

Crise do Corpo / Crise do Humano: da «carne» ao *Cyborg*

Por Bruno Marques

(Novembro 2003)

*

Introdução/Resumo

- 1. O Espelho - lugar de especulação e conhecimento da identidade do sujeito moderno.**
- 2. Pós-guerra: a crise da Representação e a consequente resposta «indiciática» da *marca* do corpo**
- 3. Anos 60/70: o regresso obsessivo da «carne» como desejo pelo «real»**
- 4. Da «carne» ao écran e ao maquinal: o pós-humano**

Já não fazemos descender o homem do «espírito», da «divindade», repusémo-lo entre os animais. Para nós, ele é o animal mais forte, porque é também o mais artiloso: disso é uma consequência da sua espiritualidade. [...] Decartes foi o primeiro, com louvável ousadia, a aventurar-se à ideia de compreender o animal como *machina*: toda a nossa fisiologia se esforça por comprovar este princípio. Por isso, logicamente, não pomos de parte o homem, como Deus ainda fazia: tudo o que hoje se pensa do homem em geral é dentro desta concepção do homem como *machina*.

NIETZSCHE, *O Anticristo*

Atrevo-me ao que se atreve um homem; quem se atreve a mais, já não o é.

Macbeth

A separação platónica entre «ideias» e «fenómenos», que instaura a divisão essencial da metafísica e o seu processo contra o existente, ecoa ainda na «contra-imagem» que vamos vivendo na contemporaneidade. No entanto, esta «contra-imagem» parece ter chegado a um ponto que talvez marque já uma viragem fundamental. A divisão platónica entre eterno e efémero, entre *eidós* e «fenómeno», estará prestes a ser invertida. A «alma» (o espírito) é a única coisa que padece, que morre. O corpo do *cyborg* pode ser preservado, aumentado, potenciado, abrindo assim uma *nova* via para a imortalidade. O processo iniciara-se em Nietzsche quando este se refere à negação platónica do corpo, da vida. De maneira perversa, querendo abolir tal divisão, o homem iniciará um processo de nihilidade em torno do corpo, do seu papel na constituição do ser, da renovada imagem do «humano».

1. Falemos do processo nihilista que afecta a capacidade originária do «retrato» cujo modelo era o espelho. Oculta no mito de Narciso está a experiência elementar do espelhismo e dos reflexos que se desmultiplica ao longo da história da imagem que o sujeito vai fazendo de si próprio.¹ Temos nessa capacidade para fixar, para produzir a

¹ Ver Dubois 1982: 137: "Leone-Battista Alberti, no começo do seu célebre *Della Pittura*, como é tradição em todos os tratados, interroga-se também sobre a questão das origens da pintura, «essa pintura que, entre amigos, torna, por assim dizer, presente o próprio ausente». Como todos, ele indica a sua origem no desenho dos contornos da sombra projectada e recorda alguns passos, vagamente históricos. Todavia, Alberti não prosseguirá nesta via. O seu projecto não é de ordem histórico-filológica. Reside antes numa apreensão não factual da pintura como dispositivo teórico, com os seus jogos epistémicos e

permanência, a origem do «retrato», mas também todo o pensamento *especulativo* do sujeito moderno que se olha, indaga e descobre a sua identidade, conferindo-se uma forma e um corpo.² A máquina elementar é então o espelho, e no fundo toda a superfície espelhante. Mas a sua capacidade para «reproduzir» será mais tarde capturada pela técnica do «produzir». Em suma, cedo o homem compreende que o humano está na encruzilhada da sua invenção pela «imagem» e prolifera numa infinidade de imagens.

2. Pode dizer-se que actualmente o corpo se tornou no «último» abrigo para a identidade pessoal de que dispomos.³ Trata-se de uma convicção generalizada que convém analisar historicamente. Depois dos consecutivos ataques à metafísica - com Marx, Nietzsche, Sartre e etc. -, sem uma «essência» que o determine *a priori*⁴ o homem dispersa-se.

específicos. E é nessa perspectiva, evidentemente fundamental, que Alberti é levado, numa passagem célebre e muitas vezes citada, a convocar a figura (e toda a fábula) de Narciso, por esta lhe permitir apreender a pintura na sua «origem» como na sua essência. A famosa passagem: «Assim sendo, tenho o costume de dizer aos meus amigos, segundo a forma dos poetas, que é Narciso, aquele que foi convertido em flor, o inventor da pintura (*inventore della pittura*). E de resto, se a pintura é a flor de toda a arte (*la pittura fiori d'ogni arte*), é toda a história de Narciso (*tutta la storia di N.*) que vem aqui a propósito. Dirás, com efeito, que pintar seja outra coisa que não abraçar (*abbracciare*) deste modo, com arte, esta superfície, aqui, da fonte (*quella ivi superficie del fonte?*)».

Jean Clair 1992: 125: "Un portrait qui serait pris à la lettre, c'est le reflet que Narcisse tremble d'appréhender dans le miroir de l'eau, en cette parfaite réciprocité du reflet et de la source où le sujet croit s'appréhender dans un chassé-croisé si pur du trait à trait que, selon le mot du poète, il croit se voir se voir. Auto-réflexion périlleuse qui ne saisit son image qu'à ne rencontrer que sa mort."

