

RCL

59

Revista de Comunicação e Linguagens

Journal of Communication
and Languages

ISSN 2183-7198

Outono/Inverno Fall/Winter 2023

CORPOS-MEDIA: MATÉRIAS E IMAGINÁRIOS

MEDIA-BODIES: MATTER AND IMAGINARY

Aida Castro
Maria Mire
(Eds.)

ic NOVA
INSTITUTO
DE COMUNICAÇÃO
DA NOVA

N NOVAFCSH
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

fct Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

FICHA TÉCNICA EDITORIAL INFORMATION

Revista de Comunicação e Linguagens
Journal of Communication and Languages

CORPOS-MEDIA:
MATÉRIAS E IMAGINÁRIOS
MEDIA-BODIES:
MATTER AND IMAGINARY
N. 59

Direção
Editors-in-Chief

Teresa Mendes Flores
ICNOVA e Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e Universidade Lusófona, Portugal
teresaflores@fcs.unl.pt

Maria do Carmo Piçarra
ICNOVA e Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Portugal
mcarmopicarra@fcs.unl.pt

Editores deste número
This issue Editors

Aida Castro
ICNOVA — Instituto de Comunicação da Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas — NOVA FCSH / I2ADS, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal
aidacosta@fcs.unl.pt

Maria Mire
LiDA — Laboratório de Investigação em Design e Artes, ESAD.CR — Politécnico de Leiria, Portugal
maria.carrico@ipleiria.pt

Frequência Frequency
Semestral *bi-annual*
Publicação em acesso livre
Publication in open access

Processo de revisão
Review process
Revisão cega por pares
double blind peer review

ISSN
2183-7198

DOI
<https://doi.org/10.34619/hddp-wno5>

Endereço da Redação
Journal address
Instituto de Comunicação da NOVA
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa Avenida de Berna, 26-C | 1069-061 Lisboa
E-mail: icnova@fcs.unl.pt
URL: www.icnova.fcs.unl.pt

Design
Tomás Gouveia

Capa Cover
© Aida Castro e Maria Mire,
VAGALUME, 2021

Revista de Comunicação e Linguagens
Journal of Communication and Languages
<https://rcl.fcs.unl.pt/index.php/rc/>

Edições anteriores a 2017 Last issues
www.icnova.fcs.unl.pt/revista-de-comunicacao-e-linguagens/

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do projeto UIDB/05021/2020



Este trabalho está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional. Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

CONSELHO CIENTÍFICO INTERNACIONAL

INTERNATIONAL SCIENTIFIC BOARD

Ana Lúcia Mandelli de Marsillac (Federal University of Santa Catarina) — Brazil
António Fernando Cascais (Universidade Nova de Lisboa, Faculty of Social and Human Sciences) — Portugal
Gail Day (University of Leeds) — United Kingdom
Geoffrey Batchen (University of Oxford) — United Kingdom
Jeremy Stolow (University of Concordia, Montreal) — Canada
John Tagg (University of Binghamton) — US
Jorge Ribalta (Independent researcher) — Spain
José Gomez-Isla (University of Salamanca) — Spain
Luis Deltell Escolar (Complutense University of Madrid) — Spain
Maria Teresa Cruz (Universidade Nova de Lisboa, Faculty of Social and Human Sciences) — Portugal
Michelle Henning (University of Liverpool) — United Kingdom
Michiel de Lange (Media and Cultural Studies, Utrecht University, Utrecht) — Netherlands
Philippe Dubois (Sorbonne Nouvelle University, Paris III) — France
Steve Edwards (Birbeck College, University of London) — United Kingdom
Teresa Castro (Sorbonne Nouvelle University, Paris III) — France
Tom Gunning (University of Chicago) — US
Ulrich Baer (New York University) — US
Victor del Río Garcia (University of Salamanca) — Spain

CONSELHO CONSULTIVO — N.59

ISSUE 59 — ADVISORY BOARD

Carla Cruz (Universidade do Minho, EAAD — Escola de Arquitetura, Arte e Design) — Portugal
Catarina Marto (Artista, investigadora independente) — Portugal
Catarina Patrício (CICANT, Universidade Lusófona) — Portugal
Cristina Mateus (Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes) — Portugal
Ece Canli (CECS, Universidade do Minho) — Portugal
Gabriela Vaz Pinheiro (I2ADS, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes) — Portugal
Joana Matias (IHC, Universidade NOVA de Lisboa Faculdade de Ciências Sociais e Humanas) — Portugal
Jorge Martins Rosa (ICNOVA, Universidade NOVA de Lisboa) — Portugal
José Duarte (Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras) — Portugal
Madalena Miranda (Universidade Europeia, IADE — Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação) — Portugal
Manuel Bogalheiro (CICANT, Universidade Lusófona) — Portugal
Maria do Mar Fazenda (Contemporary Art Studies, CASt, Instituto de História da Arte, IHA, NOVA FCSH) — Portugal
Marina Magalhães de Morais (Universidade Federal do Amazonas, ICNOVA) — Brasil
Orlando Franco (Universidade Lusófona) — Portugal
Paulo Cunha (LabCom, Universidade da Beira Interior) — Portugal
Pedro Moura (LiDA, Laboratório de Investigação em Design e Artes / ESAD.CR — Politécnico de Leiria) — Portugal
Rui Torres (ICNOVA, Universidade Fernando Pessoa) — Portugal
Sílvia Pinto Coelho (ICNOVA, Universidade NOVA de Lisboa) — Portugal
Sofia Ponte (Universidade Europeia, IADE — Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação) — Portugal
Teresa Castro (Sorbonne Nouvelle University, Paris III) — France

Coordenação electrónica

Technical staff

Patrícia Contreiras

ICNOVA — Instituto de Comunicação
da NOVA, Portugal

patriciacontreiras@fcs.unl.pt

A Revista de Comunicação e Linguagens
(ISSN: 2183-7198) está incluída nos catálogos
Scopus, ERIH PLUS (European Reference Index
for the Humanities and Social Sciences),
Latindex, ProQuest/CSA (Cambridge
Scientific Abstracts) e ROAD, Directory of Open
Access scholarly Resources.

The Journal of Communication and Languages
(ISSN: 2183-7198) is indexed in Scopus,
ERIH PLUS (European Reference Index for the
Humanities and Social Sciences),
Latindex, ProQuest / CSA (Cambridge
Scientific Abstracts) and ROAD, Directory of
Open Access scholarly Resources.

Resumo

A noção de corpos-media é proposta nesta edição enquanto teste, como um gesto que congrega potencialidades e como um termo operativo que está a ser tratado e experimentado em vários domínios do fazer e do pensar, nos quais se consideram em específico os corpos limítrofes, complexos, não apenas aqueles tidos como monstruosos, mas também aqueles protésicos, não-normativos, híbridos que circulam justamente nas fronteiras e que, por isso mesmo, vão circunscrevendo os limites do humano e das experiências: fragmentados e aglutinadores das materialidades. Assume-se assim a categoria de um corpo essencialmente medial, epistemologicamente operativo das suas próprias metodologias de corporização e revelação, e que permite figurar e imaginar mais e outros corpos.

No decorrer das experiências tecnocientíficas atuais parece urgente retomar a questão dos corpos, dos seus atravessamentos, das suas linguagens e edições para sobretudo entender que aqui se joga uma tensão e uma potência reveladora das circunstâncias sociais, culturais e políticas: pois nos corpos jogam-se como força várias inscrições, mediações e utopias.

Nesta edição reúnem-se vários ensaios articuladores de metodologias híbridas que tentam perceber que corpos-media estão a ser projetados e que matérias e imaginários são reclamados.

Palavras-chave

corpos-media | práticas dos imaginários | pós-humanismo crítico | materialidades

—

Abstract

The notion of media-bodies is proposed in this issue as a test, a gesture that congregates potentialities and an operative term that is being studied and experimented with in various realms of practice and thought, with a specific focus on frontier, complex and problematic bodies. Not just those deemed monstrous, but also the prosthetic, non-normative, hybrid bodies, the ones that tread the frontiers, marking out the limits of the human and of experience: fragmented and unifying of materialities. The category of an essentially medial body is therefore assumed; one that renders its own methodologies of embodiment and revelation epistemologically operative and makes it possible to give form to and imagine further and other bodies.

In today's technoscientific experiments, it seems urgent to return to the subject of the bodies, their crossings, their languages and edits, in order to understand, first and foremost, that what is at play there is a tension and a power that are revelatory of the social, cultural and political circumstances: indeed, various inscriptions, mediations and utopias exist as a force at play within the bodies.

This edition brings together several essays that articulate hybrid methodologies that try to understand which media-bodies are being projected and what materials and imaginaries they claim.

—

Abstract

media-bodies | practices of imaginaries | critical posthumanism | materialities

ÍNDICE INDEX

- 8 Aida Castro & Maria Mire
19 *Uma introdução para CORPOS-MEDIA: Matérias e Imaginários*
An introduction to MEDIA-BODIES: Matter and Imaginary

ARTIGOS ARTICLES

- 31 António Fernando Cascais
Tecnicidade originária, animanidade e usos do corpo
- 53 Francisco Nunes
Bearing witness to ecological excommunication: reflections on oil in Salgado and Herzog through Cyclonopedia
- 74 Sofía Balbontín
Arquitecturas invisibles: un escenario distópico de hibridación cyborg
- 93 Yaír André Cuenú-Mosquera
Limbo of the gutters: The omission of color in the construction of Afrolatinidad in Spider-Man: Into the Spider-Verse (2018)
- 116 Christian Perwein
Atwood's Dystopian Imagination and McLuhan's Media Theories Rethinking Transhumanism through Fictional Narratives
- 137 Rennier Ligarretto Feo
Artivismo: literacia colaborativa na cultura visual digital

ENSAIOS VISUAIS VISUAL ESSAYS

- 163 António Manso Preto
Sobre a Língua: o Texto-Corpo
- 170 Catarina Patrício
A Garganta
- 185 Patrícia Bandeira
Cidades Fantasma: Rondologia e empreendimentos urbanos desabitados na Ásia

RECENSÕES BOOK REVIEWS

- 196 Ana Carolina Fiuza
Stiegler, Bernd. 2019. L'homme-montage. Une figure de la modernité. Paris: Hermann Éditeurs
- 204 Susana Amante
Highway, T. 2022. Laughing with the Trickster: On Sex, Death, and Accordions. Toronto: House of Anansi

Uma introdução para CORPOS-MEDIA: Matérias e Imaginários

AIDA CASTRO

ICNOVA — Instituto de Comunicação da Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas — NOVA FCSH / I2ADS, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal

aidacosta@fcsch.unl.pt

MARIA MIRE

LiDA — Laboratório de Investigação em Design e Artes, ESAD.CR — Politécnico de Leiria, Portugal

maria.carrico@ipleiria.pt

Na “chamada de trabalhos” deste número 59 da Revista de Comunicação e Linguagens, cujo tema se inscreve no título *Corpos-Media: Matérias e Imaginários*, foram lançadas as seguintes questões orientadoras que continuam a ser importantes assinalar, enquanto processo de questionamento que se abre a vários ensaios:

Que corpos-media estão a ser projetados?

Que matérias produzem estes corpos e que imaginários se reclamam?

O termo Corpos-Media não surge no contexto desta edição, estando primeiramente agregado ao projeto de investigação ao qual o número se associa: *(de)MONSTRAS: imaginários, corporalidades e materialidades anfíbias*¹. A preparação desta edição propõe o termo a debate e a explorações, considerando o espaço editorial académico

¹ Um projeto com duração de um ano, que participa do concurso interno para financiamento de projetos de curta duração do ICNOVA, financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia — UIDB/05021/2020. <https://demonstras.cargo.site>, página que estará em permanente atualização e construção. Investigadoras: Aida Castro, Ana Carolina Fiuza, Catarina Braga, Maria Mire.

um recetáculo aberto a contribuições ensaísticas, experimentais, visuais e plásticas capaz de reunir interesses e pares, incluindo também deste modo as revisoras e os revisores como participantes. As revisoras e os revisores que contribuíram para este número são, pois, as primeiras leitoras e leitores do conjunto de propostas que recebemos e que agora aqui se juntam.

A noção de corpos-media é proposta nesta edição enquanto teste, como um gesto que congrega potencialidades e como um termo operativo que está a ser tratado e experimentado em vários domínios do fazer e do pensar, nos quais se consideram em específico os corpos limítrofes, complexos e problemáticos, não apenas aqueles tidos como monstruosos², mas também aqueles protésicos, não-normativos, híbridos que circulam justamente nas fronteiras e que, por isso mesmo, vão circunscrevendo os limites do humano e das experiências: fragmentados e aglutinadores das materialidades. Assume-se assim a categoria de um corpo essencialmente medial, epistemologicamente operativo das suas próprias metodologias de corporização e revelação, e que permite figurar e imaginar mais e outros corpos.

Corpos-media são corpos de fronteira que operam nos espaços-intervalo. São corpos que se definem e se materializam, ganham e instalam corpo nas travessias e que, por isso mesmo, se abrem às práticas dos imaginários.

Corpos-media demonstram as suas experiências e as suas linguagens específicas: são a sua própria mediação e o seu próprio ensaio e podemos dizer que tal surge na corporização das materialidades que convocam, evocam ou mesmo naquelas que circulam e se imaginam nos atravessamentos.

Portanto, na tentativa de elaborarmos uma *arqueologia de corpos-media*, objetivo central do nosso trabalho investigativo em curso, reconhecemos que precisamos de adotar metodologias híbridas, desde a escrita ensaística ao ensaio visual, tal como evidente nos artigos publicados neste número.

Para encaixar melhor o termo teremos também de perceber os *media* e as mediações como processos e produções ampliadas, que excedem a sua vocação instrumental e funcional, e que convocam deste modo várias materialidades orgânicas, minerais e técnicas nas suas produtividades, manifestações e performances. Pois, os *media*, ou o singular *medium*, permitem sobretudo que as materialidades e os fenómenos da experiência apareçam e ganhem corpo, quer dizer se *de.monstrar*. Pretender circunscrever corpos-media, e perceber também as suas figurações e formas, não é nada de novo e tem uma história relevante que se alastra nas experimentações que atravessam todo séc. XX. No decorrer das experiências tecnocientíficas atuais parece urgente retomar a

² Como abordado pela dupla de artistas Sasha Litvintseva e Beny Wagner (2021), considerando o corpo monstro um *medium*: “The word ‘monster’ comes from the Latin *monstrare*, which translates as ‘to reveal’, ‘to show’, or ‘to demonstrate’. What did monsters show Early Modern naturalists?”

questão dos corpos, dos seus atravessamentos, das suas linguagens e edições para sobretudo entender que aqui se joga uma tensão e uma potência reveladora das circunstâncias sociais, culturais e políticas: pois nos corpos jogam-se como força várias inscrições, mediações e utopias. Relembramos aqui um trabalho que nos acompanha, com o título *Corpo e Imagem* de José Bragança de Miranda, no qual se apresenta uma investigação aprofundada e crítica sobre, arriscamos dizer, as enxertias de “corpos mediadores”, nas suas relações técnicas e culturais:

O problema do nosso tempo é o acontecimento da técnica, cujas ondas de choque mal pressentimos. As tecnologias continuam a enxertar-se no corpo, como as roupas e as profissões, e em geral os atributos (Musil³), naquilo que ele tem de imaginário. Mas ao fazê-lo levam-no ao limite, esgotam-no, transparentizam-no. (Miranda 2008, 124)

As tecnologias são assim apresentadas num entendimento amplo, desde e através das inscrições na carne e no metal, à escrita dos corpos eletrónicos⁴, cuja experiência vai circunscrevendo limites. Há, aliás, uma nota de rodapé neste livro, remetendo à sua própria escrita que merece aqui ser sublinhada e que nos inspira:

Não duvido que alguma inteligência luminosa me oporá que se ‘corpo’ é uma palavra, também ‘carne’ é uma outra palavra. Peço apenas que, provisoriamente, quando se ler ‘carne’, se leia algo mais, embora indefinível, do que uma palavra. (Miranda 2008, nota 157, 119).

A imagem que temos para propor a esta frase citada pode ser a língua (entre órgão e idioma), ou então o “Livro de Carne” (1978-1979) do artista Artur Barrio⁵, que conhecemos através do registo em diapositivos. Este livro feito de carne é um corpo-media, no limite das operações mediais da escrita, um livro matéria comum que a imagina como corpo.

Vibrará (n)um corpo-media a latência da sua própria temporalidade?

³ Apesar de não anotado, julgamos que o autor se refere a Robert Musil e ao trabalho inacabado *O homem sem qualidades* (1930-1943).

