 2004.
- FOUCAULT, Michel. **A Verdade e as Formas Jurídicas**. Rio de Janeiro: NAU, 1996.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. SOVIK, Liv (Org). Belo Horizonte: EdUFMG, 2003.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antônio. A Produção Biopolítica. In PARENTE, André (Org.). **Tramas da Rede**. Porto Alegre: Sulinas, 2004.
- HEARTNEY, Eleanor. **Movimentos da Arte Moderna: Pós-Modernismo**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- JUPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- LAQUEUR, Thomas. **Inventando o Sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud**. Rio de Janeiro. Relume Dumará, 2001.
- LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: 34 Letras, 1994.
- _____. Redes que a Razão Desconhece: Laboratórios, Bibliotecas, Coleções. In PARENTE, André (Org.). **Tramas da Rede**. Porto Alegre: Sulinas, 2004.
- LEBRUN, Gerard. **O que é o Poder?** São Paulo: Brasiliense, 1999.
- NEGRI, Antônio. **Cinco Lições sobre Império**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- KASTRUP, Virgínia. A Rede: uma figura empírica da ontologia do presente. In: PARENTE, André (Org.). **Tramas da Rede**. Porto Alegre: Sulinas, 2004.
- SINGER, Ben. Modernidade, Hiperestímulo e o Início do Sensacionalismo Popular. In CHARNEY, Leo; R. SCHWARTZ, Vanessa (Org.). **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.