² Recorramos a Jacques Lacan (Lacan 1949: 610). Sabemos que para o psicanalista francês é decisiva o «stade do espelho», graças ao qual o sujeito adquire consciência de possuir um corpo completo. Em *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du je*, Lacan aborda a conformação especular do sujeito como *Gestalt* e a sua identificação com a forma reflectida, que se produz na infância. "We have only to understand the mirror-phase *as an identification*, in the full sense which analysis gives to the term: namely, the transformation which takes place in the subject when he assumes an image - whose predestination to this phase-effect is sufficiently indicated by use, in analytical theory, of the old term *imago*. [...] Indeed, where *imagos* are concerned... the mirror-image would seem to be the threshold of the visible world, if we go by the mirror disposition which the *imago of our own body* presents in hallucinations or dreams, whether it concerns its individual features, or even its infirmities, or its object-projections; or if we notice the role of the mirror apparatus in the appearances of the *double*, in which psychic realities, however heterogeneous, manifest themselves."

³ Antoine Prost (1986: 94-105) refere que "Não há melhor sinal do primado da vida privada do que o culto moderno do corpo." Ora, da suspeita e rejeição por parte de uma certa tradição cristã, que por sua vez tem as suas origens na Antiguidade que apresentava o corpo como a prisão da alma, um farrapo que impedia o homem de ser plenamente ele «próprio», dá-se pois uma verdadeira libertação do corpo entre as duas guerras o que implica ao mesmo tempo uma relação diferente entre o corpo e o vestuário. Digamos que essa reabilitação do corpo modificou consideravelmente a relação do indivíduo consigo mesmo e com os outros. Assim, o corpo realizado é o próprio corpo como fim: a sua aparência, o seu bem-estar, a sua realização. Em meados dos anos 60 o corpo que já não é apenas reabilitado e assumido, é mais do que isso: o corpo é reivindicado e dado a ver, tal como Antoine Prost refere, "o corpo tornou-se o lugar da identidade pessoal".

⁴ Indique-se a importância de Heidegger neste aspecto. O estatuto do *Dasein* diz-nos que o homem se transcende num processo incessante de superação e no permanente exercício de uma transgressão: negando o «real» em nome da revelação possível. Mas a transgressão que constitui a realidade do *Dasein* não é produto da sua liberdade espontânea, mas sim o movimento de atracção que o Ser exerce na constante recusa de si mesmo. É portanto o Ser que produz no homem o movimento que o define como

(Esvaziado o «céu», sem deuses/Deus, fica só, sem nenhuma imagem que o *fixe*.) Podemos asseverar que no pós-guerra - com Fautrier, Dubuffet, o movimento Cobra, Bacon... - a imagem do humano servirá de campo de «investigação» privilegiado, inserindo-se num processo mais lato que questiona e problematiza, pondo decisivamente em causa, os sucessivos modelos de «essência» humana tomados tradicionalmente por evidentes. Reduz-se o homem a um sujeito «(in)consciente» de si vítima de uma decisiva burla. *Consciente* (do seu inconsciente) mas consciente de actuar *finito*. Os fins humanos dependem agora do irremediável *fim* de cada ser humano. E o facto é que nada mais simboliza ou significa o *finito* do que a *carne*.

Corpo, essa massa de carne, nervos, osso e pele, que oculta, ou, antes, que agora sobretudo revela, a amalgama básica de todo o *existente*. A arte do imediato do Holocausto procura articular a objectividade possível de um conhecimento do homem enquanto indivíduo *existente*, com a experiência originária que se esboça através do corpo, articulando a história concreta de uma existência com a espessura semântica que simultaneamente se oculta e se mostra na experiência vivida.

Com a falência da «alma», sancionada pela cada mais repetida proclamação da «morte de Deus» nietzscheniana, sobra o corpo. Em boa verdade o corpo é o que justamente melhor corresponde à proclamada lógica da heteronomia do ser; próprio de uma instância que é (agora) pluralidade, multifacetamento. Daí não ser mais possível ser tomado *no* ou *como* um *todo*. A fragmentação surge como resposta plausível: a parte de mim (do corpo), não deixa de ser 'eu' só porque o é apenas em *parte*.

Se o homem consegue, por qualquer possibilidade técnica ou processual da pintura, *exprimir* essa «morte» ou inviabilidade - da imagem idílica do homem ideal, unificado, sem fissuras, postulado pelo Humanismo «clássico» -, começa talvez a reviver; podendo estabelecer antíteses, soltar aspirações, inquietudes prementes acerca da imagem de tem de si. A *marca* assume o valor de verdade por excelência, pois para «estar na verdade» basta-me existir. Repentinamente, é a queda livre nas profundezas da a-realidade da

transgressão em direcção ao Ser. Ser e transgressão estão assim unidos na presentida violência de uma cumplicidade.