⁴ “O que há de paradoxal aí é que a carne vai emergindo, lado a lado com novos ‘objectos’. De facto, depois da fotografia, do cinema e do vídeo, a nossa experiência está povoada de novos objectos, de materialidade estranha para nós, dando uma consistência fantasmal a todo o nosso mundo. A Marilyn ou o Baudelaire de Nadar que circulam nas redes telemáticas têm mais vida que os originais.” (Miranda 2008, 125). Daqui a pertinência de querermos fazer uma *arqueologia de corpos-media*, e não optarmos por “corpos-dos-media”, por exemplo, que algures situa o debate numa ideia de substituição.

⁵ Tivemos a oportunidade de rever o *Livro de Carne* na recente exposição *Interminável* de Artur Barrio (2023), no CIAJG, com curadoria de Luiz Camillo Osorio e Marta Mestre. <https://www.ciajg.pt/detail-eventos/20230325-inauguracao-exposicao-artur-barrio/>

De regresso às ligações tecnológicas, o *cyborg*, tal como apresentado por Donna Haraway no seu conhecido manifesto, seria então um corpo-media de excelência, um arquétipo moderno. Este corpo, mesmo que obsoleto, é ainda uma figura que permite pensar as materialidades da sua aparição, articuladas com as operações das linguagens dessa mesma corporização. Interessa, pois, a duplicidade e a simultaneidade destes corpos, cheios de atritos e dessincronizações, sendo este um termo que surge já em 1960 por Manfred E. Clynes e Nathan S. Kline num ambiente tecnocientífico (astronáutica) e como neologismo para um corpo híbrido auto-regulado, seja humano ou animal e técnico, “(...), a sentient body altered so that it could live in hostile environments” (Biro 2022, 500), supostamente pronto para habitar o espaço sideral. Dissemos anteriormente: já somos *cyborgs*⁶, concorrendo em parte com as sugestões da própria Haraway, que instala antes esta figura numa brecha, num entre-espaço difícil de explicar, cheio de cabos informáticos, minerais e húmus, humanos, técnicos e animais. Os corpos que falam dessa brecha ocupada, criaturas e *cyborgs* que editam e processam informação (desde casa), são híbridos imaginários que desestabilizam distinções e identidades marcadas, sobre as quais a autora discorre e figura, antecipando muito a crítica às estruturas, operações de controlo e poder instaladas nas corporações e economias digitais atuais. Compreende-se, por isso mesmo, o sentido icônico e irônico da sua frase que dá termo ao manifesto, preparando antes um corpo apto ao ambiente hostil instalado na crosta terrestre: “(...) I would rather be a cyborg than a goddess” (Haraway 1991, 181). Ao dizermos que “já somos *cyborgs*”, remete-se a figura à atualidade, porém questionamos se estaremos de novo seduzidas pelas suas produções, pela sua matéria, imaginação e linguagem.

Seduction of the Cyborg é aliás o título de uma das “cápsulas históricas” de *The Milk of Dreams*⁷ (2022), a exposição central da 59ª Exposição Internacional de Arte — La Biennale di Venezia, onde se propõe as e os artistas como *cyborgs*:

(...) the included artists as cyborgs: hybrid bodies whose work engages concepts of the self that are extended, relational, or prosthetic — including, but also beyond, the idea of engineered prosthesis. (Wallace 2022, 499)

Convém dizer que estas cápsulas são mini-exposições, autónomas, que reúnem uma série de objetos encontrados, desde documentos a trabalhos artísticos pouco vistos e reconhecidos, e que no conjunto ganham a sua própria disposição, ou seja, o seu próprio corpo face à exposição central. São por isso cápsulas espaciais e temporais muito intensas nas relações produzidas por co-habitação, pois editam vários condutores

⁶ Castro, Aida e Maria Mire, eds. *Dead Link: mediações das práticas artísticas*. Ver os dois editoriais do número, com o mesmo título. <https://revistainteract.pt/category/34/>.

⁷ Exposição com curadoria de Cecilia Alemani. Ver: <https://www.labiennale.org/en/art/2022/seduction-cyborg>.

subterrâneos que sustentam toda a bienal: e, por isso, suspeitamos que estas cápsulas sejam produtoras de corpos-media. O texto “The Cyborg as Producer” de Matthew Biro (2022) é exemplar para dar conta desta experimentação poética, fazendo uma analogia em contraponto ao conhecido texto “O Autor como produtor” de Walter Benjamin (1934): ao circunscrever operações poéticas que ocorrem no início do século (entre 1910 e 1920) que antecipam nas suas práticas as metodologias associadas ao *cyborg* teorizado por Haraway; ao assinalar as exposições das dadaístas Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, numa versão performática e doméstica da produção *cyborg*, e Hannah Höch no plano dos fragmentos e das montagens imagéticas, revelando assim o modo de produção de um grupo de artistas mulheres, ou melhor, artistas *cyborgs* conscientes da sua condição quimera⁸:

They were advocates of revolution, both artistic and political; and as such, they were collaborative, technological-oriented, and dedicated to expanding the media of art and the audiences they touched. (...) They envisioned cyborgs in multiple media, and they sought to treat their ‘apparatuses’ — their modes of art making — in such a way as to turn their consumers into producers. (Biro 2022, 502)

A nossa resposta é afirmativa: continuamos seduzidas pelos imaginários e produções *cyborg*, nestes termos que se expõem e como condutores de corpos-media; nas produções artísticas que montam e visionam; nos cenários que antecipam e preparam criticamente os nossos próprios corpos para uma atualidade que se antevê hostil e de novo estranha.

No campo das práticas artísticas os corpos-media, como verificamos, instalam-se frequentemente na experimentação poética relacionada com as tecnologias que atravessaram todo o século XX e se expandiram para o século XXI, prestando agora atenção às travessias e às imersividades dos dispositivos imagéticos e na aparição dos fantasmas que daí se projetam. Numa perspetiva arqueológica, a visualização de aparições espectrais foi explicada pelo pensamento racionalista a partir de dois eixos distintos de argumentos. Um que identifica a sua natureza técnica, dando-a como o resultado de um efeito ilusório produzido por um dispositivo ótico, com uma presença concreta mesmo que diáfana. E outro, como nos diz Terry Castle (1995, 53), que assume que ela é alternativamente uma produção fantasmática da mente, originária de uma realidade psíquica desordenada, que nos persegue enquanto sujeitos atormentados.

⁸ “The cyborg artist that appears when we trace feminine lineages in art since the historical avant-garde is a complex and powerful one, a chimera that recognises her position as both subject and object of representation, as well as a creator that seeks to heighten our awareness of the various signifying media that connect artist and audience (...)” (Biro 2022, 503)

Em “Blue Dilemma” (1999) de Tony Oursler, uma instalação que tem a forma de uma “máquina fantástica”, as invenções tecnológicas são como incorporadas numa *timeline* invisível, em que os media imagéticos são corpos históricos narrando uma arqueologia (des)conhecida, como acontece com Stooky Bill, por exemplo, o boneco ventríloquo de John L. Baird, que em 1925 se tornou o primeiro corpo-media a ser teletransportado através do sistema mecânico experimental de transmissão de imagens em movimento. Este acontecimento que determinaria a possibilidade técnica da televisão, sucede o falhanço de se identificar a face humana nesse mesmo processo de teletransporte, já que esta não conseguiria estar exposta a uma fonte de luz suficientemente forte, necessária para que a forma fosse reconhecível através do seu contraste. E esta história dos media, instalada por Tony Oursler, é uma narrativa de corpos *uncanny*:

Blue is the media color for me, the flickering cold glow which one sees at night when passing the window of a house where someone is watching television: the corrosive, deadly, beautiful color of electronic waves washing over flesh. The devil too, and the different forms in which it has been depicted, kept appearing during my research with alarming frequency. I had to include this controversial figure that crops up whenever there are any new technological inventions.⁹

A sensação perturbante que emerge da opacidade sobre os modos de produção de alguns destes corpos-media não radica na ocultação dos meios técnicos para ampliar o impacto da aparição fantasmagórica, como acontece durante os séculos XIX e XX. Mas sim do facto de esta névoa, que obscurece as relações de produção, não ter uma razão alquímica ou científica, mas servir lógicas corporativas e alimentar a abstração produzida por uma *classe vetorial*, como diz McKenzie Wark: “If the capitalist class owns the means of production, the vectoralist class owns the vectors of information” (2019, 55). A emergência da informação, como força material de produção, é discutida em *Capital is Dead: is this something worse?*¹⁰, discorrendo sobre a formação desta classe dominante (*vectoralist*) que controla e é proprietária da informação, ou melhor, do vetor onde a informação é usada e recolhida¹¹. Informação que é constantemente produzida pela “mineral sandwich” (Wark 2019, 4) que guardamos no bolso e em todas as conversas “educativas” que temos com o algoritmo. Com esta proposta a autora identifica as ligações opacas da informação, recorrendo a uma metodologia que nomeia de “thought experiment”, como um gesto poético-crítico que experimenta a linguagem, atualizando em si outras linguagens poéticas e históricas, como a escrita de Karl Marx ou de Kathy Acker, entre outras. Portanto, afirmar que o capital está morto, permite ensaiar a figura do vetor como o avatar da

⁹ In “Blue Dilemma” (1999) de Tony Oursler. <https://tonyoursler.com/blue-dilemma-1>.

¹⁰ Dando continuidade ao anterior *A Hacker Manifesto* (2004). Harvard University Press.

¹¹ Segundo a autora, a noção de vetor foi adaptada de Paul Virilio, in *The Aesthetics of Disappearance* (2009). V. (Wark 2019, 174, nota 12).

emergência de uma nova classe dominante e circunscrever as produções de outras como a classe *hacker*. Sendo que o avatar é também uma representação gráfica fantasmática de circulação, cujas operações e ligações são opacas.

Os fantasmas, enquanto corpos-media, continuam a perpetuar o confronto entre matéria e imaginário, e topologizam de modo cirúrgico esse choque. Na atualidade, a presença de novos e mais corpos, parecem expropriar metodologias artísticas e arquivistas experimentais para alimentar, por exemplo, o *modus operandi* de redes neurais¹². As imagens produzidas por inteligência artificial são os novos espectros imagéticos num espetáculo técnico-científico. Agora a *séance* ganhou uma escala cibernética e os *media* continuam a assombrar (Sconce 2000), pois estamos nervosamente siderados com a possibilidade de já não conseguirmos distinguir uma imagem de raiz ótica de uma que seja um simulacro ótico. Um duplo já sem referente, que mimetiza um eixo (ou um vetor) entre um aparato e um corpo, mas já não existe corpo original, não existe cadáver desta imagem espectral.

As tecnologias das imagens produzem continuamente corpos-media espectrais que se confundem por vezes com as próprias (i)materialidades dos meios. Isto acontece de forma paradigmática com a imagem em movimento e o cinema, pois tal nos lembram José Bértolo e Margarida Medeiros (2020) num editorial publicado nesta mesma revista:

Não só o espectro povoa o cinema desde os seus primórdios, como partilha com ele a característica fundamental de ser uma figura dos limiares: da vida e da morte, do animado e do inanimado, do passado e do presente, do material e do intangível, pertencendo em simultâneo aos domínios do invisível e da visão. (Bértolo, Medeiros 2020, 10)

Às questões que lançámos como linhas a serem intercetadas para este número, recebemos um conjunto alargado de propostas que se organizam agora nesta edição e as quais atravessam tanto as corporalidades imaginadas nas práticas artísticas; como as práticas dos imaginários e poéticas pós-humanas; o pós-humanismo crítico; o pensamento crítico em torno da produção visual gerada através de inteligência artificial (IA), assim como o pensamento alargado sobre a técnica e os corpos.

Os artigos abrem com o texto “**Tecnicidade originária, animanidade e usos do corpo**” de António Fernando Cascais, pois, para além de estarmos muito entusiasmadas de o publicar, consideramos que a exploração das nossas temáticas lhe são devidas. O seu pensamento no exercício académico, assim como a reunião de assuntos

¹² Diz ainda Wark: “Tha capitalist class eats our bodies, the vectoralist class eats our brains” (2019, 59), o que quer dizer que as classes dominantes, algures emergentes no controlo de diferentes matérias e espaços do tempo e da história, se estabelecem na dicotomia corpo/mente.

“indisciplinados”¹³, sempre nos ensinou sobre as metodologias híbridas e transdisciplinares a adotar, sendo esta edição uma oportunidade de realizar um convite direto às suas temáticas atuais que inevitavelmente complexificam as nossas ideias sobre os usos do corpo tecnologicamente mediados e inscritos. **“Bearing witness to ecological excommunication: reflections on oil in Salgado and Herzog through *Cyclonopedia*”** de Francisco Nunes, coloca em questão de que modo este oleoso corpo-media é apto para refletir sobre uma ideia de incomensurabilidade, procurando entender qual a potência e operatividade filosófica e política deste conceito nas múltiplas mediações (artísticas) entre forças ecológicas e a subjetividade humana. Sofía Balbontín, discorre sobre as operações artísticas e investigativas de Juan Downey em **“Arquitecturas invisibles: Un escenario distópico de hibridación cyborg”** para complicar a ligação indissociável entre humanidade, tecnologia e ambiente, considerando a cibernética como uma macroestrutura de energia invisível que o artista propõe poeticamente capturar através de corpos-media que conduzem ondas eletromagnéticas, radiações, e vibrações sísmicas já presentes no planeta como “arquiteturas invisíveis”. Yáir André Cuenú-Mosquera, em **“Limbo of the gutters: The omission of color in the construction of afrolatinidad in Spider-Man: Into the Spider-Verse”**, coloca em discussão como a opção pela introdução de uma maior diversidade cultural e racial, no contexto desta obra cinematográfica, se revela precária ao perpetuar invisibilidades numa personagem que se constrói sob o signo da afro-latinidad. Em **“Atwood’s Dystopian Imagination and McLuhan’s Media Theories: Rethinking Transhumanism through Fictional Narratives”**, Christian Perwein faz uma abordagem às visões distópicas e utópicas que surgem nas leituras sobre o futuro dos *media*, retomando o território da ficção como uma estratégia narrativa e como manifestação cultural capaz de dar conta das polaridades que surgem no espectro trans-humano. **“Artivismo: literacia colaborativa na cultura visual digital”** de Rennier Ligarretto Feo é o último artigo desta secção, fechando as reflexões com uma prática educativa experimental, educ comunicativa, com testemunhos e didáticas que querem reverter os programas e potenciar outros importantes “modos de leitura”, já inseridos numa comunidade de estudantes atenta e crítica.

António Manso Preto abre os ensaios visuais com **“Sobre a Língua: o Texto-Corpo”**, numa montagem muito próxima da imagem em movimento que faz colidir texto e imagem. As páginas são transformadas em corpos analógicos, cuja fisicalidade se sente, obrigando a retirada dos corpos-media de qualquer ambiente digital: estas páginas libidinais devolvem as operações poéticas às inscrições da pele, tal como Artur Barrio o faz no seu “Livro de Carne”, acima mencionado. O ensaio visual **“A Garganta”**, de

¹³ Fazemos referência a um dos primeiros trabalhos académicos em Portugal que tentam reunir os pares em torno de *Indisciplinar a teoria — estudos gays, lésbicos e queer* (2004), publicado pela Fenda, com organização de António Fernando Cascais, afirmando um campo específico e autónomo que estimula investigações e o conhecimento sobre as suas realidades históricas.

Catarina Patrício, é uma *assemblage* que utiliza o desenho para catalisar o vírus da linguagem, em que a referência a William Burroughs não é só literária, é também plástica, e onde a aleatoriedade da técnica *cut-up* se corporaliza no campo das imagens. Patrícia Bandeira fecha esta secção com “**Cidades Fantasma: Rondologia e empreendimentos urbanos desabitados na Ásia**”, estabelecendo uma comparação ficcional de base algorítmica entre as imagens circulares geradas por redes neurais e o planeamento urbano idealizado por ativos financeiros na construção de cidades que já se desenham por um devir fantasmagórico.

O número fecha com a recensão de dois livros. *L’homme-montage. Une figure de la modernité*, de Bernd Stiegler (2019) é proposto por Ana Carolina Fiuza, incidindo na modernidade técnica como aparelho de montagem das matérias e dos imaginários. Para além da fotografia e do cinema, percebe-se que a tecnociência é território de assemblagens várias que procede da “psicotécnica” ou das “montagens dos sentidos” e, por isso mesmo, a montagem é apresentada como uma ferramenta técnica e estética para vários agrupamentos. Susana Amante, na sua recensão ao livro *Laughing with the Trickster: On Sex, Death, and Accordions*, de Tomson Highway (2022) — onde este autor, de cultura Cree, propõe um contraponto entre as mitologias indígenas e as mitologias greco-romanas e o cristianismo, nas suas visões de mundo — apresenta a figura do *trickster* como um corpo-media, apto a cruzar fronteiras e espaços limiaries, pertencente ao imaginário popular, que emergindo e unindo cada uma das partes do livro, é também a figura crítica que permite enlaçar as diferentes cosmovisões.