Sartre apresenta o existencialismo por oposição à concepção essencialista preponderante desde Aristóteles. "O existencialismo ateu [...] Declara que [...] um ser existe antes de poder ser definido por nenhum conceito e que este ser é o homem ou, como diz Heidegger, a realidade humana. [...] o homem primeiro existe, encontra-se, surge no mundo, e define-se depois. Se o homem, tal como o concebe o existencialismo, é indefinível, é porque começa não sendo nada. Só será mais tarde e será tal como se fez a si mesmo. Assim pois, não há natureza humana, uma vez que não há Deus para concebe-la. [...] O homem é antes de tudo um projecto que se vive subjectivamente [...] não existe nada anterior a este projecto. [...] o homem é responsável por aquilo que é." (Sartre 1946: 22)

«imagem-representação». Mas a esta queda muito rápida podemos atribuir um aspecto fundamental: no lugar daquele vazio um real muito vivo acaba por brotar. É neste sentido que Pollock irá, como o próprio proclama, fazer uma «pintura directa». Pretende, para utilizar os seus termos, *expressar os seus sentimentos em vez de os ilustrar*⁵. Torna-se o caso paradigmático de uma «crise» da representação. A pintura passa a ser *registo* directo da expressão gestual⁶, em que a matéria recebe a marca da sua existência enquanto *presença*. O motivo desta *presença* nova, a modalidade que lhe é própria, a disposição singular da tela no chão, a inédita relação que através dela se estabelece entre o corpo do artista e o resultado final, vai ser decisiva. Desse modo, a representação cessou de valer como seu lugar de origem e sede primitiva de verdade. Daí por adiante, a representação nada é mais do que um efeito, uma consciência que apreende as coisas do mundo e as restitui, ordenando-as através de um sentido que não têm mais. Na representação, os seres já não manifestam a sua identidade mas a relação exterior que estabelecem com o ser humano. Abandonando a representação que fora até aí o seu lugar natural, a identidade pessoal retira-se para a profundidade das coisas e enrolam-se sobre si segundo as «leis da vida», da produção e da linguagem corporal.⁷ No fundo, com Pollock gesto e resultado tornam-se no mesmo. Pois o gesto - signo-expressão de uma verdade «interior», enquanto ímpeto herdado do automatismo surrealista - torna-se no melhor método de auto-revelação do Self: porque «verdadeiro», (supostamente) sem intermediários, sem mediações, sem fórmulas pré-concebidas. Não será este gesto como um maravilhoso condensar da presença? O *vestígio* do corpo não é senão um momento gravado na matéria; uma espécie de «bocado» de mim que ficou *impresso*. É como se o artista nos *dissesse*: «Com este objecto dou-te o meu toque, que se adaptará *perfeitamente* ao meu/teu desejo de *presença*. O presente é *contacto*: tu

⁵ Ver Pollock 1951 (da narração, pelo artista, para o filme *Jackson Pollock*, de Hans Namuth e Paul Falkenberg. Reproduzido em Robertson, *Jackson Pollock*, p. 194) cit. por Ferrier 1999: 493 in "The Triumph of Abstract Expressionism": "I don't work from drawings or sketches. My painting is direct. My method of painting grows out of natural need. I want to express my feelings rather than illustrate them.»".

⁶ "Using a wide range of experimental approaches, the artists of twentieth century have made us fully aware of great opportunities open to art which goes beyond representation. The material and material existence of the work of art have been essential concerns artists whose methods of working and creating have often either bordered upon or imitated the magical. Since the 1950s this theme has been a central concern of all the great avant-garde movements: as we shall see below, they have used a range of artist languages to achieve surprising results - all of them characterised by the gestuality and ritual of poesis." Adalgisa Lugli 1995: 65.

⁷ Dirigindo-se a Jackson Pollock o artigo de Harold Rosenberg publicado em 1952 lançava o termo «*Action Painting*» e todo um conjunto de termos e ideias anexas: a tela como «arena», o quadro como «evento», a imagem como «resultado deste encontro», «o quadro que é um acto» e que, portanto, é «inseparável da biografia do artista».

vais ver (senão mesmo tocar) o que toquei. E, assim, é como se uma terceira pele nos unisse.»⁸ Se nos custa projectar numa imagem de Pollock, mais do que na imagem figurada de um retrato «convencional», é pela simples razão de que o sujeito retradado *já está lá dentro*. A pintura já não é um espaço fora do nosso espaço, um tempo fora do nosso tempo, ou um dispositivo de fabricação de um intemporalidade dentro do tempo.⁹ A «marca», que remonta à pré-história - enquanto processo de «conservação» de traços físicos do sujeito para a posteridade - representa um salto decisivo para uma forma inteiramente nova de encerrar em si um modo de figurar o corpo humano. Tal como na impressão digital, Yves Klein¹⁰ usará «pincéis vivos» nas suas *Anthropometries* (1960), impressões em papel de modelos nus previamente cobertos de tinta azul. É a inversão do mediatizado em imediato. A imagem do humano torna-se, mais profundamente, numa inscrição: o Outro está *inscrito*, marcado na tela, ali deixou vestígios múltiplos. Mas a sua presença na matéria, ainda que aí esteja irreconhecível, não é a de uma figura analógica, ou seja, a imagem anatómica que concebe o homem como um *todo*. É a de uma *todo* que não está, desde então, por inteiro. Pouco importa que se sinta reduzido apenas a uma *parte*, ou a uma conjunto de partes desordenadas. Porque, como no Sudário de Turim, devido ao seu carácter indexal, o poder da imagem não está mais na sua visão mas na sua *presença*.¹¹

3. Hal Foster, na sua evocação de Lacan e Freud, pugna pelo *retorno do real*, ou pelo regresso obsessivo de uma natureza original reprimida artificialmente, de uma (mítica)

⁸ Sobre a importância do *toque*, contacto físico enquanto informação que confirma a existência pessoal do corpo ver Adalgisa Lugli 1995: 65. "In fact, the artist's perception of the human body is never made up of visual representations alone. The artist has continual resort to the sense of touch, to his own personal experience, for information that confirms his representation of reality, widens the range of mimesis - and thus leads to the affirmation of a new experience of art."

⁹ José Gil (1999: 14) fala do retrato como construção de um «eterno» "enquanto obsessão estético-metafísica em sobreviver *realmente* à morte"; de um entendimento (tradicional) do retrato como um "dispositivo particular de fabricação de um tempo real eterno dentro do tempo".

¹⁰ Em 1958, Klein apresenta em Paris a exposição do «Vazio», um vazio que, segundo as teorias filosóficas orientais, é sagrado, faz nascer todas as coisas, é origem e fim. De 1960 é o seu «salto no vazio» em Nice, de 1961 são os seus *Tableaux feu* e os seus *Retratos-relevo*.

¹¹ Ver Régis Debray 1992: 190. "O *índice* é um de um objecto ou algo contíguo a ele, parte de um todo ou tomado pelo todo. Neste sentido, uma relíquia é um índice: o fémur do santo num relicário é o santo. [...] A *imagem-índice* fascina. Nos incita quase a tocá-la." (p. 183).

Ver George Didi-Huberman 1990: 247. "Le Christ-tache du Schnütgen Museum n'est pas seulement une tache, el est aussi un Christ - il est une tache ici parce qu'il est *Christ*, justement. Il n'y a donc rien d'«abstrait» là-dedans. Il y a seulement une ressemblance pensée, non dans sa réussite - à savoir l'idée d'un Mêmes qui serait atteint et stabilisé à travers la production de son image -, mais dans sa crise ou son symptôme."

forma matriz transmutada pela tecnologia.¹² Ora, é nesse exacto sentido que o registo indexal, enquanto *apetência de «real»*, exige uma aproximação mais incisiva ao corpo. Essa exigência física e literal do corpo, tanto pode ser vista como retorno ao próprio, à «carnalidade», como ataque ao mesmo, enquanto construção metafísica. É nessa relação amor-ódio que se poderá explicar uma necessidade de denúncia, programaticamente direccionada para a destruição do «corpo metafísico» (Patónico-Cristão) e «moderno». Perdidas as mitologias que o sublimavam, impugnado o conhecimento que o suscita, debilitada a trama simbólica que o sustentava, o corpo descobre a energia pulsional do erotismo e da morte e se precipita nessa turbulência de movimentos do modo como se experimenta a si mesmo através da *performance* e da *Body Art*.

A partir do Surrealismo o corpo deforma-se até à monstruosidade. Modifica a sua sexualidade. Disfarça, fragmenta, mutila, altera, multiplica e profana a sua unidade. Entroncando nessa genealogia exploratória, mais recentemente, os corpos de artistas como Cindy Sherman, Jana Sterback, Robert Gober, Rudolf Schwarzkogler, Bruce Nauman, Gina Pane, Orlan, Günter Brus ou Louse Bourgeois mostram um desgarramento semiótico ou simbólico, um transbordar afectivo, orgânico e corporal que desestabiliza a norma, rompe as geometrias da centralidade e os signos que a imprimem, confrontando-se violentamente com a própria violência que historicamente os conforma.¹³ Tal violência não é senão uma potência psíquica, uma energia pulsional de erotismo e morte. Uma força capaz de perturbar os olhos modernos que procuravam absortos a sua identidade no espelho, aquela superfície, desde o seu início, polida e ensimesmada.¹⁴

Corpos perturbados. Carne em distúrbio. Trata-se, em suma, da carne em excesso que perturba o Corpo. Nestes corpos havia pele, carne sangue, marcas, grito. Ainda havia

¹² Hal Foster 1996.

¹³ É o que Michel Foucault chamaria em *Surveiller et punir* «a tecnologia política do corpo»: as relações económicas e sociais estabelecem as formas de um corpo que «está também directamente submerso num campo político; as relações de poder operam sobre ele uma toma imediata; investem-no, marcam-no, conduzem-no, torturam-no, reduzem-no a trabalhos, obrigam-no a cerimónias, exigem dele signos. Esta investidura política do corpo está ligada, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização económica; é em boa parte como força de produção que o corpo está investido de relações de poder e dominação; este saber, este domínio que se exercem sobre o corpo constituem o que se poderia chamar a tecnologia política do corpo». Michel Foucault, *Vigilar e castigar*. - Madrid: Siglo XXI, pp. 32-33.

¹⁴ Piedad Solans 2003: 142. "Essa identidade central, sem fissuras, unificada, que o sujeito moderno, desde o renascimento, fala, elabora e constrói minuciosamente no quadro através do espelho; esse corpo compacto, denso, cujos limites estão perfeitamente separados e delimitados pelo espaço; cuja forma pintada é facilmente reconhecível; esse olhar que com segurança figura, fabrica e traça espaço, pessoa, realidade, mundo, cosmos, se fende, desdobra-se e por fim se rompe, com o romantismo, na própria superfície especular em que se instituiu." (a tradução do espanhol é minha).

uma forma para destruir, uma deformação a denunciar, um delito a desmascarar. Um espelho a romper.