Quando começámos a pensar este número, tivemos uma importante interlocutora, a Margarida Medeiros que juntamente com a Teresa Mendes Flores, assumia na altura a direção editorial da RCL. Agora que terminamos, estamos um pouco mais sozinhas. Sem a possibilidade de partilhar estes corpos-media com a Margarida Medeiros, queremos deixar um profundo agradecimento por todo o seu trabalho, que nos ofereceu frequentemente o texto como ensaio de um gesto, de uma abertura poética na produção académica cheia de metodologias híbridas.

Referências

- Bértolo, José e Margarida Medeiros, eds. 2020. “Os Fantasmas da Fotografia e do Cinema: uma breve introdução.” *Revista de Comunicação e Linguagens* (53): 7-14. <https://doi.org/10.34619/kmyn-g317>
- Biro, Matthew. 2022. “The Cyborg as Producer”, in *Biennale Arte 2022 — The Milk of Dreams*, Cat. 59^a Exposição Internacional de Arte — La Biennale di Venezia: 500-505.
- Castro, Aida e Maria Mire, eds. 2021. Dead Link: mediações das práticas artísticas. *Interact: Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia* (34). <https://revistainteract.pt/category/34/>.
- Castle, Terry. 1995. *The female thermometer: eighteenth-century culture and the invention of the uncanny*. New York: Oxford University Press.
- Haraway, Donna. 1991. “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century.” In *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge: 149-181.
- Litvintseva, Sasha, and Beny Wagner. 2021. “Monster as Medium: Experiments in Perception in Early Modern Science and Film.” *e-flux Journal* (116). <https://www.e-flux.com/journal/116/379558/monster-as-medium-experiments-in-perception-in-early-modern-science-and-film/>.
- Sconce, Jeffrey. 2000. *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham, NC: Duke University Press.
- Miranda, J. Bragança. 2008. *Corpo e Imagem*. Lisboa: Nova Vega.
- Wallace, Ian. 2022. Texto de introdução a “Seduction of the Cyborg”, in *Biennale Arte 2022 — The Milk of Dreams*, Cat. 59^a Exposição Internacional de Arte — La Biennale di Venezia: 499.
- Wark, McKenzie. 2019. *Capital is Dead: is this something worse?* London, New York: Verso.

AIDA CASTRO

Aida Castro é investigadora, docente e artista. Doutorada em Ciências da Comunicação: Comunicação e Artes pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH UNL), com a tese “Mapeamento do Espaço entre Arte e Ciência na Cultura Contemporânea: Ligação e Intervalo”, tendo sido bolseira da FCT. Atualmente é professora na secção Multimédia na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, onde leciona nos programas de Licenciatura e Mestrado. É membro integrado da unidade de investigação ICNOVA e colaboradora do i2ADS. É coordenadora do projeto de investigação *(de)MONSTRAS: imaginários, corporalidades e materialidades anfíbias* (2023.24, ICNOVA). E, com Cristina Mateus, de *VIDEODREAMS: Práticas dos imaginários* (2022, FBAUP). Trabalha com Maria Mire numa dupla artística desde 2017. Co-editou, com Maria Mire, a revista *Interact #34*, Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia, sobre o tema *DEAD LINK: mediações das práticas artísticas* (2021) e o número 59 da *Revista de Comunicação e Linguagens*, com o tema *Corpos-Media: Matérias e Imaginários* (2023). Desde 2023 colabora como investigadora com Rogério Nuno Costa no âmbito do projeto europeu STAGES - Sustainable Theatre Alliance for a Green Environmental Shift, em colaboração com o Teatro Nacional D. Maria II.

ORCID

[0000-0001-9722-9482](https://orcid.org/0000-0001-9722-9482)

CV

[1417-2864-B898](https://www.aida-castro.com/1417-2864-B898)

Morada institucional

ICNOVA — Instituto de Comunicação da NOVA. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas — NOVA FCSH. Campus de Campolide — Colégio Almada Negreiros | Gabinete: 348, 1099-032, Lisboa, Portugal.

Para citar este artigo

Castro, Aida, and Maria Mire. 2023. “Uma introdução para CORPOS-MEDIA: Matérias e Imaginários.” *Revista de Comunicação e de Linguagens* (59): 8-18. <https://doi.org/10.34619/httc-vtuk>.

DOI <https://doi.org/10.34619/httc-vtuk>

MARIA MIRE

Maria Mire (Maputo,1979). Vive e trabalha em Lisboa. O trabalho artístico e de investigação que desenvolve desde 2001 é sobretudo centrado nas questões da perceção da imagem em movimento. É doutorada em Arte e Design pela Faculdade de Belas Artes do Porto em 2016, com a tese “Fantasmagorias: a imagem em movimento no campo das Artes Plásticas”. Atualmente é professora e co-responsável do Departamento de Cinema/Imagem em Movimento do Ar.Co., em Lisboa. Colabora igualmente no Mestrado em Património Cinematográfico e Audiovisual da ULHT, assim como no Mestrado de Artes do Som e da Imagem da ESAD.CR. No âmbito da dupla artística que tem com Aida Castro, ambas foram editoras convidadas da *INTERACT #34* sob o tema *DEAD LINK: mediações das práticas artísticas* (2021) e do número 59 da *Revista de Comunicação e Linguagens*, com o tema *Corpos-Media: Matérias e Imaginários* (2023). Realizou o filme *PARTO SEM DOR*, uma conversa imaginada com Cesina Bermudes, que integrou a seleção oficial do *INDIELISBOA 2020* e na sua passagem pelo *PORTO FEMME - International Film Festival* recebeu o Prémio Melhor Documentário - Competição Nacional. O seu último filme *CLANDESTINA*, estreou em 2023 no *Doclisboa*, sendo um projeto cinematográfico produzido pela *TERRATREME* e que contou com o apoio do *ICA - Instituto do Cinema e Audiovisual* e da *RTP*.

ORCID

[0000-0002-9668-4261](https://orcid.org/0000-0002-9668-4261)

Morada institucional

LiDA — Laboratório de Investigação em Design e Artes / ESAD.CR — Politécnico de Leiria, Rua Isidoro Inácio Alves de Carvalho, 2500-321, Caldas da Rainha, Portugal.

An introduction to MEDIA-BODIES: Matter and Imaginary

AIDA CASTRO

ICNOVA — Instituto de Comunicação da Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas — NOVA FCSH / I2ADS, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal

aidacosta@fcs.unl.pt

MARIA MIRE

LiDA — Laboratório de Investigação em Design e Artes, ESAD.CR — Politécnico de Leiria, Portugal

maria.carrico@ipleiria.pt

The call for papers for issue 59 of the Journal of Communication and Languages, themed and titled *Media-Bodies: Matter and Imaginary*, offered some guiding questions that bear repeating, as a process of questioning that opens itself to a variety of essays:

Which media-bodies are being projected?

What matter produces these bodies and what imaginaries are claimed?

The term Media-Bodies does not make its first appearance in the context of this publication. Rather, it was originally attached to the research project with which this issue is associated: *(de)MONSTRAS: imaginários, corporalidades e materialidades anfíbias* [(de)MONSTRAS: imaginaries, corporalities and amphibious materialities]¹. The preparation of this publication has brought the term up for discussion and exploration,

¹ A one-year project that takes part in ICNOVA's internal competition for funding of short-term projects, financed by national funds through the FCT — Foundation for Science and Technology — UIDB/05021/2020. <https://demonstras.cargo.site>; this page will be continuously updated and developed. Researchers: Aida Castro, Ana Carolina Fiuza, Catarina Braga, Maria Mire.

looking at the academic publishing space as a receptacle for essayistic, experimental, visual and plastic contributions that can bring together interests and peers, thus also including the reviewers as participants. The reviewers who contributed to this issue are, therefore, the first readers of the set of proposals we have received and now gather here.

The notion of media-bodies is proposed in this issue as a test, a gesture that congregates potentialities and an operative term that is being studied and experimented with in various realms of practice and thought, with a specific focus on frontier, complex and problematic bodies. Not just those deemed monstrous², but also the prosthetic, non-normative, hybrid bodies, the ones that tread the frontiers, marking out the limits of the human and of experience: fragmented and unifying of materialities. The category of an essentially medial body is therefore assumed; one that renders its own methodologies of embodiment and revelation epistemologically operative and makes it possible to give form to and imagine further and other bodies.

Media-bodies are frontier bodies that operate in interval spaces. They are bodies that define and materialize themselves, that take form and install themselves in the crossings and, for this very reason, are open to the practices of the imaginary.

Media-bodies show their experiences and specific languages: they are their own mediation and their own essay and we can say that this emerges in the embodiment of the materialities they convoke, evoke or even in those that circulate and are imagined in the crossings.

Therefore, in attempting to devise an *archaeology of media-bodies*, which is the central aim of our ongoing research, we acknowledge the need to adopt hybrid methodologies, from essayistic writing to visual essays, as clearly presented by the articles published in this issue.

To better frame the term we also need to consider the media and the mediations as extended processes and productions, which go beyond their instrumental and functional vocation and call upon various organic, mineral and technical materialities in their productivities, manifestations and performances. For what the media, or the singular medium, allow above all is for materialities and the phenomena of experience to emerge and take shape, i.e., to *de.monstrate* themselves. Seeking to circumscribe media-bodies and to understand their figurations and forms is nothing new and has a relevant history that spreads across the experimentations spanning the entire 20th century. In today's technoscientific experiments, it seems urgent to return to the subject of the bodies, their crossings, their languages and edits, in order to understand, first and

² As discussed by the artist duo Sasha Litvintseva and Beny Wagner (2021), who consider the monstrous body a medium: "The word 'monster' comes from the Latin *monstrare*, which translates as 'to reveal,' 'to show,' or 'to demonstrate.' What did monsters show Early Modern naturalists?"

foremost, that what is at play there is a tension and a power that are revelatory of the social, cultural and political circumstances: indeed, various inscriptions, mediations and utopias exist as a force at play within the bodies. We recall a piece that has remained with us, titled *Corpo e Imagem* [Body and Image], by José Bragança de Miranda. It presents an in-depth and critical work of research on what we would venture to call the grafting of “mediating bodies”, in their technical and cultural relations:

The problem of our time is the event of technology, whose shock waves we barely foresee. Technologies continue to graft themselves onto the body, like clothes and occupations, and qualities in general (Musil³), in that part of it that belongs to the imaginary. But in doing so they drive it to the edge, deplete it, render it transparent. (Miranda 2008, 124)

Technologies are thus presented in a broad sense, from and through inscriptions on flesh and metal to the writing of electronic bodies⁴, the experience of which is gradually marking out limits. In fact, there is a footnote in this book, in reference to its writing, that warrants pointing out and is a source of inspiration for us:

No doubt some bright mind will counter that if ‘body’ is a word, ‘flesh’ too is another word. I merely ask that, provisionally, when we read ‘flesh’, something more than a word be read, undefinable though it may be. (Miranda 2008, footnote 157, 119).

The image we can propose for this quote is that of a tongue (both organ and language) or that of the “Livro de Carne” [Book of Meat] (1978-1979), by the artist Artur Barrio⁵, which we came into contact with as recorded in slides. This book made of meat is a media-body, at the very edge of the medial operations of writing, a book of common matter that imagines flesh as a body.

Does (in) a media-body vibrate the latency of its own temporality?

Back to the subject of technological connections, the cyborg, as presented by Donna Haraway in her famous manifesto, would then be a media-body *par excellence*, a modern archetype. This body, even if obsolete, is a still figure that can serve as a basis for reflection on the materialities of its appearance, in connection with the operations

³ Despite the absence of a note to that effect, we believe the author is referring to Robert Musil and his unfinished work *The Man Without Qualities* (1930-1943).

⁴ “The paradox there is that the flesh is emerging, side by side with new ‘objects’. Indeed, photography, cinema and video have filled our experience with new objects, a materiality that is foreign to us, giving our world a ghostly consistency. The Marilyn or Baudelaire of Nadar who circulate on telematic networks are more alive than the originals” (Miranda 2008, 125). This is why we wish to devise an *archaeology of media-bodies*, rather than opting for “bodies-of-the-media”, for example, which would somehow situate the debate within an idea of substitution.

⁵ We had the opportunity of seeing *Livro de Carne* again in the recent exhibition *Interminável* [Endless], by Artur Barrio (2023), held at CIAJG and curated by Luiz Camillo Osorio and Marta Mestre. <https://www.ciajg.pt/detail-eventos/20230325-inauguracao-exposicao-artur-barrio/>

of the languages of that embodiment. A point of interest is, therefore, the duplicity and simultaneousness of these bodies, full of attritions and desynchronizations. The term cyborg was coined in 1960 by Manfred E. Clynes and Nathan S. Kline in a technoscientific context (astronautics) and as a neologism for a self-regulated hybrid body, whether human or animal and technical, “(...), a sentient body altered so that it could live in hostile environments” (Biro 2022, 500), supposedly prepared to inhabit outer space. We have said it before: we are already cyborgs⁶; and we partly agree with the suggestions of Haraway herself, who rather installs this figure in a breach, an in-between space that is difficult to explain, full of computer cables, minerals and humus, human, technical and animal. The bodies that speak of that occupied breach, creatures and cyborgs that edit and process information (from home), are imaginary hybrids that destabilize marked distinctions and identities, which the author expounds on and gives shape to, greatly anticipating the critique of the structures, operations of control and power in today’s digital corporations and economies. There is, thus, an iconic and ironic meaning to the sentence with which she concludes her manifesto, preparing a body for the hostile environment installed upon the surface of the earth: “(...) I would rather be a cyborg than a goddess” (Haraway 1991, 181). By saying “we are already cyborgs”, we bring this figure to the current day, but we question whether we are again seduced by its productions, its matter, imagination and language.

Seduction of the Cyborg is, in fact, the title of one of the “historical capsules” in *The Milk of Dreams*⁷ (2022), the main exhibition of the 59th International Art Exhibition — La Biennale di Venezia, where artists are proposed as cyborgs:

(...) the included artists as cyborgs: hybrid bodies whose work engages concepts of the self that are extended, relational, or prosthetic — including, but also beyond, the idea of engineered prosthesis (Wallace 2022, 499)

We should mention that these capsules are autonomous mini-exhibitions that gather a series of found objects, from documents to artistic works seldom seen and recognized, which together gain their own arrangement, i.e., their own body vis-à-vis the main exhibition. They are very intense space and time capsules in the relationships produced by cohabitation, since they edit several subterranean conductors that underpin the entire biennial: therefore, we suspect that these capsules are producers of media-bodies. The text “The Cyborg as Producer”, by Matthew Biro (2022), is exemplary as an account of this poetic experimentation, drawing an analogy in counterpoint to

⁶ Castro, Aida e Maria Mire, eds. *Dead Link: mediações das práticas artísticas* [Dead Link: mediations of artistic practices]. See this issue’s two editorials, with the same title. <https://revistainteract.pt/category/34/>

⁷ Exhibition curated by Cecilia Alemani. See: <https://www.labiennale.org/en/art/2022/seduction-cyborg>

the well-known text “The author as producer”, by Walter Benjamin (1934): by circumscribing poetic operations that occurred in the beginning of the century (between 1910 and 1920), with practices that anticipated the methodologies associated with the cyborg theorized by Haraway; by pointing out the exhibitions of the Dadaists Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven, in a performative and domestic version of cyborg production, and Hannah Höch, with pictorial fragments and montages, thus revealing the mode of production of a group of female artists, or rather cyborg artists, who are aware of their status as a chimera⁸:

They were advocates of revolution, both artistic and political; and as such, they were collaborative, technological-oriented, and dedicated to expanding the media of art and the audiences they touched. (...) They envisioned cyborgs in multiple media, and they sought to treat their ‘apparatuses’ — their modes of art making — in such a way as to turn their consumers into producers. (Biro 2022, 502)

We reply in the affirmative: we are still seduced by the imaginaries and productions of the cyborg, as explained here and as conductors of media-bodies; in the artistic productions they assemble and envision; in the scenarios they anticipate, which critically prepare our own bodies for a present that seems hostile and again uncanny.

In the realm of artistic practice, as we have seen, media-bodies often install themselves in the poetic experimentation associated mainly with the technologies that spanned the entire 20th century and expanded into the 21st century, focusing now on the crossings and the immersiveness of visual devices and the appearance of the ghosts they project. From an archaeological perspective, the fact of seeing spectral apparitions was explained by rationalist thinking based on two distinct lines of argument. One that identifies its technical nature, presenting it as the result of an illusory effect produced by an optical device, with a real, albeit diaphanous, presence. And another, as noted by Terry Castle (1995, 53), that alternatively assumes it to be a phantasmatic production of the mind, originating in a disordered psychic reality, which haunts us as tormented subjects.