4. A opacidade metafísica do corpo é dissipada pela violência física nele imprimida resultando numa fragmentação fundamental que extrai uma proliferação de imagens da «densidade» da matéria, do corpo que se pretende apresentar enquanto «carne» ou *em carne viva*. Esse movimento geral que assistimos desde os anos 60 e 70 do século XX, e que provoca uma lesão primordial na opacidade do Corpo «metafísico», dará lugar a partir dos anos 90 à recusa ou «ultrapassagem» *cybornica* do Corpo.¹⁵ Quer isto dizer que este só permanece enquanto memória remota da carne agora *ausente*, porque artificial.

De facto, a imagem-qualquer do corpo, como efeito da fragmentação do real, exige o fim das imagens-fortes, como as da «alma» e de «Deus», e a profusão de uma infinidade de imagens. Precipitada sobre a terra a grande imagem, seja a de Deus seja a do Humano, ela fragmenta-se numa infinidade de pedaços. Como conviver com tal fracturação? Perdido na imensidade de fragmentos, de imagens e de copos, o humano depara-se com um beco sem saída que o obriga *a voltar para trás* com a ajuda das novas tecnologias. O corpo, na sua trajectória mais recente, se se tinha constituído um caminho do humano *a um reencontro consigo mesmo* (primitivo e visceral, do sujeito com a sua «carne»), de acordo com uma refocagem necessária, na sua indiligência, precisão e finitude, agora o homem responde defendendo-se mais uma vez de um «real» em *excesso* por culpa própria. Respondendo a um terror que agora é humano, *demasiado humano*, volta-se para a idealização. Mais preocupado em inventar imagens não existentes do que captar o factual, fabrica corpos modelados por uma carne artificial.

¹⁵ A respeito da recusa da *carne* por parte de uma Tecnoespiritualidade *cyberpunk* que opera em reacção à New Age ver Félix Duque 2003: 173. "um estranhíssimo tipo de tecnoespiritualidade laica como reacção extrema frente à mais bem deliciosa/adocicada *New Age* com os seus sonhos sobre a Grande Mãe Natureza, as «boas vibrações» cósmicas e os demais chamus/erupções dos «filhos das flores». Nos antípodas deste panteísmo tecnonaturalista, próprio dos anos sessenta-setenta, encontramos agora um *cyberpunk* paradoxalmente hipercartisiano ou melhor: decididamente *gnóstico*, dado o ódio que sentem estes novos *cyborgs* pelo seu próprio corpo humano, e suas proclamações para transcender esse «despojo», indigno da nova era."

Ver também Domingo Hernández Sánchez 2003: 10. "O corpo encontrou um inimigo (ou amigo, depende do ponto de vista) à sua medida, um inimigo que o ataca pessoalmente. Trata-se, nada mais nada menos, da sua possível desapareção, pelo menos tal como o temos conhecido. Frente ao *culto do corpo*, agora o *corpo está obsoleto*."

Poderíamos asseverar, então, que a arte corporal arrasta, desde a pós-modernidade, um acto de libertação inútil, uma utopia fracassada, um choque existencial contra si mesma, proveniente de uma dimensão aporética que termina na sua inevitável destruição. A oposição entre «representação» (imagem) e «corpo-em-si» é inquietante, pois pressupõe que deverá existir uma apresentação directa do corpo, e que toda a representação ou imagem implica uma negação da vida. (Como adverte Eduardo Prado Coelho: "*Esta seria a linha da utopia, o lugar do acontecimento. Dimensão alucinatória, claro: a de um real que aparece sem passar pelo simbólico.*"¹⁶) Teremos razões para suspeitar de uma crítica que recusa a mediação, como momento de divisão, de separação.¹⁷ (No fundo, como Cindy Sherman nos mostra, na procura de uma identidade pessoal, tudo se resume à luta entre imagens, entre máscaras, sendo preciso escolher entre elas.¹⁸).

A maior debilidade provém contudo daí. Teríamos chegado a um ponto em que a Representação fora vista como imagem invertida da «realidade humana» (uma realidade presente, física, autêntica, existente, finita, no *seu* corpo). Daí que a arte do pós-anos-sessenta se deixe apanhar pela patologia apocalíptica, denunciando incansavelmente tudo e todos, chegando a renunciar a negatividade, a divisão, a separação, em suma, a finitude do homem moderno. A «descrença» pós-moderna de que a identidade não se encontra (ou se esgota) já *num* determinado corpo (orgânico), é formalizada por Bragança de Miranda quando refere que "*ninguém nasce como corpo, mas num feixe de ligações que são a sua fatalidade: nasce-se numa língua, num espaço, num capital, etc. São as ligações que constituem o «corpo» e não o contrário.*"¹⁹

Reagindo ao excesso, não digerido, da carne - veja-se os *cyborgs*, robots, andróides, espectros siderais e seres tecnobiológicos de Marina Núñez, Paloma Navares, Vanessa

¹⁶ Eduardo Prado Coelho 1999: 65.

¹⁷ "Como disse um dia Beckett, arrancadas todas as máscaras, por detrás estaria o vazio ou a morte." José Bragança de Miranda, "O Fim do Espectáculo", 1995.