In “Blue Dilemma” (1999), by Tony Oursler, an installation in the form of a “fantastical machine”, technological inventions seem to be incorporated into an invisible timeline, in which the visual media are historical bodies that narrate an (un)known archaeology. Such is, for example, the case of Stooky Bill, John L. Baird’s ventriloquist dummy, which in 1925 became the first media-body to be teletransported through the experimental

⁸ “The cyborg artist that appears when we trace feminine lineages in art since the historical avant-garde is a complex and powerful one, a chimera that recognises her position as both subject and object of representation, as well as a creator that seeks to heighten our awareness of the various signifying media that connect artist and audience (...)” (Biro 2022: 503)

mechanical system of transmission of moving images. This event, which eventually made television technically possible, came after a failure to identify the human face in that same process of teletransportation, due to its inability to be exposed to a sufficiently strong source of light, which was necessary for the shape to be recognizable by its contrast. This history of the media, put in place by Tony Oursler, is a narrative of uncanny bodies:

Blue is the media color for me, the flickering cold glow which one sees at night when passing the window of a house where someone is watching television: the corrosive, deadly, beautiful color of electronic waves washing over flesh. The devil too, and the different forms in which it has been depicted, kept appearing during my research with alarming frequency. I had to include this controversial figure that crops up whenever there are any new technological inventions.⁹

The disturbing sensation that emerges from the opacity of the modes of production of some of these media-bodies does not lie in the concealment of the technical means used to amplify the impact of ghostly apparitions, as was the case in the 19th and 20th centuries. Rather, it emerges from the fact that this mist that obscures the relations of production does not have an alchemical or scientific reason but serves a corporate logic and feeds the abstraction produced by a vectoralist class, as argued by McKenzie Wark: “If the capitalist class owns the means of production, the vectoralist class owns the vectors of information” (2019, 55). The emergence of information as a material force of production is discussed in *Capital is Dead: is this something worse?*¹⁰, which expounds the formation of this ruling (vectoralist) class that controls and owns the information, or rather, the vector in which the information is used and collected¹¹. That information is constantly being produced by the “mineral sandwich” (Wark 2019, 4) we keep in our pocket and in every “educational” conversation we have with the algorithm. With this proposal, the author identifies the opaque connections of information, employing a methodology she calls a “thought experiment”, as a poetic-critical gesture that experiments with language, actualizing in itself other poetic and historical languages, such as the writings of Karl Marx and Kathy Acker, among others. Therefore, to say that capital is dead makes it possible to test the figure of the vector as an avatar for the emergence of a new ruling class and circumscribe the productions of others, such as the hacker class. The avatar is also a phantasmatic graphic representation of circulation, whose operations and connections are opaque.

⁹ In “Blue Dilemma” (1999), by Tony Oursler. See: <https://tonyoursler.com/blue-dilemma-1>

¹⁰ As a continuation of the prior *A Hacker Manifesto* (2004). Harvard University Press.

¹¹ According to the author, the notion of vector was adapted from Paul Virilio, in *The Aesthetics of Disappearance* (2009). See (Wark 2019, 174, endnote 12).

As media-bodies, ghosts continue to perpetuate the confrontation between matter and imaginary, and they surgically topologize that clash. Nowadays, the presence of new and more bodies seems to expropriate experimental artistic and archivist methodologies to feed, for example, the *modus operandi* of neural networks¹². The images produced by artificial intelligence are the new pictorial spectres in a technoscientific show. Now the *séance* is on a cybernetic scale and the media continue to haunt (Sconce, 2000), as we are nervously stunned by the possibility of no longer being able to distinguish an optical image from an optical simulacrum. A double that is now without a referent, imitating an axis (or a vector) between an apparatus and a body, there being no original body anymore, no corpse of this spectral image.

Visual technologies continuously produce spectral media-bodies that are sometimes confused with the (im)materialities of the media themselves. A prime example of this are the moving image and cinema, as José Bértolo and Margarida Medeiros (2020) recall in an editorial published in this journal:

Not only does the spectre inhabit cinema since its very beginning, but it also shares with it a fundamental characteristic of being a figure at the threshold of: life and death, the animate and the inanimate, the past and the present, the material and the intangible, belonging simultaneously to the domains of vision and the invisible. (Bértolo, Medeiros 2020, 18)

The questions we proposed as lines of intersection for this issue have elicited a broad set of proposals, which have now been organized into this publication. They encompass imagined corporalities in artistic practice; imaginary and posthuman poetics; critical posthumanism; critical thinking around visual production generated through artificial intelligence (AI) and broad thinking about technology and the bodies.

The articles begin with the text “**Tecnicidade originária, animanidade e usos do corpo**” [Originary Technicity, Animacy and the Use of Bodies], by António Fernando Cascais, whose work we are thrilled to publish and to whom we also feel indebted for the themes we explore. His academic thinking and his bringing together of “undisciplined” topics¹³ have always taught us about the hybrid and transdisciplinary methodologies to adopt, and this publication is an opportunity to extend a direct invitation into his current themes, which inevitably complexify our ideas about the technologically mediated and inscribed uses of the body.

¹² Wark further says: “The capitalist class eats our bodies, the vectoralist class eats our brains” (2019, 59), which means that the ruling classes, which emerge somewhere in the control of different materials and spaces in time and history, establish themselves in the body/mind dichotomy.

¹³ We refer here to one of the first academic works in Portugal to seek to gather the peers around *Indisciplinar a teoria — estudos gays, lésbicos e queer* [Undisciplining theory — gay, lesbian and queer studies] (2004), published by Fenda, under the coordination of António Fernando Cascais, affirming a specific and separate field that fosters research on and knowledge of its historical realities.

“**Bearing witness to ecological excommunication: reflections on oil in Salgado and Herzog through *Cyclonopedia***”, by Francisco Nunes, discusses whether this oily media-body provides a suitable basis for reflection on the idea of incommensurability, attempting to understand the philosophical and political potency and operativity of this concept in the various (artistic) mediations between ecological forces and human subjectivity. Sofía Balbontín expounds on the artistic and research operations of Juan Downey in “**Arquitecturas invisibles: Un escenario distópico de hibridación cyborg**” [Invisible architectures: A dystopian scenario of cyborg hybridization] to complexify the indissociable link between humanity, technology and environment, considering cybernetics as a macrostructure of invisible energy that the artist poetically proposes to capture through media-bodies that serve as conductors for electromagnetic waves, radiations and seismic vibrations that are already on the planet as “invisible architectures”. Yaír André Cuenú-Mosquera, in “**Limbo of the gutters: The omission of color in the construction of afrolatinidad in Spider-Man: Into the Spider-Verse**”, discusses how the choice to introduce greater cultural and racial diversity in the context of this cinematographic work proves precarious as it perpetuates invisibilities in a character created under the aegis of afrolatinidad. In “**Atwood’s Dystopian Imagination and McLuhan’s Media Theories: Rethinking Transhumanism through Fictional Narratives**”, Christian Perwein looks at the dystopian and utopian visions that appear in the literature on the future of the media, returning to fiction as a narrative strategy and a cultural manifestation capable of accounting for the polarities that emerge in the transhuman spectrum. “**Artivismo: literacia colaborativa na cultura visual digital**” [Artivism: collaborative literacy in digital visual culture], by Rennier Ligarretto Feo, is the final article in this section, bringing the reflections to a close with an experimental educational practice, of educommunication, with testimonies and pedagogies that seek to revert programmes and foster other important “modes of reading”, which have already been introduced in an observant and critical community of students.

António Manso Preto opens the visual essays with “**Sobre a Língua: o Texto-Corpo**” [On the Tongue: the Text-Body], a montage verging on a moving image that causes text and image to collide. The pages are transformed into analogue bodies, whose physicality we can feel, forcing media-bodies to retreat from all digital environments: these libidinous pages bring poetic operations back to the inscriptions on skin, similarly to what Artur Barrio did in his “Livro de Carne”, mentioned above. The visual essay “**A Garganta**” [The Throat], by Catarina Patrício, is an *assemblage* that makes use of drawing as a catalyst for the virus of language. In it, the reference to William Burroughs is not purely literary, but also plastic, and the randomness of the cut-up technique materializes in images. Patrícia Bandeira closes this section with “**Cidades Fantasma: Rondologia e empreendimentos urbanos desabitados na Ásia**” [Ghost Cities: Hauntology and uninhabited real-estate developments in Asia], where she establishes a fictional algorithmic-based comparison between the circular images generated by

neural networks and the urban planning conceived by financial assets in building cities that are already designed by a ghostly future.

The issue concludes with a review of two books. Ana Carolina Fiuza proposes *L’homme-montage. Une figure de la modernité* [The Assembled Human. A Figure of Modernity], by Bernd Stiegler (2019), which looks at technical modernity as an assembling device for matter and imaginary. Beyond photography and cinema, technoscience is seen as a landscape for various assemblages that originate in “psychotechnology” or in “assemblages of the senses” and, therefore, the assemblage is presented as a technical and aesthetical tool for various groupings. In her review of the book *Laughing with the Trickster: On Sex, Death, and Accordions*, by Tomson Highway (2022) — in which this Cree author proposes to compare indigenous mythologies and Greco-Roman mythologies and Christianity, and their views of the world —, Susana Amante presents the trickster as a media-body, capable of crossing borders and thresholds, a part of the popular imaginary and, as he emerges from and unifies every part of the book, also the critical figure that makes it possible to interweave different cosmovisions.

When we started to work on this issue, we had an important interlocutor, Margarida Medeiros, who at the time was editor-in-chief of RCL, alongside Teresa Mendes Flores. Now, as we conclude our work, we are a little more alone. Although we cannot share these media-bodies with Margarida Medeiros, we wish to express our utmost gratitude for all her work, which often gifted us the text as an essay at a gesture, at a poetic openness in the pursuit of academic work full of hybrid methodologies.

References

- Bértolo, José e Margarida Medeiros, eds. 2020. “Photography, Cinema, and the Ghostly: a short introduction”. *Revista de Comunicação e Linguagens* (53): 15-22. <https://doi.org/10.34619/kmyn-g317>
- Biro, Matthew. 2022. “The Cyborg as Producer”, in *Biennale Arte 2022 — The Milk of Dreams*, Cat. 59^a Exposição Internacional de Arte — La Biennale di Venezia: 500-505.
- Castro, Aida e Maria Mire, eds. 2021. Dead Link: mediações das práticas artísticas. *Interact: Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia* (34). <https://revistainteract.pt/category/34/>.
- Castle, Terry. 1995. *The female thermometer: eighteenth-century culture and the invention of the uncanny*. New York: Oxford University Press.
- Haraway, Donna. 1991. “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century.” In *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge: 149-181.
- Litvintseva, Sasha, and Beny Wagner. 2021. “Monster as Medium: Experiments in Perception in Early Modern Science and Film.” *e-flux Journal* (116). <https://www.e-flux.com/journal/116/379558/monster-as-medium-experiments-in-perception-in-early-modern-science-and-film/>.
- Sconce, Jeffrey. 2000. *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham, NC: Duke University Press.
- Miranda, J. Bragança. 2008. *Corpo e Imagem*. Lisboa: Nova Vega.
- Wallace, Ian. 2022. Introduction to “Seduction of the Cyborg”, in *Biennale Arte 2022 — The Milk of Dreams*, Cat. 59th International Art Exhibition — La Biennale di Venezia: 499.
- Wark, McKenzie. 2019. *Capital is Dead: is this something worse?* London, New York: Verso.

AIDA CASTRO

Aida Castro. Researcher, teacher and artist. She earned a PhD in Communication Sciences: Communication and the Arts from the School of Social Sciences and Humanities of the NOVA University of Lisbon (FCSH UNL), with the thesis “Mapping the Space between Art and Science in Contemporary Culture: Link and Interval”, having been awarded an FCT scholarship. She is currently an invited teacher in the Multimedia department at the Faculty of Fine Arts of the University of Porto, where she teaches in the master’s and bachelor’s programmes. She is an integrated member of the ICNOVA research unit and a collaborator with i2ADS. She is the coordinator of the research project (*de*) *MONSTRAS: imaginaries, corporalities and amphibious materialities* (2023,24, ICNOVA) and, alongside Cristina Mateus, of *VIDEODREAMS: Practices of the Imaginary* (2022, FBAUP). She has been working with Maria Mire in an artistic duo since 2017. Also with Maria Mire, she co-edited *INTERACT #34*, Online Journal of Art, Culture and Technology, on the theme *DEAD LINK: mediations of artistic practices* (2021, ICNOVA), and issue 59 of the *Journal of Communication and Languages* (ICNOVA), on the theme *Media-Bodies: Matter and Imaginary* (2023). Since 2023, she has been working in collaboration with Rogério Nuno Costa as a researcher within the framework of the European project *STAGES - Sustainable Theatre Alliance for a Green Environmental Shift*, in association with the D. Maria II National Theatre.

ORCID

[0000-0001-9722-9482](https://orcid.org/0000-0001-9722-9482)

CV

[1417-2864-B898](https://www.aida-castro.com/1417-2864-B898)

Institutional address

ICNOVA — Instituto de Comunicação da NOVA. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas — NOVA FCSH. Campus de Campolide — Colégio Almada Negreiros | Gabinete: 348, 1099-032, Lisboa, Portugal.

To cite this article

Castro, Aida, and Maria Mire. 2023. “An introduction to MEDIA-BODIES: Matter and Imaginary.” *Revista de Comunicação e de Linguagens* (59): 19-29. <https://doi.org/10.34619/httc-vtuk>.

DOI <https://doi.org/10.34619/httc-vtuk>

MARIA MIRE

Maria Mire (Maputo, 1979). Lives and works in Lisbon, Portugal. Since 2001, her artistic and research work has focused mainly on the perception of the moving image. In 2016, she earned a PhD in Art and Design by the Faculty of Fine Arts of the University of Porto, with the thesis “Phantasmagorias: the moving image in the field of contemporary artistic practice”. She is currently a teacher and co-director of the Cinema/Moving Image Department of Ar.Co, in Lisbon. She also teaches in the PhD programme in Media Art and Communication at ULHT as well in the master’s programme in Arts of Sound and Image at ESAD.CR. As part of her artistic duo with Aida Castro, both were guest editors of *INTERACT #34*, Online Journal of Art, Culture and Technology, devoted to the theme *DEAD LINK: mediations of artistic practices* (2021) and issue 59 of the *Journal of Communication and Languages* (ICNOVA), on the theme *Media-Bodies: Matter and Imaginary* (2023). She directed the film *PARTO SEM DOR*, an imagined conversation with Cesina Bermudes, which was included in the official selection of *INDIELISBOA 2020* and won the Prize for Best Documentary in the National Competition of *PORTO FEMME - International Film Festival*. Her last film, *CLANDESTINA*, premiered in 2023 at *Doclisboa* and was produced by *TERRATREME* and supported by ICA - Institute of Cinema and Audiovisual and RTP.

ORCID

[0000-0002-9668-4261](https://orcid.org/0000-0002-9668-4261)

Institutional address

LiDA — Laboratório de Investigação em Design e Artes / ESAD.CR — Politécnico de Leiria, Rua Isidoro Inácio Alves de Carvalho, 2500-321, Caldas da Rainha, Portugal.

ARTIGOS

ARTICLES

Tecnicidade originária, animanidade e usos do corpo

Originary Technicity, Animacy and the Use of Bodies

ANTÓNIO FERNANDO CASCAIS

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas. Departamento de Ciências da Comunicação.
ICNOVA — Instituto de Comunicação da NOVA, Portugal
fcc@fcsb.unl.pt

Resumo

Fundamental para entendermos o horizonte generalizadamente “antropofágico” das relações interindividuais, de consumo indiscriminado de tudo e todos por todos, a ideia de “uso dos corpos” mostra ser crucial para a regulação humanista contra o abuso, a instrumentalização e a exploração. Por sua vez, o adquirido da tecnicidade originária, enquanto condição técnica do próprio *anthropos*, significa que nem corpo, nem linguagem escapam à disponibilidade de todas as coisas na direção indicada pela técnica. Surgindo doravante como grelha de inteligibilidade do mundo e do próprio homem, ela abre a uma teoria crítica pós-humanista da conceção instrumental, protésica da serviçalidade essencial da técnica, ao mesmo tempo que põe em causa que corpo, pertença a um género, desejo ou sexualidade possam ser o *locus* de resistência às relações de poder-saber tecnicamente mediadas. A animanidade sobre a qual estas operam na era da biopolítica engloba a totalidade sem resto da matéria-prima corpórea a todos os seus níveis, vegetativo, animal, de relação, e projeta-se nas políticas chamadas pós-emancipatórias em que o que está em causa não é já a definição e o exercício de direitos, liberdades e garantias da política

iluminista clássica, mas a persecução experimental de modos de vida, de que é exemplo a contrasexualidade tecnoperformativa. A *experimental life* tecnofílica que funciona no plano da liberdade morfológica, tem, no entanto, implicações políticas decisivas.