Como alega J. Bragança de Miranda, em "O Fim do Espectáculo", 1995. "O novo espaço cibernético tende a inscrever na sua estrutura virtual o espaço da vida, todos os locais, como o espaço da visão e das paixões. A tendência à fusão das máquinas com as paixões, a todos amarrando pela imagem mostra que é a resposta passa pela divisão, pela desagregação, pelos pequenos vincos que possam fazer nessa superfície extensa e ligada que é a mediação."

¹⁸ No mundo de hoje a identidade, a questão de sabermos o que somos e quem somos - o que é um 'Eu' - deixou de ser pacífica. Alexandre Melo (2000: 9) refere que "Em vez de identidades herdadas, ou 'naturalmente' adquiridas ao longo de uma trajectória social estabilizante, temos hoje que lidar com identidades estilhaçadas, alternativas, contraditórias, que nos são constantemente propostas ou impostas pela a fragmentação das funções e cenários sociais e pela proliferação de modelos veiculados, sobretudo, pela televisão, a moda e o cinema." Noutra ocasião, falando do caso concreto de Cindy Sherman, Alexandre Melo (1998: 10) refere: "O que Cindy Sherman nos mostra é que a multiplicação de papeis ficcionais, que se sucede ao colapso da crença num eu unificado, se processa, de um modo talvez determinante, através do recurso a um stock de ficções cinematográficas disponíveis."

¹⁹ Bragança de Miranda 2002: 3-4.

Beecroft ou Katharina Fritsch -, o próprio corpo chega a desaparecer para reaparecer assim convertido, ao criar-se uma beleza ideal de *high tech*, inalcançável, num pseudo-, sub ou pós-humano.²⁰ A carne artificial é um corpo que se conforma como prótese, aparato clínico, farmacêutico, cirúrgico. Máquina, rede tecnológica, circuito electrónico e mediático, clon, *cyborg*. De um modo resolutivo a imagem do humano dissolve a sua corporeidade feita de *carne*.

Por fim, estes corpos, olhos e rostos são descarnados, exauridos e ténues, como a gaze ou a névoa das telas-écrans, habitados já pelo fantasma do desejo puro da aparência. «Morto o homem»²¹, destruído o espelho, surgem os manequins, bonecos, andróides, animais de goma, *cyborgs*, clones, espectros, robots, próteses, mutantes, globos, corpos siderais, máscaras, monstros, telecorpos, fantasmas, em suma, toda uma nova miríade de tipologias corporais que oscilam entre o monstruoso e o cómico. O que sucede nestes novos corpos forjados pelo imaginário artístico actual é que já não há corpo. Apenas simulacros.²²

Depois da queda da alma, se o corpo é atacado e desvanecido, enquanto carne, o humano sofre então uma segunda degradação. Toda uma nova era que se abre baseia-se numa divisão - alma/corpo, interior/exterior -, que de imediato procura cancelar. Aliás, só é enunciável através desse cancelamento, cujos pressupostos metafísicos há muito se vão cada vez mais esgotando. Nem sequer vemos os restos que espectralmente comemoram a ausência do humano, a sua desapareição iluminada por um circuito eléctrico num cerimonial com *video rasters*, cabos, tomadas, écrans e luz de néon: são as faces ténues de Christian Boltanski, os corpos mutilados de Robert Gober, os rostos e

²⁰ Como Piedad Solans (2003: 160) refere são corpos que "Perderam toda a referência especular, distancia, espaço, olhar, espelho, incubando-se nos laboratórios do computador, os écrans, os processos tecnológicos e biogenéticos, as televisões e os modelos publicitários."

²¹ Seguindo a corrente do antihumanismo teórico que anuncia o fim de todas as filosofias tradicionais (antropocêntricas) da linguagem e da interpretação, há uma passagem de Foucault, frequentemente citada, em *As Palavras e as Coisas* (1966: 422), em que descreve o «homem» - ou o imaginado sujeito autónomo do discurso humanista - como uma figura traçada na areia na margem do oceano, que prontamente será apagada pela maré. Isto é apresentado como o germinar de uma difundida mutação cultural pela qual as ciências humanas chegaram a reconhecer que o «homem» não é mais do que uma figura formada por certos discursos (na sua maior parte do século XX) do conhecimento. Semelhantes ilusões já não são sustentáveis numa época que presenciou - entre outras coisas - o surgimento da antropologia estrutural, a «mudança linguística» através de muitas diversas disciplinas e a perda de toda a fé reconfortante na *história* como o motivo universal e o *telos* do conhecimento humano.

²² "Para Jeffrey Deitch, organizador do *Post Human*, esta nova arte «descreve o mundo 'real', mas essa «realidade» tornou-se largamente artificial». [...] O real que ele apreende está, assim, já moldado, o que o dispensa talvez de o moldar ele próprio. A sua acção é especular, ele sobrepõe as suas imagens a um mundo já feito de simulacros, por detrás dos quais ele não tem a certeza de que haja alguma coisa." (Catherine Millet 1997:101-102).

órgãos de Gary Hill, o vestido luminoso feito de rede metálica de Jana Sterbak, os dormentes de Bill Viola...