Palavras-chave

animanidade | usos | corpo | tecnicidade | tecnoperformatividade

Abstract

Fundamental, as it is, to understand the background all in all “anthropophagic” of interpersonal relations of indiscriminate consumerism of all by all, the idea of the use of bodies proves crucial for the humanist regulation against abuse, manipulation and exploitation. In turn, the acquired notion of originary technicity, as the technological condition of *anthropos* itself, means that neither body, nor language, evades the availability of all things in the direction pointed by technology. Emerging presently as the grid of intelligibility of the world and of humankind itself, it opens the path to a post-humanist critique of the instrumental, prosthetic of the essential serviceability of technics, all the while it disavows the notion that the body, or belonging to a gender, or desire and sexuality for that matter, can be the *locus* of resistance to technologically mediated power-knowledge relations. The animacy upon which rests the former in the age of biopolitics comprise the entire corporeal prime matter in all its levels, vegetative, animal, relational, and projects itself in the so called post-liberatory politics in which is at stake, not anymore the definition and the practice of rights, liberties and guarantees of classical Enlightened politics, but the pursuit of experimental ways of life, as in the case of technoperformative counter-sexuality. Technophilic experimental life operating at the level of morphological liberty, bears, notwithstanding, decisive epistemopolitical implications.

animacy | use | body | technicity | technoperformativity

Keywords

Uso dos corpos e tecnicidade originária

Claude Lévi-Strauss tinha mais razão do que (se) podia imaginar quando afirmava que somos todos canibais, contrariando a ideia de evolução civilizacional linear que nos teria tornado essencialmente estranhos e distantes relativamente às sociedades originárias. O antropólogo atentava então, em particular, em tecnologias biomédicas como as transfusões de sangue e os transplantes de órgãos, mas não só aquelas foram muito mais longe desde esse tempo, como é hoje um adquirido que, a todos os níveis, os corpos são, mais do que sempre foram, matéria-prima inteiramente mercantilizável, processável e consumível, deixando a perder de vista o que disforicamente temiam a *Gestell* heideggeriana e a mobilização total jungeriana. Em contrapartida, é patente a tecnofilia das práticas de uso dos corpos, quer do lado dos projetos biopolíticos e tecnocráticos de *experimental life*, quer do lado dos projetos emancipatórios de ressubjetivação e de liberdade morfológica. A muito insistente atenção que doravante devotamos ao uso dos corpos que somos, concentra-se, sem dúvida, nas exploração das suas possibilidades, tecnicamente mediadas, mas também nas evidentes tensões em que se movem e nas perplexidades que geram. Devemos a Giorgio Agamben a ideia de “uso dos corpos” (Agamben 2016, 1093 e segs.), que se nos afigura fundamental para entendermos o horizonte, por assim dizer, generalizadamente “antropofágico” das relações interindividuais, de consumo indiscriminado de tudo e todos por todos, que tem constituído chão fértil para o desenvolvimento de um pertinente caudal de análises acerca das afeções no mundo contemporâneo. Explica ele que o sintagma “uso do corpo” representa um ponto de indistinção entre o corpo próprio e o do outro, que ele começa por perscrutar na comparação entre o escravo e o utensílio feita por aquele mesmo Aristóteles do qual a modernidade parece ter-se distanciado radicalmente, como assinalava Michel Foucault. Mediada pela relação “desnaturada” entre os seres humanos, a troca orgânica é transformada pela escravatura numa relação do corpo do senhor com a natureza que é mediada pela relação de troca orgânica do corpo do escravo com a natureza. Ora, para Aristóteles, o escravo não passava de um *organon praktikon kai choriston*, uma espécie de autómato, um instrumento animado, um órgão que é parte integrante do seu possuidor, pelo que a relação entre senhor e escravo pertence ao domínio da *oikonomia*, o governo, estritamente privado, da casa. Daí que o usufruto pleno do corpo do escravo, onde se incluíam evidentemente as relações sexuais com os amos, as quais em nada eram percebidas como um abuso. A lenta transformação deste quadro legado pela Antiguidade à posterior história europeia passou por mudanças decisivas, a começar por uma mutação concetual empreendida pelos teólogos medievais — Tomás de Aquino, na *Suma Teológica* — que se abalançaram a inscrever o instrumento no interior da categoria da quádrupla causalidade aristotélica, acrescentando às causas material, formal, eficiente e final uma quinta causa, a causa instrumental:

...a descoberta da causa instrumental constitui a primeira tentativa de dar uma figura conceptual à tecnologia. Ao passo que, para o homem da Antiguidade, o instrumento se anula no *ergon* que produz, tal como o trabalho desaparece no seu resultado, a operação do utensílio cinde-se doravante num fim próprio e numa finalidade extrínseca, deixando assim emergir a esfera de uma instrumentalidade que se pode aplicar seja a que fim for. O espaço da técnica abre-se então como a dimensão de uma medialidade e de uma disponibilidade ilimitadas, porque, ao mesmo tempo que se mantém em relação com a sua ação, o instrumento tornou-se aqui autónomo relativamente a ela e pode-se referir seja a que finalidade extrínseca for” (Agamben 2016, 1138).

Efetivamente, é em tudo e por tudo plausível que haja no instrumento técnico algo mais do que a simples “serviçalidade” e que esta não coincida, como pensava Martin Heidegger, com um novo e decisivo desvelamento-velamento epocal do ser, mas antes com uma transformação do uso dos corpos e dos objetos, cujo paradigma originário deve ser procurado no “instrumento animado” que é o escravo, ou seja, no homem que, ao empregar o seu corpo, é na realidade empregado por outrém. Neste sentido, a mutação na natureza da *tekne* terá remontado à concetualização medieval da causa instrumental, bem antes, portanto, da emergência da moderna *Gestell* heideggeriana, que de alguma maneira se apresenta então como condição de possibilidade da tecnociência disponibilizadora e mobilizadora moderna, no sentido que lhe deram, respetivamente Heidegger e Ernst Jünger: “A técnica é a dimensão que se abre quando a operação do instrumento se tornou autónoma e, ao mesmo tempo, se cindiu em duas operações distintas e ligadas” (Agamben 2016, 1139). E podemos interrogar-nos se não há entre a técnica moderna e a escravatura um laço mais essencial do que a sua finalidade produtiva comum, tendo nomeadamente em atenção que a máquina se apresenta desde o início como a realização do paradigma do instrumento animado, de que o escravo tinha fornecido o modelo originário, e que ambos se propõem libertar o homem da necessidade para lhe assegurar o acesso à sua dimensão mais própria, a vida política, como prescrevia Aristóteles nos tempos em que a *polis* era o paradigma político do Ocidente. A simetria entre o escravo e a máquina diria pois respeito à consumação da antropogénese, o devir plenamente humano do homem vivo, mas tal implica uma nova simetria em relação à vida nua que, ao situar-se no limiar entre a *zoê* e o *bios*, entre *physis* e *nomos*, permite, pela sua própria exclusão inclusiva, a vida política. Neste sentido, a escravatura está para o homem antigo como a técnica para o homem moderno, uma e outra, tal como a vida nua, guardam o limiar que permite aceder à condição verdadeiramente humana, e uma e outra se mostraram inadequadas ao seu objetivo, com a solução moderna a revelar-se não menos inumana que a solução antiga. O que está em causa no “utensílio humano” não é apenas a emancipação em relação ao trabalho, mas o paradigma de uma outra atividade humana e de uma outra relação com o corpo vivo à qual, à falta de melhor nome, Agamben chama “uso dos corpos”: “E se a hipótese de um laço constitutivo entre a

escravatura e a técnica está correta, não é de espantar que a hipertrofia dos dispositivos tecnológicos tenha acabado por produzir uma forma de escravatura nova e sem exemplo” (Agamben 2016, 1144).

A visão da serviçalidade da técnica foi sendo igualmente posta em causa por outras vias, da antropologia à filosofia da técnica e das ciências da comunicação aos estudos culturais, de género e *queer*, produzindo efeitos críticos que são profundamente solidários das conclusões a que chega Agamben. Em múltiplos âmbitos e de multímodas formas, mas todos convergindo num mesmo sentido, da paleontologia de André Leroi-Gourhan à individuação de Gilbert Simondon e às mnemotécnicas de Bernard Stiegler, da crítica da mediologia de Marshall McLuhan a Lev Manovich e da remediação de Jay Bolter/Richard Grusin à arqueologia dos media de Vilém Flusser, do dispositivo de Michel Foucault ao rizoma de Gilles Deleuze/Félix Guattari e ao desconstrucionismo de Jacques Derrida, do inumano de Jean-François Lyotard a Giorgio Agamben, a Friedrich Kittler e a Jean-Luc Nancy, o que foi sendo progressivamente abandonado foi o entendimento meramente instrumental da técnica e a conceção matricial de técnica como projeção orgânica, *i.e.*, prótese, dos membros e funções do corpo humano que vinha dos tempos do pioneiro da filosofia da técnica Ernst Kapp. Se o caudal de literatura que tem naqueles autores as suas referências seminais demonstrou que a técnica é constitutiva da antropogénese, que a linguagem só pode ser considerada uma semiotécnica e a técnica como também ela produtora de simbólico, áreas de reflexão mais recente puseram em causa formas ainda mais particulares e concretas a conceção protésica de técnica, de tal modo que, com Arthur Bradley, se pode falar de uma tecnicidade originária: “Ao princípio era a técnica” (Bradley 2011, 1). E, da mesma forma: “É agora generalizadamente aceite que esta familiar história da evolução da vida é também, num ou noutro sentido, uma história da evolução da tecnologia” (Bradley 2011, 1). Bradley passa em revista os contributos sucessivos de Marx, Freud, Heidegger, Derrida e Stiegler (chamando à colação um sem-número de outros menores) para o estabelecimento definitivo da ideia de tecnicidade originária, fazendo notar também as imprecisões, recuos e ambiguidades de cada um em relação a ela — que arriscam reduzi-la a não mais do que uma antropologia não essencialista (Bradley 2011, 38) — a partir dos seus posicionamentos respetivos, primeiro, em relação à herança do pensamento fundador platónico e aristotélico sobre a *techne* e, segundo, em relação ao modo como a (tecno)ciência moderna rompe com essa herança da filosofia grega, a cujo respeito recorda o que hoje todos sabemos:

a invenção desta nova disciplina chamada “ciência” exigiu igualmente a invenção de um novo *objeto* de estudo científico chamado “natureza” que é radicalmente diferente, quer da *physis* grega, quer da *natura* romana, quer ainda do *ens creatum* cristão: aquilo que a ciência chama “natureza” é pura matéria, inerte, uniforme, sujeita a leis mecânicas iminentes (ao invés dos fins teleológicos de Aristóteles) que são previsíveis, determináveis e mesmo manipuláveis pela análise científica racional (Bradley 2011, 6).

Nesta conformidade, Bradley conclui que as teorias contemporâneas da tecnicidade originária revelam

que a tecnologia é já sempre contaminante *physis*, anamnese, consciência, ipseidade ou o mundo vivo em geral (...) que a tecnicidade originária problematiza uma certa ideia metafísica de *origem*: inteira, simples, natural, indivisível e plenitudinária. (...) que a tecnicidade originária destrói a ideia tradicional de *tecnologia*: inerte, instrumental, um *positum* empírico ou material (Bradley 2011, 14).

Finalmente, a tecnicidade originária, enquanto condição técnica do próprio *anthropos*, abre a uma teoria crítica pós-humanista, desmultiplicada em correntes por vezes incomensuráveis, mas que começa por exprimir-se através do tropo de que nunca fomos humanos, mas sempre assombrados e possuídos pelo pós-humano, pondo antes de tudo em causa o dualismo cartesiano entre ente e corpo, *res cogitans* e *res extensa*. Não sem razão, Bradley faz notar que o pós-humanismo não deixa de ter por premissa uma epistemologia iluminista, bem como a sua crítica materialista do humanismo liberal também persegue um modelo político iluminista clássico, na medida em que pressupõe políticas da identidade, por mais radicalizadas que sejam, reconhecivelmente liberais, nas quais a emancipação é operada por agentes autónomos auto-identificados, auto-legiferantes e auto-realizadores, na ausência de qualquer *nomos* natural ou divino pré-existente. Mais, este pós-humanismo tende a deslocar-se, de um exercício de consciencialização da nossa condição de incorporação técnica, da base para o topo, para uma autêntica prescrição, normativa portanto, de transformação imposta do topo para a base. E pergunta-se Bradley: “Até que ponto, então, terá sucesso a filosofia do inumanismo a expurgar o resíduo antropocêntrico que ainda se pode achar no trans-humanismo e no pós-humanismo? (Bradley 2021, 156). Ceticamente ou precavidamente, conforme a perspectiva em que o analisemos, Bradley opta por concluir que, de facto, a leitura pós-humanista da tecnicidade originária acaba frequentemente por produzir pouco mais do que uma nova antropologia não-essencialista:

a dobra orgânico-inorgânico da tecnicidade originária é ela própria reduplicada de maneira a tornar-se no fundamento de uma antropologia nova, ainda que aporética. Tal se revela ser, sugeri eu, o irónico destino de uma boa parte da filosofia continental da técnica; aquilo que deveria virar de dentro para fora o *anthropos* — ao mostrar como, até mesmo na sua própria ipseidade autoreferencial, o estar constitutivamente aberto ao seu exterior fático e inorgânico — é ele mesmo internalizado, antropologizado, humanizado (Bradley 2011,162).

E termina, uma vez mais, com uma interrogação genérica: “E se o futuro da tecnicidade originária, fosse menos a morte do humano, da consciência ou da vida do

que da coisa que obstinada, ideal e humanamente persistimos em chamar ‘técnica?’” (Bradley 2011, 164).

Traço comum às posturas pós-humanistas é, em todo o caso, a sua abrangente tecnofilia. Lembre-se a utopia ciberfeminista, concebida por Donna Haraway, de um mundo monstruoso sem género, o que “tanto significa construir e destruir máquinas, identidades, categorias, relações, histórias espaciais. Embora ambos sejam laços em dança espiralar, eu preferia ser um ciborgue a uma deusa” (Haraway 1991, 181), dizia Haraway, anunciando uma viragem decisiva que prossegue. No mesmo sentido vai Allucquère Roseanne Stone (Sandy Stone), no seu *The Empire Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto* (2014), no qual faz a defesa de um trans-feminismo que eleva a outro patamar a ideia de fisicalidades monstruosas digitalmente mediadas de Haraway. Arenas de experimentação social, os ambientes digitais imersivos não só propiciam como intervêm ativamente nos processos de ressubjetivação dos indivíduos por via da capacidade de auto-afeção dos próprios utilizadores que, ao fim e ao cabo, não são simples utilizadores incólumes à utilização:

A comunicação próstética e as coisas por ela criadas, concretamente o software recreativo interativo, a Internet, o ciberespaço e a realidade virtual, não são uma questão de quotas de mercado ou sequer de conteúdo. Num sentido fundamentalmente McLuhanesco, estas coisas fazem parte de nós. Tal como com todos os discursos poderosos, a sua simples existência molda-nos. Visto que, num sentido profundo, eles são linguagens, é difícil *ver* o que fazem, porque aquilo que fazem é estruturar a visão. Eles agem sobre os sistemas — sociais, culturais, neurológicos — por meio dos quais produzimos sentido. As suas mensagens implícitas transformam-nos (Stone 1995, 167-168).

É precisamente isto que faz reconhecer a Ferraris de maneira sintética e lapidar que “A Web é, portanto, um sistema performativo, e não puramente descritivo, e isto explica que mudou a nossa vida muito mais do que os meios de comunicação de massa” (Ferraris 2018, 79).