No entanto, mesmo o *pós-humano* é ainda determinado pela obsessão do corpo. Mas o seu único interesse vai ser a sua última docilidade substancial para ser modificado. A imagem do corpo, a única possível, é agora um efeito da técnica. Ao produzir novos seres, extraídos das novas tecnologias, feitas à *imagem do homem...* (Cyborg, robots, andróides, clon e etc., são os seres de Aziz & Cucher, Eloi Puig, Anneè Olofsson ou Robert Cuoghi.), o homem recoloca-se na anterior posição de Deus. Numa era pós-metafísica o Arquitecto divino deu lugar ao homem-prótese que, como afiança Stelarc, não é outra coisa senão o «*guia da evolução, que extrapola e imagina novas trajectórias... um escultor genético... um arquitecto dos espaços interiores do corpo; um cirurgião originário... um alquimista da evolução, provocador de mutações e transformador da paisagem humana.*»²³

Um sopro de aniquilamento que afecta o sujeito existente, por desespero ou saturação, apaga uma suposta imagem (moderna) do corpo. Este já não existe *antes* da imagem, pois é esta agora que «o produz». Este sopro da destruição pode resultar numa *perda*, mas ao mesmo tempo numa esperança com a experiência que a técnica faz do corpo orgânico. O *homem existente* assume uma renovada responsabilidade perante o acto individual de morrer, acto que agora efectivamente lhe pertence. Pode entregar-se, transferir-se... Para quem ou para onde? Para Deus? Já não, obviamente, mas do orgânico para o inorgânico²⁴. Para a carne que se confunde com a máquina num caminho que tendencialmente se aproximará mais do «corpo puro» sem contaminação daquela. (Essa realização é potenciada pela «biotécnica».) Se se destroi, se se auto-destroi, é porque não há nenhum outro lugar para ele, nem mesmo na morte. O que resta a esse homem? Apenas o acto extremo de se aniquilar enquanto *finito*. Por se ter separado da imagem - da *imagem do Pai* -, pretende somente forjar-se segundo uma «imagem» em que o perigo da morte já não o ameaça. A obsessão tecnológica com a carne cancela esse pânico²⁵. Decidido renunciar a uma determinada imagem do homem, *finito* e

²³ PAFFRATH, J. D., e STELARC (eds.) «Strategies and Trajectories in *Obsolete Body/Suspensions/Stelarc* (cat.). - Davis, 1984, p. 76 cit. p. Félix Duque 2003.

²⁴ José Bragança de Miranda 2001: 6-7. "a carne pode ser «escorada» e firmada por próteses de todo o género, podendo-se prever a sua «abolição». O «pós-orgânico» seria o fim das aventuras e desventuras da «carne»." (p. 6); "A nova carne é artificial [...] Está em curso o desejo de a replicar inteiramente, mas sem os elementos que a fragilizavam, a sua efemeridade e opacidade." (p. 7)

²⁵ José Bragança de Miranda (2001: 6) refere: "Talvez por terem sido crescentemente abaladas as formas como a noção moderna de corpo se articulava com a carne. A abordagem moderna da carne passa basicamente por uma abordagem clínica que sobre ela incide tenazmente, para a corrigir, melhorar,

mortal, o sujeito vê-se obrigado a exilar-se no seu imaginário, em busca de uma *perfeição*, de um ideal. Nada mais lhe resta senão o exílio. Afastar-se do mundo e de si, forjando a *sua* «imagem», ou «pior» ainda: ao recuperar aquela energia delirante, do sonho do Homem (*à imagem de ...*) se tornar «realidade», de se de «materializar», começa então uma espécie de longa aventura que possibilita o homem de se sonhar, ou, se se quiser, de se «criar» à imagem de um qualquer sonho por «si» postulado.

Para o humano, vivendo o sonho da imortalidade através de uma *eternidade material*, o suporte/«invólucro» físico já não é necessariamente o efémero. A máquina, a carne artificial, poderá ser a via para o humano atingir a imortalidade. O inorgânico poderá conter a sua vida futura. Caberá acrescentar como, possesso de transcendência, mas sentido ainda toda a inquietação de uma época pós-voltairiana, positivista, materialista e nietzschiana, o homem experimenta o apelo a horizontes desde sempre ligados ao divino: *a superação da «carne», o caminho para imortalidade...* Perante o falhanço absoluto da metafísica enquanto espiritualização da «carne», cria-se assim, uma «carne» tecnologicamente simulada sob o signo da sua negação enquanto mera «carne». Como afere algures Bragança de Miranda, é verdade *que o assunto é metafísico, mas apenas porque se está a instalar uma nova fisicalidade que incide sobre a carne*: pois o artificial que deveria afastá-la procura fundir-se com ela.

O que significará e quais as consequências da dissolução das fronteiras entre o orgânico e o tecnológico? O problema é claramente constitutivo do humano, assentando num melindroso dilema: escapar à sua «morte» ao agarrar a imortalidade da máquina atenuando o canibalismo subterrâneo que a prenuncia. A superação infeliz dos mesmos limites do humano é o outro nome do receio de uma monstruosidade que pode revestir formas múltiplas, em que o novo Anticristo chamar-se-ia agora desenvolvimento tecnológico e científico. Este receio entronca em parte em pavores ancestrais, como a perda da identidade biológica e pessoal ou a destruição da espécie. Mas é também parte integrante da «identidade» pós-moderna da qual faz parte a lógica do pós-humano.

provocada como era pela questão da «doença». [...] "Desde os pensadores clássicos como Hobbes, Smith, Mandelville, etc., o corpo é a base de uma visão de «proprietário»: Eu sou o dono do «meu» corpo. Ilusão funesta que a primeira doença, a mínima dor, destrói facilmente."