Da *crip-theory* veio o contributo que faltava para completar o questionamento da conceção protésica da técnica. A *crip theory* procede a uma crítica do modelo biomédico essencialista da deficiência que a trata essencialmente como falta ou uma restrição incapacidade, lesão, défice, deformidade desviante relativamente à normalidade, a ser corrigida com uma prótese que de algum modo mecanicamente repara, restaura, repõe ou substitui uma função orgânica comprometida ou uma capacidade perdida de forma por assim dizer “capacitista”, mas que mantém ou até agrava os efeitos sociais e culturais discriminatórios, excludores e em última análise aviltantes da pessoa deficiente. A contraposição de um modelo biomédico essencialista por um modelo social construcionista da deficiência, deveríamos repensar, em consonância, não apenas o modo como entendemos a “patologia”, mas também o modo como reconcetualizamos a “cura”. Tanto incapacita

a redução anatómica da deficiência, tal como a teoria *queer* desconstrói (“queeriza”) a redução anatómica da diferença sexual, rigorosamente opositiva e binária. Melhor, e partindo do princípio que “as instituições da nossa cultura que produzem e garantem uma identidade heterossexual também funcionam para assegurar uma identidade capacitista” (McRuer 2006, 151), a *crip theory* empreende uma teorização conjunta da construção da “*able-bodiedness*” compulsória e da heterossexualidade compulsória e respetivas relações e enquadramento. Não se pode por isso deixar de reconhecer razão a Judith Butler, quando assevera que “a própria matéria é fundada através de um conjunto de violações” (Butler 1993, 29). Visto que a materialidade que se supõe ser irreduzível é afinal construída por intermédio de uma problemática matriz generizada (*genderized*) então a prática discursiva mediante a qual a matéria é tornada irreduzível simultaneamente ontologiza e fixa essa matriz generizada em seu lugar, diz Butler. Postulado ou significado como anterior à própria significação, o corpo é na verdade produzido como um efeito dessa significação que ao mesmo tempo afirma descobri-lo como aquilo que precede a ação de significar, o que implica que a linguagem não é mimética, mas antes produtiva, constitutiva, performativa. No entanto, a performatividade de género e a performatividade *queer*, que agencia os processos de reconstrução e reconstituição identitária, centrais na teoria e na crítica *queer*, situam-se ainda basicamente, no plano da performatividade da linguagem. Só a partir de Paul B. Preciado se começa a falar de uma tecnoperformatividade, dos géneros, dos corpos, alçando a outro plano a performatividade *queer*. A isso teremos de dar mais atenção. De momento interessa-nos concluir de tudo o que antecede que aquilo que vem substituir a conceção protésica e instrumental da técnica é a ideia de *tecnicidade originária* do devir-humano, de certo modo como oportunamente tinha adiantado Gilbert Hottois, a reconcetualização do humano como logotécnico, que não logoteórico. Mas será precisamente essa reconcetualização que irá abrir à ideia de pós-humano e de trans-humano e à mais ou menos subtil passagem do humanismo emancipatório de matriz iluminista para um experimentalismo pós-emancipatório no qual, nomeadamente, a nossa bem familiar ideia de liberdade jurídico-política começa a ceder o passo à ideia de liberdade morfológica, a intervenção biotecnocientífica sobre os corpos com propósitos — e efeitos — de recomposição identitária.

A tecnicidade originária implica que nem corpo, nem linguagem escapam à disponibilidade de todas as coisas na direção indicada pela técnica, pelo que esta não se apresenta já como manipulação externa do mundo por um sujeito soberano, mas que a técnica surge para nós como grelha de inteligibilidade do mundo e do próprio homem, depois de, ao longo da história, este já se ter auto-compreendido miticamente, religiosamente e cientificamente a partir da disposição do mundo, como lapidarmente esclarece Umberto Galimberti:

na *disposição do mundo* e não na *instrumentalidade* vai individuada a essência da técnica. E isto significa que a técnica, na sua aceção moderna, já não é *ciência aplicada*, mas

horizonte no interior do qual até a ciência pura encontra a condição e a destinação do seu indagar. Somente se se compreender que a técnica moderna, após ter substituído o domínio (*signoria*) do homem pelo próprio domínio, é que se postou como condição da interpretação do homem e do mundo (Galimberti 2000, 353)

Acedemos assim a um cabal entendimento do papel dela na determinação dos móbeis humanos como na constituição da subjetividade dos próprios agentes que os concetualizam, de tal modo que, como mostrou Donna Haraway, não é com recurso à moldura interpretativa da racionalidade verbo-concetual que melhor podemos dar conta dela, mas antes as figurações:

As figurações são imagens performativas que podem ser habitadas. Verbais ou visuais, as figurações podem ser mapas condensados de mundos contestáveis. Toda a linguagem, incluindo a matemática, é figurativa isto é, feita de tropos, cheia de saliências que nos obrigam a esquivar-nos da mentalidade literal. Destaco a figuração para tornar explícita a qualidade de tropo de todos os processos materiais-semióticos, especialmente os da tecnociência. Pense-se, por exemplo, num pequeno conjunto de objetos nos quais as vidas e os mundos se acham incorporados — *chip*, gene, semente, feto, base de dados, bomba, raça, cérebro, ecossistema. (...) O *chip*, a semente, ou o gene são simultaneamente literais e figurativos. Habitamos e somos habitamos por essas figuras que mapeiam universos de conhecimento, prática e poder” (Haraway 1997, 11).

Na verdade, há uma profunda congenialidade entre este tipo de distanciamento relativamente à ideia de serviçalidade do corpo — não *possuímos* um corpo, *somos* um corpo — e a linhagem de revisão da concepção marxista de economia política em que avultam Pierre Klossowski e Jean-François Lyotard e que Michel Foucault absorve na sua teorização sobre o dispositivo e, designadamente, o dispositivo da sexualidade. Dessa revisão resulta o essencial da noção de economia libidinal (que, é certo, Foucault nunca nomeia) que envolve a circulação mercantil da totalidade das afeções, que já não somente a força de trabalho na boa tradição marxista, como bem resume Bradley (2011 37). Considerem-se, a este respeito, os casos do tráfico de seres humanos, que comporta tanto a exploração laboral como a exploração sexual, ou ainda do narcotráfico com todos os fenómenos conexos, os quais constituem tão-só pontas do icebergue da rentabilização económica generalizada e maciça do complexo de afeções dos indivíduos, sociotecnicamente potenciada e na qual as tecnologias da comunicação e a cibercultura, no seu lado negro, desempenham papel nada negligenciável: “o facto é que na base do processo não está a necessidade, mas o desejo. O aparato determina a intencionalidade individual de maneira que não são só as alienações, mas também e sobretudo as gratificações e o reconhecimento” (Ferraris 2018, 109).

Além disso, a tecnociência faz igualmente interpenetrar o orgânico e o inorgânico, o que significa que ela conecta as formas vivas com o não-vivo, o maquínico, o físico e o químico. Nada que Donna Haraway já não tivesse adiantado desde o seu célebre Manifesto Ciborgue, com o qual pretende ir para além da bio-política de Foucault. Organismo cibernético, híbrido de máquina e organismo, simultaneamente uma criatura com realidade social e uma criatura de ficção, o ciborgue resulta de três violações de fronteira cruciais, entre animalidade e humanidade, entre o organismo animal-humano e a máquina e entre o físico e o não-físico. O que Haraway propõe é o sonho de uma heteroglossia que recusa qualquer metafísica anticiência ou demonologia da técnica. Se assim se constitui um fundo comum que funciona como *recetáculo* (a *hypodoché* da filosofia grega) de tudo quanto é transformação genética, à maneira como Platão há vinte e cinco séculos concebia a *chora*, isto de modo nenhum deve significar que estamos a fazer qualquer conceção a um reducionismo biologista. Atentemos, em primeiro lugar, no aviso fundacional feito por Judith Butler, que chama a atenção para o facto de matéria ser princípio de origem geradora:

Este *recetáculo*/berçário não é uma metáfora baseada na aparência de uma forma humana, mas numa desfiguração que surge nas fronteiras do humano, tanto como sua própria condição quanto como persistente ameaça de deformação; ele não pode tomar forma, uma *morphe* e, nesse sentido, não pode ser um corpo (Butler 1993, 41).

Animanidade, animanidades

Ao plano da matéria-prima corpórea (a todos os seus níveis: vegetativo, animal, de relação) no qual a tecnociência moderna opera, gostaríamos de chamar o plano da *animanidade*, numa tradução possível da noção de *animacy* de Mel Y. Chen (2012), mas sem subscrevermos todas as aceções em que ela a entende, nomeadamente a que ela tem na linguística anglófona (Chen 2012, 4-16), nem seguirmos todas as suas conclusões, que, sobretudo no aspeto particular daquilo que ela chama a *senciência* linguística, nos parecem bastante limitativas e inclusive recuadas face à performatividade (de género e *queer*) de Judith Butler. Este plano comporta, com efeito, mas sem a esgotar, a *senciência* — para recorrermos à tradução comum do inglês *sentience* — que não coincide exatamente com “sensibilidade”, nem decerto com “consciência”, nível esse que é já o da indiferenciação entre animalidade e humanidade, ou animalidade humana e animalidade não-humana e, para alguns, um nível que integra inclusivamente as formas da vida vegetativa. De limites admissivelmente muito difíceis de traçar, podemos adiantar que a *animanidade* engloba todas as formas de vida vegetativa, animal e de relação, afetando-as, porém, de formas muitíssimo diversas.

Eis pois o risco, nem sempre assumido, de empresas de vasto alcance, como a deruição dos evidentes fechamentos hierárquicos reificados das *animanidades* (no plural), por Mel Y. Chen, cujo interesse residia, diz ela:

na sua asserção de validade hierárquica, uma asserção que se acha semeada um pouco por todo a parte, em discursos não só do pensamento dominante, mas também da própria ciência. O categórico humanismo característico de tais ontologias é uma razão pela qual se tornou tão urgente o apelo a “novos materialismos”. Os novos materialismos que podemos perseguir são aqueles que não só diagnosticam os “factos” mediante os quais os humanos não são animais não são coisas (ou mediante os quais os humanos não podem ser animais não podem ser coisas), mas que simultaneamente revelam que esses “factos” são a inquietante realidade que permeia o mundo que conhecemos (Chen 2012, 236).

Talvez por tudo isso, Chen finde cautelosamente por conservar uma ética do cuidado, e uma sensibilidade para com ele, que se quer estendida para além dos limites do humano, de maneira tal que:

Pensar e sentir criticamente sobre a animanidade encoraja a abertura aos sentidos do mundo, à recetividade, à vulnerabilidade. (...) A afeção radical não requer uma política intencional; e a própria subjetividade, com as suas adjacentes zonas de nacionalismo, individualismo, branquitude e preferência sobremaneira anti-animada por tipologias e juízos, não tem de estar no centro desta narrativa (Chen 2012, 237).

Em segundo lugar, como vimos com Mel Y. Chen, a animanidade distribui-se por uma iniludível hierarquia cujas implicações sociais e políticas não podem ser ignoradas. Nesta conformidade, impõe-se ressalvar, em apontamento, que a nossa conceção de animanidade não se confunde com a argumentação pró-direitos dos animais baseada no reconhecimento da suscetibilidade dos animais não humanos à dor, designadamente nas espécies com sistemas nervosos mais desenvolvidos. Não são esses nem o nosso raciocínio, nem o nosso propósito. Com efeito, o núcleo da questão permanece irresoluto, porém, mesmo, ou sobretudo, após se dar por adquirido que há um *continuum* entre todos aqueles na tentativa teórica de fundar a diferença do humano face ao não-humano como arbitrária e causadora de exclusões. Neste ponto, a pergunta impõe-se por si própria: que alternativa há para essa rutura e a inevitável arbitrariedade dela? A produtividade do pós-humanismo como categoria crítica exhibe os seus limites neste preciso ponto em que se trata de fundar uma ação política emancipatória, como oportunamente notou a insuspeita (a este respeito) Rosi Braidotti (2019). Braidotti, regista os generalizados cansaços contemporâneos da teoria, do pós-trabalhismo, da democracia, o que obriga a questionar aquilo que chama a convergência pós-humanista num “nós, pós-humanos” que, tal como qualquer tradicional “nós, humanos” — num idealizado comum no qual parecemos “estar-nisto-todos-juntos-mas-não-somos-todos-um-e-o-mesmo” — tem de ser cuidadosamente fundado em perspetivas diferenciais materialmente integradas:

O “nós” é imanente às, significando intrinsecamente conectados às, mesmíssimas condições de que *também* fazemos a crítica. A convergência pós-humanista é um traço comum do nosso momento histórico, mas não é nada claro de quem esta crise realmente é. Visto que não se pode falar de uma humanidade indiferenciada (ou de um indiferenciado “nós”) que alegadamente partilha uma condição comum, tanto de mediação técnica como de crise e extinção, o que é exigido aos pensadores críticos é trabalho extra. (...) O devir-pós-humano encontra-se no âmago de um processo de redefinição do sentido que cada um atribui ao apego e à ligação a um mundo comum e compartilhado, um espaço territorial: urbano, social, psíquico, ecológico, planetário, seja o que for. É uma espécie de devir-mundo. Esta perspectiva fundada dá conta de múltiplas ecologias de pertença (Braidotti 2019, 157-158).

Patenteando o móbil inclusivo — inclusivista — da convergência pós-humanista, Braidotti prossegue para considerar que o sujeito pós-humano *zoe/geo/tecno* enquadrado é uma entidade transversal, totalmente imersa em, e imanente a, uma rede de relações humanas e não-humanas. O seu ideal ético mobiliza os poderes ativos da vida no modo afirmativo da *potentia* que atualiza os meios cognitivos, afetivos e sensoriais necessários para cultivar o empoderamento e a afirmação das interligações de cada um com os outros na sua multiplicidade. Aqui, Braidotti parte para a formulação de uma ética da alegria e da afirmação que deve regular a seleção das forças afetivas que impulsionam o processo do devir-pós-humano transformador das paixões negativas em positivas. Esta ética serve como moldura analítica da experimentação que tem de ser posta em prática coletivamente: “Da experimentação no mundo comum, com o tipo de sujeitos que formos capazes de ser, podem dar conta cartografias apropriadas de quantos sujeitos ela pode incluir” (Braidotti 2019, 158), segundo limiares de sustentabilidade que Braidotti define alhures na sua obra. Ora, toda a problematicidade dos programas pós-humanistas inclusivistas se encontra aqui. Não podemos aprofundar as interrogações que eles nos põem quanto à superação de afeções negativas num mundo tendencialmente autoritário onde recua a democraticidade básica inerente ao que parece ser uma espécie de pressuposto implícito da ação comunicativa de Jürgen Habermas recuperado por Braidotti, não vamos apontar o risco de fracionismo, reativada exclusão e abandono de uma procura do universal implícita na “seleção” e dos “limiares de sustentabilidade” mencionada por Braidotti e no subreptício neo-utopismo de uma ética da alegria onde, aparentemente, todos estão disponíveis para comunicar e cooperar, quando o mundo em que vivemos é um mundo de conflitualidade insanável em acelerado agravamento. Nem por isso Braidotti é leviana ou inconsciente, pois bem reconhece que: “Nenhuma quantidade de universalismo pode ocultar as fraturas, as contradições internas e as exclusões externas que sempre compuseram qualquer noção de humano” (Braidotti 2019, 159). O que este género de pós-humanismo como o de Braidotti visa, acertadamente, é obviar à exclusão eurocêntrica de todos quantos caíam fora da categoria do humano resultante do apuramento ortogenético biopolítico

originalmente tão bem descrito por Foucault e que tornou o humanismo europeu em padrão civilizacional cujo progresso seria de emular: “Incidentalmente, é aquilo que faz do eurocentrismo uma atitude estruturante, que não contingente” (Braidotti 2019, 159). Mas, perguntamo-nos nós: a lógica que se autodefine como pós-humanista, de inclusão dos excluídos pelo humanismo que deitava fora os produtos defeituosos da sua máquina antropológica (os “povos em falta”, Braidotti 2019, 165) acabará por ser tão-só um humanismo revisto, expandido, renovado, *aggiornato* à medida das necessidades contemporâneas e para enfrentar ameaças que, a propósito, Braidotti recusa que sejam o motor da crítica pós-humanista?

Acontece que, para que sequer se possam formular tanto identidades como direitos (e estes serão sempre direitos de um sujeito, não há direitos de incógnitos), é preciso, e não pode deixar de ser, interromper o *continuum* da senciência entre animal humano e animal não-humano, pois nem todos os recipientes de direitos estão em condições de os formular, isto é, só aqueles que têm a possibilidade — semiotécnica — de fazer algo com a sua animalidade. É essa rutura com a animanidade comum a todos que estabelece o ponto arbitrário que é fruto de uma decisão infundada na própria senciência e que não pode evitar produzir alguma forma de exclusão e de segregação e, logo, de hierarquia. Se foi fácil expulsar o antropocentrismo da cosmologia, já não o é da sociedade e, inclusive das preocupações com os malefícios do Antropoceno, lá onde a sobrevivência em tempos de aquecimento global já chegou ao ponto de não poder prescindir do agenciamento humano técnico-político que foi a própria causa dele. Ou, de como a crítica pós-humanista se encontra sempre na iminência de deitar fora o bebé com a água do banho.