Sobre o neo-cartesianismo do *cyborg* ver Félix Duque 2003: 179: "Não bate aqui, o mesmo que no transhumanista Hans Moravec, uma irresistível pulsão de morte? Não é o medo das tripas, das vísceras, da «merda» enfim o que faz que o sistema tecnocientífico se refugie em pétreas, silicônicas sonhadoras de pureza, pelo medo enfim do corpo e suas excrescências, pelo horror do vômito, da defecação e da morte?"

Bibliografia citada:

- CLAIR, Jean, (1992) "Trait pour trait. Oeii pour oeii, deni pour deni." in *À Visage Découvert*. - Paris, Fondation Cartier / Flamiron, 1992, p. 122-134.
- COELHO, Eduardo Prado, (1999) "Anos 60: As Clausuras Infinitas" in *Circa 68*, Porto: Fundação Serralves, 1999, pp. 49-67.
- DEBRAY, Régis, (1992) *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. - Barcelona: Paidós Comunicación, 1994 (1992)
- DIDI-HUBERMAN, George, (1990) *Devant l'image, question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Ed. Minuit, Paris.
- DUBOIS, Philippe, (1982) *O Acto Fotográfico*. - Lisboa: Veja, 1992 (1982)
- DUQUE, Felix, (2003) "De Cyborgs, superhombres y otras exageraciones" in *Arte, Cuerpo, Tecnología*. - Salamanca: Ediciones Universidad, 2003, pp. 167-187.
- FERRIER, J.-L., (1999) *Art of 20th Century. The History of Art year by year from 1900 to 1999*. - Éditions du Chêne - Hachette Livre, 1999 (1988, updated in 1999)
- FOSTER, Hal, (1996) *The Return of the Real*. - Cambridge, Massachusetts / London: The MIT Press
- FOUCAULT, Michel, (1966) *As Palavras e as Coisas. Uma arqueologia das ciências Humanas*. - Lisboa: Ed. 70, 1998.
- FOUCAULT, Michel, (1975) *Vigilar e castigar*. - Madrid: Siglo XXI, pp. 32-33.
- GIL, José, (1999) "Retrato" in *A Arte do Retrato: Quotidiano e Circunstância*. (Catálogo) - Lisboa: MCG, 1999.
- LACAN, Jacques, (1949) "The Mirror Phase as Formative of the Function of the I" (1949), in Jacques Lacan *Ecris* (1966) e *New Left Review*, London, Setembro 1969. (excerto in *Art in Theory 1900 -1990. An Anthology of Changing Ideas*. - Ed. Charles Harrison & Paul Wood, pp. 609-613).
- LUGLI, Adalgisa, (1995) "Imprints of Mind and Body. The Continuity and Change of the Ancient in the Modern." in *Identity and Alterity. Figures of the body 1895/1995* (La Biennale di Venezia 46 exposição internacional d'arte) Marsilio Editori, 1995, pp. 65-71.
- MELO, Alexandre, (1998) *Cindy Sherman. Retrospectiva*. [cat. da exposição] - Lisboa: Centro Cultural de Belém, 16 Outubro a 3 Janeiro de 1998.
- MELO, Alexandre (2000) *Sara Anahory: retratos de mulheres, 1998-2000*. - Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 2000.

- MILLET, Catherine, (1997) *A Arte Contemporânea*. - Lisboa: Instituto Piaget, 2000 [?] (ed. original 1997).
- MIRANDA, Bragança de José A., (2002) "Carne" in Dinis Guarda e João Urbano (org.), *Corpo Fastforward*. - Lisboa, Númerofestival, 2001, p. 60-71.
- MIRANDA, Bragança de José A., (2002) *Corpo, Imagem e Técnica*. (Apresentação do seminário de Cibercultura / Mestrado em Ciência da Comunicação). - CCC/FCSH-UNL, Março a Junho de 2002.
- PROST, Antoine, (1986) "Fronteiras e espaços do privado" in *História da Vida Privada* (dir. Philippe Ariès e de George Duby). *Da Primeira Guerra Mundial aos nossos dias* (vol. 5 dirigido por Antoine Prost e Gérard Vincent). - Porto: Ed. Afrontamento, 1991, pp. 7-113.
- ROSENBERG, Harold, (1952) "Os pintores americanos de acção" in *Teorias da Arte Moderna*. (com a colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor) - São Paulo: Martins Fontes, 1999 (1968), pp. 578-579.
- SÁNCHEZ, Domingo Hernández (2003) "Presentación" in *Arte, Cuerpo, Tecnología*. - Salamanca: Ediciones Universidad, 2003, pp. 9-12.
- SARTRE, Jean-Paul, (1946) *El existencialismo es un humanismo*. - Madrid: Santillana, 1996. (Tradução, estudo e notas por Miguel Corella Losada e Francisco Caballero Quemades.)
- SOLANS, Piedad, (2003) "Del espejo a la pantalla. Derivas de la identidad." in *Arte, Cuerpo, Tecnología*. - Salamanca: Ediciones Universidad, 2003, pp. 137-165.