Pelo menos no mundo ocidental afluente e democrático (se assim quisermos: capitalista-liberal e imperialista), as antigas heteronomias (a exploração do homem pelo homem, a impotência ante os fenómenos naturais) contra as quais se concetualizaram direitos, liberdades e garantias convergem e são sempre cada vez mais subsumidas pela exploração de modos de vida biotecnologicamente mediados. Se aqueles foram formulados tendo em vista o uso dos corpos de todos por qualquer um, num esforço de obviar à violência, ao abuso, à exploração, à manipulação, a todas as formas de manipulação, *you name it*, a exploração contemporânea de possíveis biotecnocientíficos não é homóloga da ação emancipatória em cujo âmbito é formulado e agenciado tudo quanto é direito, liberdade e garantia. Nada que Judith Butler não tivesse já intuído, quando reconhece a diferença entre “uma certa conceção da libertação e outras abordagens da mudança radical e da transformação crítica” (Butler 2005, 107) e coloca a vulnerabilidade no centro das preocupações ético-políticas — o que subscrevemos. Com efeito, Butler faz remontar a conceção pós-emancipatória (*post-liberatory*) de ação política à teoria foucauldiana de poder, à luz da qual poder é a capacidade de agir sobre a ação de outrém que não se encontra destituído de agência, o que implica, em última análise, que, ao contrário do marxismo e do freudo-marxismo, a resistência ao poder nunca pode escapar às próprias relações de poder (ou de poder-saber) a partir de um *locus*

externo a ele (a classe, no caso do marxismo, o desejo, no caso do freudo-marxismo, ou a sexualidade, ou o corpo). Atravessada por relações de poder-saber, a sexualidade é dispositivo da sexualidade, pelo que, disse Foucault no seu tempo que, neste pé, continua a ser o nosso, que o que há a fazer é um uso dos prazeres criativamente ético-estético, construindo modos ou estilos de vida, para além dos combates jurídico-políticos.

Para além do dispositivo da sexualidade, a contrasexualidade

Compreende-se assim que Foucault tenha sido pioneiro na denúncia da produção biopolítica de sexualidade, pondo em causa o desejo como *locus* da resistência e motor do impulso emancipatório:

É da instância do sexo que precisamos de nos libertar se, por uma viragem táctica dos diversos mecanismos da sexualidade, pretendermos utilizar, contra os ataques do poder, os corpos, os prazeres, os saberes, na sua multiplicidade e na sua possibilidade de resistência. Contra o dispositivo de sexualidade, o ponto de apoio do contra-ataque não deve ser o sexo-desejo, mas os corpos e os prazeres (Foucault 1977, 161-162).

E igualmente se compreende nesta sequência o projeto de contra-sexualidade formulado por Paul B. Preciado no seu *Manifesto contra-sexual* (2011), assente no pressuposto segundo o qual a história da sexualidade se deslocou do âmbito da história natural da reprodução para formar parte da história artificial da produção:

A contra-sexualidade não é a criação de uma nova natureza, mas antes o fim da Natureza como ordem que legitima a sujeição de uns corpos a outros. A contra-sexualidade é, em primeiro lugar, uma análise crítica da diferença de género e de sexo, cujas performatividades normativas foram inscritas nos corpos como verdades biológicas [...] Em segundo lugar: a contra-sexualidade visa substituir este contrato social que denominamos Natureza por um contrato contra-sexual (Preciado 2011, 12-13).

A contra-sexualidade tem por eixo um questionamento radical do carácter terapêutico, biomédico, da prótese como correção de algo que falhou, quando o que se trata é de ir para além daquilo que funciona, e de como funciona “normalmente”:

O interessante, de um ponto de vista contra-sexual, é esse desejo de o instrumento se tornar consciente, de incorporar a memória do corpo, de sentir e agir por si mesmo. A prótese dotada de sensibilidade fantasmática rompe com o modelo mecânico segundo o qual a prótese deveria ser um simples instrumento que substitui um membro ausente. Torna-se impossível estabilizar a prótese, defini-la como mecânica ou orgânica, como corpo ou máquina. A prótese pertence por um tempo ao corpo vivo, mas resiste a uma incorporação definitiva. É separável, destacável, descartável, substituível. Mesmo quando se ata ao

corpo, se incorpora e parece dotada de consciência, pode a qualquer momento voltar à ordem do objeto (Preciado 2011, 152).

Superados os binarismos que reforçam a estigmatização política de determinados grupos (mulheres, não brancos, *queers*, deficientes, doentes, etc.), impedindo-os sistematicamente de aceder às tecnologias textuais, discursivas, corporais que os produzem e objetivam, é enfim possível desmistificar a produção técnica que se apresenta a si mesma como “natureza”:

Por outras palavras, cada “órgão” tecnológico reinventa uma “nova condição natural” mediante a qual todos somos deficientes. Melhor ainda, cada nova tecnologia recria a nossa natureza como deficiente em relação a uma nova atividade que exige ser suprida tecnologicamente (Preciado 2011, 153).

Preciado adianta que a diferença entre bio- e tecno- não é uma diferença entre o orgânico e o inorgânico, pelo que não se trata de avaliar a passagem do biológico ao sintético, mas de assinalar o aparecimento de um novo tipo de corporalidade. Preciado revela alguma dívida para com Judith Butler, que já era subsidiária da ideia deleuzeana/guattariana de “corpo sem órgãos” e com que esta relê a ideia freudiana da erotogenicidade geral do corpo: “Ser uma propriedade de todos os órgãos é ser uma propriedade necessária a órgão nenhum, uma propriedade definida pela sua própria plasticidade, transferibilidade e expropriabilidade” (Butler 1993, 61). Preciado reconhece o caráter, por assim dizer, vicariante da função protésica, que pode migrar de órgão para órgão, desse modo abrindo plenamente a possibilidade de interrogarmos que órgão, ou localização erógena, ou ausência deles, pode fixar alguém como homem, como mulher, como masculino, como feminino, ou então, simetricamente, desqualificar, alguém como homossexual, heterossexual, trans-género, trans-sexual, deficiente, etc. A partir daqui, Preciado começa a distanciar-se do enfoque da teoria *queer* na performatividade do simbólico, preferindo-lhe a sua própria ideia de tecnoperformatividade como operador de ressubjetivação: desde o *Manifesto contra-sexual* que Preciado dizia que:

A contra-sexualidade é também uma teoria do corpo que se situa fora das oposições homem/mulher, masculino/feminino, heterossexualidade/homossexualidade. Define a sexualidade como tecnologia e considera que os diferentes elementos do sistema sexo/género denominados “homem”, “mulher”, “homossexual”, “heterossexual”, “trans-sexual”, assim como práticas e identidades sexuais não são senão máquinas, produtos, instrumentos, aparatos, expedientes, próteses, redes, aplicações, programas, conexões, fluxos de energia e de informação, interrupções e interruptores, chaves, leis de circulação, fronteiras, constrangimentos, desenhos, lógicas, equipamentos, formatos, acidentes, detritos, mecanismos, usos, desvios... (Preciado 2011, 14).

Em *Testo yonqui* (2008), Preciado vai mais longe e opõe à teoria *queer* óbices bem mais difíceis de superar: “(o) género (feminilidade/masculinidade) não é nem um conceito, nem uma ideologia, nem uma *performance*” (Preciado 2008, 89). Invocando Teresa De Lauretis, que substituiu a noção de opressão de género pela noção de tecnologias de género e que são outras tantas tecnologias de produção de ficções somáticas, Preciado opta por falar de tecnogénero em vez de género:

Género é uma noção necessária para o aparecimento e o desenvolvimento de uma série de técnicas farmacopornográficas de normalização e transformação do ser vivo (...). Será por isso mais correto, em termos ontopolíticos, falar de “tecnogénero” se queremos dar conta do conjunto de técnicas fotográficas, biotecnológicas, cirúrgicas, farmacológicas, cinematográficas ou cibernéticas que constituem performativamente a materialidade dos sexos (Preciado 2008, 86).

Com efeito, o projeto de uma contra-sexualidade posiciona-se relativamente ao entendimento foucauldiano da sexualidade como dispositivo de captura biopolítica dos indivíduos, obrigando-se a ir mais longe que a teoria *queer* nele inspirada, para interrogar que espécie de ductilidade última pode explicar que o género seja moldável a esse ponto. A resposta está na força orgásmica ou *potentia gaudendi*, que concebe a partir da *dynamis* grega, filtrada pela potência de atuar ou força de existir espinosiana:

trata-se da potência atual ou virtual de excitação (total) de um corpo. Esta potência é uma capacidade indeterminada, não tem género, não é feminina nem masculina, nem humana nem animal, nem animada nem inanimada, não se dirige primariamente nem ao feminino nem ao masculino, não conhece a diferença entre homossexualidade e heterossexualidade, não diferencia entre o objeto e o sujeito, nem tão-pouco sabe a diferença entre ser excitado, excitar ou excitar-se com. Não privilegia um órgão sobre outro. (...) A força orgásmica é a soma da potência de excitação inerente a cada molécula viva. A força orgásmica não procura a sua resolução imediata, antes aspira a estender-se no espaço e no tempo, a tudo e a todos, em todo o lugar e a todo o momento. É força que transforma o mundo em prazer-com. A força orgásmica reúne ao mesmo tempo todas as forças somáticas e psíquicas, põe em jogo todos os recursos bioquímicos e todas as estruturas da alma (Preciado 2008, 38).

Sendo a “capacidade total e abstrata de criar prazer” (Preciado 2008, 90), ela é antes de tudo potência de vida que aspira a transferir-se para tudo e para todos, força de transformação do todo planetário tecnocultural interconectado:

Ousemos a hipótese: as verdadeiras matérias-primas do processo produtivo atual são a excitação, a ereção, a ejaculação, o prazer e o sentimento de autocomplacência e de controlo

omnipotente. O verdadeiro motor do capitalismo atual é o controlo farmacopornográfico da subjetividade (...) Aqui, até o dinheiro se torna num significante abstrato psicotrópico. O corpo adicto e sexual, o sexo e todos os seus derivados semiótico-técnicos são hoje o principal recurso do capitalismo pós-fordista (Preciado 2008, 36-37).

No estado de permanente excitabilidade hiper-produtiva do capitalismo farmacopornográfico — uma interpretação pessoal da mobilização infinita de Peter Sloterdijk — a força de trabalho revelou o seu verdadeiro substrato, que é a *potentia gaudendi*, a qual, para além do seu carácter não permanente e altamente maleável, se caracteriza pela impossibilidade de ser possuída ou conservada. É fundamento energético que existe unicamente como evento, relação, prática, devir, o que significa que o tecnocorpo (não exclusivamente biológico e pré-discursivo), uma entidade tecnoviva multiconectada, seja o seu substrato polisssexual vivo. Admitindo que “(a)s nossas sociedades contemporâneas são enormes laboratórios sexopolíticos nos quais se produzem os géneros” (Preciado 2008, 93), Preciado repete, à sua conta e nos termos da tecnoperformatividade, algo que a teoria *queer* já tinha sugerido, na esteira de Foucault. Trata-se da capacidade de reversão de posições no interior das relações de poder-saber, isto é, a capacidade de os indivíduos fazerem algo com aquilo que deles foi feito, que na teoria *queer* passa essencialmente por uma política da performatividade resignificadora e re-subjetivadora, mas a que Preciado imprime outro carácter:

Enquanto sujeitos sexuais, habitamos parques de atrações biocapitalistas. Somos homens e mulheres de laboratório. Efeitos de uma espécie de bioplatonismo político-científico. Mas estamos vivos: ao mesmo tempo materializamos o poder do sistema farmacopornográfico e a sua possibilidade de fracasso (Preciado 2008, 93).

O núcleo duro da alternativa sugerida por Preciado não está na sua crítica à falência das políticas tradicionais da identidade, nem tão-pouco à instalação e normatização dos movimentos sociais (culminante com o feminismo capacitista e com o casamento entre pessoas do mesmo sexo), mesmo quando tentaram superar as políticas de identidades essencializadas. Está na vocação decididamente pós-emancipatória e experimental que pretende imprimir à sua política da tecnoperformatividade, o que de imediato nos leva a interrogarmo-nos, por um lado, em que consiste uma política desprovida de conteúdo emancipatório, e, por outro, se uma política que é experimental ainda pode sequer ser política *tout court*:

Neste contexto de produção e controlo masturbatório global torna-se obsoleto falar de libertação sexual ou de guerra dos sexos. Haverá antes que falar de dominação, resistência e terrorismo farmacopornográficos (...). Este novo proletariado farmacopornográfico é um sujeito económico que produz mais-valia sexual (...) e toxicológica, e é também um

novo sujeito político: não porque possa incarnar a promessa do feminismo radical (traída pelos feminismos liberais e estatais antipornográficos, abolicionistas), do movimento *queer* (traído pelos movimentos homossexuais e transsexuais, e pelas suas alianças com os poderes médicos, jurídicos e mediáticos) e dos movimentos de medicina não alopáticas e de liberalização do consumo de drogas (traídos pelos acordos farmacológicos e ameaçados pelas máfias estatais e pelo tráfico de drogas), mas porque emana diretamente dos detritos destes sujeitos políticos malogrados (Preciado 2008, 208).

Em jeito de coda (in)conclusiva, recordemos alguns avisos à navegação, a começar por Agamben, que, muito apropriadamente naquela sequência, apontou que não há retorno possível à política clássica e que a restauração das suas categorias mais não teria do que um significado crítico (Agamben 2016, 164). As tensões a que nos referimos são afinal as tensões da vida experimental em que a biopolítica transformou todas as formas de vida e que nos fazem interrogar se não estaremos na iminência de nos precipitarmos para dentro dela no próprio gesto de concebemos e ensaiarmos o que quer que seja que possa ser uma *resistência*? Na esteira de Foucault, que foi pioneiro nesta consciencialização, Agamben observa que: “É fácil ver que a *experimental life* é um *bios* que, num sentido muito particular, se concentrou de tal maneira na sua própria *zoê* que passou a não se distinguir dela” (Agamben 1998, 163). Com efeito, o que parece recortar-se sobre o pano-de-fundo da perseguição da liberdade morfológica é uma nova epistemopolítica que opera uma deslocação absolutamente decisiva da ordem do emancipatório para a ordem do experimental (e, logo, pós-emancipatório), sempre em risco iminente de, para todos os efeitos práticos, aproximar paradoxalmente orientações políticas tidas como incompatíveis, senão reciprocamente exclusivas. Ora, é possível detetar surpreendentes convergências entre posições políticas diametralmente opostas tanto no seio das correntes bioconservadoras, como no seio das correntes trans-humanistas, como muito esclarecedoramente sintetiza Gilbert Hottois:

Os bioconservadores reúnem ativistas anti-tecnologias e anti-empresas capitalistas, conservadores religiosos, defensores dos direitos dos deficientes, ambientalistas da ecologia profunda que se referem à lei da Natureza ou de Deus, certos movimentos feministas, reacionários anti-modernidade, esquerdistas socialistas e comunistas ateus ou agnósticos, associações de tipo sindical temerosas do desaparecimento do trabalho, defensores dos direitos do homem, a esquerda intelectual, humanista e progressista mas conservadora ou reacionária relativamente às novas tecnologias, essas ‘cassandras’ invocando tão-só o princípio de precaução... Todas convergem à volta de uma ‘defesa dos direitos do homem ou do humano’, mas por razões e contra o pano-de-fundo de crenças por vezes diametralmente opostas.

Do outro lado, o leque trans-humanista — os partidários do desenvolvimento (...) das “tecnologias trans-humanistas” — abre-se do anarco-capitalismo e do libertarianismo ao socialismo de Estado-Providência; amalgama feministas, movimentos homossexuais, transsexuais e transgénero, certos defensores dos direitos do homem, utopistas de esquerda, neo-liberais, defensores dos animais... Também aqui, o leque vai da esquerda à direita, tendo por eixo a noção de “pessoa” irredutível à de “humano” (Hottois 2017, 178).

Se humano é aquilo que possui a capacidade de se fazer, sem qualquer identidade específica prévia, então, todo o devir-humano ficará sujeito à caução do reconhecimento (Butler 2004, 134), o que “significa que é homem aquele que se reconhecer como tal, que *o homem é o animal que deve reconhecer-se humano para o ser*” (Agamben 2002, 44). Aí radica também a pertinência da urgente interrogação de Judith Butler sobre o que pode contar como vida cuja perda é digna de luto, por mais precária que possa ser (Butler, 2006), ou insustentável, ou, como outrora foi chamada pela biomedicina nazi, “vida indigna de ser vivida” (*Lebensunwertes Leben*). O humano como máquina antropológica, portanto: “*Homo sapiens* não é pois nem uma substância, nem uma espécie claramente definida: é antes uma máquina ou um artifício para produzir o reconhecimento do humano” (Agamben 2002, 46). Não sendo o reconhecimento da ordem do ontológico, mas da ordem do histórico, é-nos impossível invocar uma essência originária em nome da qual obviarmos às formas de (in)humanidade indesejável e resta-nos tão-só a memória dos holocaustos, todos eles, que nunca deveriam ter sido para ajuizarmos de quanto não se pode repetir. Nada há de moral no fio condutor da história que é retrospectivamente incorrigível e irrecuperável, mas podemos sempre dela retirar lições para a nossa própria ação.

É este o espectro que não pode deixar de assombrar os atuais projetos trans-humanistas de Vida Artificial e de Inteligência Artificial, e bem assim as políticas da liberdade morfológica, sempre que, voluntariosa ou subrepticamente, deslizam da intervenção terapêutica, corretiva ou preventiva, para o aprimoramento (*enhancement*) ou o apuramento (*betterment*) melhorístico. O que nos revela igualmente que a normalidade nunca deixou de ser um ideal regulador que, se nunca realmente foi uma norma ou constante estatística, está em vias de se tornar numa aporia do inatingível que, ao empurrar sempre para mais longe, mais alto e mais forte a meta a superar, vai gerando uma maciça exclusão de obsolescências, de fracassos, de produtos defeituosos, rebotalhos descartáveis, uma (bio)massa humana insustentável que literalmente *está a mais* e que fica votada ao processamento exterminador. Trata-se da produção maciça de vida nua descartável que cinde irremediavelmente a multidão dos excluídos do corpo político integral, como concluiu Agamben (2016, 155-158) e que a razão só pode pensar em espanto e estupefação, “*quasi attonita*”, nas palavras de Schelling (Agamben 2016, 160). Pode-se deduzir das reflexões de Foucault sobre, primeiro, a ortogénese disciplinar dos indivíduos modernos (descrita em *Vigiar e punir*) e segundo, sobre a biopolítica (em A

vontade de saber) que este verdadeiro mecanismo seletor (estímulo e intensificação de características desejáveis e de rejeição e eliminação de traços deletérios) é coextensivo à transposição daquilo que ele chama o limiar da modernidade biológica (a “bio-história”) e que pode incluir ápices paroxísticos nos quais a biopolítica se verte numa tana-topolítica (noutras versões algo diferentes, uma necropolítica, *apud* Achille Mbembe), o que, na esteira de Foucault, confirmam o paradigma concentracionário de Agamben (2016) e o paradigma imunitário de Roberto Esposito (2002). Não precisamos de ruturas totalitárias para precipitar holocaustos outrora apanágio dos paroxismos fascistas; a produção *business as usual* democrática de estados de exceção vai-se ocupando disso sobre o pano-de-fundo da racionalidade económica capitalista-liberal, suscetível de atingir o ponto de apocalipse ambiental e climático, mas que doravante se apresenta naturalizada e trivializada como a realidade tal qual ela é, na sua pétrea inevitabilidade e inamovibilidade.

Referências

- Agamben, Giorgio. 1998. *O poder soberano e a vida nua. Homo sacer*. Lisboa: Editorial Presença.
- _____. 2002. *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*. Paris: Éditions Payot et Rivages.
- _____. 2016. *Homo sacer. L'intégrale 1997-2015*. Paris: Seuil.
- Bradley, Arthur. 2011. *Originary Technicity. The Theory of Technology from Marx to Derrida*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Braidotti, Rosi. 2019. *Posthuman Knowledge*. Cambridge: Polity Press.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. New York & London: Routledge.
- _____. 2005. *Humain, inhumain. Le travail critique des normes. Entretiens*. Paris: Éditions Amsterdam.
- _____. 2006. *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. London & New York: Verso.
- Chen, Mel Y. 2012. *Animacies. Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect*. Durham: Duke University Press.
- Ferraris, Maurizio. 2018. *Mobilização total*. Lisboa: Edições 70.
- Foucault, Michel. 1977. *A vontade de saber*. Lisboa: António Ramos.
- Galimberti, Umberto. 2000. *Psyche e techne*. Milano: Feltrinelli.
- Haraway, Donna. 1991. *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books.
- _____. 1997. *Modest Witness Second Millenium. FemaleMan Meets OncoMouse. Feminism and Technoscience*. New York & London: Routledge.
- Hotois, Gilbert. 2017. *Philosophie et idéologies trans/posthumanistes*. Paris: Vrin.
- Lévi-Strauss, Claude. 2018. *Somos todos canibais*. Lisboa: Teodolito.
- Mcruer, Robert. 2006. *Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York & London: New York University Press.
- Preciado, Beatriz. 2011. *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Preciado, Paul B. 2008. *Testo yonqui*. Madrid: Espasa Calpe.
- Stone, Allucquère Roseanne. 1995. *The War of Desire and Technology at the Close of the Mechanical Age*. Cambridge & London: The MIT Press.
- _____. 2014. *The Empire Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto* <https://sandystone.com/empire-strikes-back.pdf>.

Nota biográfica Biographical note

Docente no Departamento de Ciências da Comunicação na Universidade Nova de Lisboa. Investigador responsável dos projetos «Modelos e Práticas de Comunicação da Ciência em Portugal» e «História da Cultura Visual da Medicina em Portugal». Organizou os números da *Revista de Comunicação e Linguagens* dedicados aos temas «Mediação dos Saberes», «Michel Foucault. Uma Análítica da Experiência», e «Corpo, Técnica, Subjectividades». Organizou os livros *Indisciplinar a Teoria* (Fenda, 2004), e *A Sida por Um Fio* (Vega, 1997). Investigador do projeto «A Ficção e as Raízes da Cibercultura» (PTDC/CLE-LLI/099000/2008), financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

ORCID

[0000-0001-9920-9565](https://orcid.org/0000-0001-9920-9565)

CV

[8215-864E-002F](https://www.cv.unl.pt/8215-864E-002F)

Morada institucional

Universidade NOVA de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Av. de Berna, 26-C, 1069-061 Lisboa Portugal.

Para citar este artigo

Cascais, António Fernando. 2023. “Tecnidade originária, animanidade e usos do corpo.” *Revista de Comunicação e Linguagens* (59): 31-51. <https://doi.org/10.34619/vlus-bgmh>.

Recebido Received: 2023-09-22

Aceite Accepted: 2023-11-27

DOI <https://doi.org/10.34619/vlus-bgmh>

Este trabalho está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.
Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Bearing witness to ecological excommunication: reflections on oil in Salgado and Herzog through *Cyclonopedia*

Testemunhando a excomunhão ecológica: reflexões sobre o petróleo na obra de Salgado e Herzog a partir de Cyclonopedia

FRANCISCO NUNES

Nova University of Lisbon, Portugal

francisco.fortuna.nunes@gmail.com

Abstract

How do the inhuman forces of ecology relate to human subjectivities in contemporary materialist philosophy? This article attempts to tackle this question from the perspective of a particular instantiation of one of these forces: oil as it appears in Werner Herzog's documentary-film *Lessons of Darkness* and Sebastião Salgado's photographic series *Kuwait: A Desert on Fire*. It does so through the lens of Reza Negarestani's theory-fiction *Cyclonopedia*, which offers a number of conceptual avenues to rethink more-than-human entanglements. Arguing for the possibility of considering both of these visual works as paradoxical mediations of a principle of ecological *excommunication*, this article then interrogates the political potentialities of an ecology predicated on incommensurability, anonymity, and complicity between human and inhuman forces, attempting to bridge recent debates on materialist ecology and revolutionary politics.

Keywords

ecology | materialism | cyclonopedia | herzog | salgado

Resumo

De que forma as forças inumanas da ecologia se relacionam com as subjetividades humanas no pensamento materialista contemporâneo? Este artigo é uma tentativa de abordar esta questão através de um exemplo específico de uma destas forças: o petróleo no filme-documentário *Lessons of Darkness*, de Werner Herzog, e na série fotográfica *Kuwait: A Desert on Fire*, de Sebastião Salgado, fazendo-o a partir da teoria-ficção de Reza Negarestani, *Cyclonopedia*, que oferece várias avenidas conceituais para repensar intersecções mais-que-humanas. Defendendo a possibilidade de considerar estas obras visuais como mediações paradoxais de um princípio de *excomunhão* ecológica, este artigo interroga ainda as potencialidades políticas de uma ecologia assente na incomensurabilidade, no anonimato, e na cumplicidade entre forças humanas e inumanas, numa tentativa de aproximar debates recentes nos domínios da ecologia materialista e da filosofia política revolucionária.

Palavras-chave

ecologia | materialismo | cyclonopedia | herzog | salgado

On the surface

In the first weeks of 1991, with the victory of the United States-led coalition forces in the First Gulf War looming on the horizon, the Iraqi military, before definitively retreating from Kuwait, unleashed a series of attacks to more than 700 oil wells, setting them ablaze for months on end. The landscape was effectively Dantean, as the uncontrollable fires produced densely dark smoke day and night, and crude oil gushed uncontrollably, eventually creating massive oil lakes. The environmental disaster of gargantuan proportions that ensued — with severe consequences to the human and animal populations in the territory — is, still to this day, virtually impossible to appropriately measure, as are the total costs of the fire extinction operation that took place in the following months, as well as the long-term costs associated with the lingering effects of this environmental catastrophe.



Figure 1
Werner Herzog, *Lessons of Darkness* (1992)

Oil is narratively *slick*. “The Oil Encounter” in the mid-nineteenth century — our “discovery” of a dark substance that we knew existed, but whose full potential as a general source of energy was hitherto unknown — produced, strangely, very little literary depictions in the following decades. Amitav Ghosh’s (2006, *ebook*) now canonical article first published in *The New Republic* in 1992 explores the reasons behind the narrativization problems surrounding oil, pointing to the substance’s literal and metaphorical “bad smell”:

“(…) it reeks of unavoidable overseas entanglements, a worrisome foreign dependency, economic uncertainty, risky and expensive military enterprises; of thousands of dead civilians and children and all the troublesome questions that lie buried in their graves. Bad enough at street level, the smell of oil gets a lot worse by the time it seeps into those rooms where serious fiction is written and read.”

The intricate mesh that composes what Ghosh calls the “territory of oil” is an inherently slippery patchwork in which global petro-capitalist structures, millenary geological formations, human and animal populations, geopolitical warfare, complex pieces of engineering, form an “hyperobject” (Morton 2013) that resists the modernist conventions of the novel, “[tripping] fiction into incoherence” (Ghosh 2006, *ebook*). What if this narrational friction, this intrinsic resistance to comply with conventional ways of narrative development — with particular features intrinsic to the novel but extensive to other media and modes of expression — points to a larger representational problem, one stemming from an ontological gap that resists communication?

This article uses oil as a site to reimagine the range of possibilities of relating to the *anonymous materials* that surround human existence. What if the human-nonhuman continuum is made of objects that are not only hybrid (Latour 2007), enmeshed (Haraway 2016), or composed, but can also be weird, horrific, or alien? I tackle this issue *obliquely*, dwelling on two visual instantiations that attempt to capture its singular presence in a particular moment, one in which the assemblage put in place to control and direct its energy suddenly crashes. Relying largely on Reza Negarestani's influential theory-fiction *Cyclonopedia* to engage Werner Herzog's film *Lessons of Darkness* and Sebastião Salgado's photographic series *Kuwait: A Desert on Fire*, this essay reflects on the latent incommensurability that traverses mediations between human subjectivities and inhuman materials, arguing for the philosophical and political potentialities of that incommensurability.

Deep inside

To grasp war as a machine, or in other words, to inquire into the Abrahamic war machine in its relation to the technocapitalist war machine, we must first realize which components allow Technocapitalism and Abrahamic monotheism to reciprocate at all, even on a synergistically hostile level. The answer is oil: War on Terror cannot be radically and technically grasped as a machine without consideration of the oil that greases its parts and recomposes its flows; such consideration must begin with the twilight of hydrocarbon and the very dawn of the Earth. (Negarestani 2008, 16–17)

All reconfigurings, including atomic blasts, violent ruptures, and tears in the fabric of being — of spacetimemattering — are *sedimented* into the world in its iterative becoming and *must be taken into account in an objective (that is, responsible and accountable) analysis*. (Barad 2020, 73)

Cyclonopedia eludes straightforward classification, being situated in a strange limbo, meshing theory and fiction. Largely influenced by H. P. Lovecraft's eerie strand of horror, the book intertwines fictional narrative with a series of other textual sources, such as fictive academic articles and scientific papers, in which the human characters of the novel appear and disappear as the convoluted script evolves. Being simultaneously a playful exercise of literary experimentation and an important addition to the (then) blooming field of speculative realist philosophy, Negarestani's work offers the reader the possibility to speculate on the consequences of the subject of history to be situated beyond the human — to be absolutely material but anthropologically unreachable, categorically *anonymous*.

Making use, chiefly, of Deleuze and Guattari's conceptual apparatus — from bodies-without-organs to war machines — *Cyclonopedia* radicalizes an infernal, hyper-paranoid death drive inscribed on the earth (Bordeleau 2016). The text's *leitmotif*, one that

doubles as both the main theme and the literary device that pushes Negarestani's argument forward, is oil; in Pinkus' (2016, 76) apt words, "*Cyclonopedia* would lead us to believe that oil — today — is not only the lubricant of narrative, it is narrative, the only narrative, all narratives".



Figure 2
Sebastião Salgado,
Kuwait: A Desert on Fire.
| 1991 Sebastião Salgado /
2016 TASCHEN GmbH

This is a recite of insurgency, of “the black corpse of the sun,” — a substance “oozing black flame” (Negarestani 2008, 12) — reemerging as the principal insurrectional agent of a monstrous earth, *fueling* (quite literally) “the possibility of a tellurian insurgency against the sun” (Woodard 2013, 85) and the solar economy it feeds. Earthly geopolitical events, the *oily* entanglements between the Middle East and the Western powers are thus reframed and rewritten from the vantage of oil, the underground, demon-like entity *vomited* by the earth in its anti-Oedipal struggle against the “great solar mother” (Woodard 2013, 87). The earth is posited not as the site onto which a certain narration is inscribed — much less a décor, or mere background for events —, but a demoniac ensemble of forces whose internal unfolding is outside the human grasp, reframing us as accidental participants in an alien narrative, imposing a radical subversion of ‘politics’ and ‘political action’ under these circumstances.

In *Cyclonopedia*, the traditional scientific instruments of geology or chemistry are hardly sufficient to make sense of the earth's processual activity. Instead, *Cyclonopedia* opens a radical line of flight away from what Jussi Parikka (2015, 138) calls the trope of “the readability of the earth,” where the latter is “constantly read as if it were a script needing to be interpreted, a trace of hermeneutic persistent in the age of advanced technology.” The script, here, is an alien one, evolving parallel to human endeavors to

decipher it; at its center, oil, the “Tellurian Lubricant,” is “the viscous matter into which all narratives, all world views, all ideologies collapse and move forward together,” as Mason (2020, 112) stresses in his reading of *Cyclonopedia*.

Figure 3
Werner Herzog,
Lessons of Darkness
(1992)



In medias res

Gulf Wars I and II were oil wars twice over: battles fought both with and for fuel resources. But because the weaponry and ideology of war are inextricably linked to the means and ends of cinematic vision, what emerged from Gulf War II was a conflation between the categories of ‘resource’ and ‘image.’ (Bozak 2011, 54)

Drawing inspiration from Negarestani’s speculative account of oil, I now turn to two specific visual instantiations of an encounter with this viscous substance. Sebastião Salgado’s *Kuwait: A Desert on Fire* shows a series of photographs that were initially taken for *The New York Times Magazine*, as the Brazilian photographer flew to Kuwait to document the aftermath of the Iraqi bombings in April 1991. Salgado was at that moment working on a visual archeology of manual labor, and a number of photographs taken in Kuwait were included in his *Workers: An Archeology of the Industrial Age*.

Indeed, a significant number of photographs in *Kuwait* depict the exhausting toil of those — mostly American workers — who had been hired to put out the fires and cap the wells. In line with the photographer’s crude *verité* approach, at the intersection between photojournalism and more artistically-codified photographic practices, most of this series’ shots, even compositionally, focus on the labor needed to put the fires out and remedy the environmental catastrophe that ensued. It is beyond the scope of this

article to further explore the way in which Salgado “negotiates the choppy waters between naïve social realism...and the aestheticization or discursive institutionalization of poverty,” (Watts and Boal 1995, 105) a recurrent debate not only *vis-à-vis* Salgado in particular, but a whole strand of social realism in photography. What seems clear is that the Brazilian photographer espouses a vision that emphasizes rather simplistic anthropological and ecological binaries such as the opposition between a pristine nature and the mechanical imaginary of late industrialism, a kind of preservationist outlook both on “nature” and “human society” that tends to idealize both the “natural sublime” and the “human heroism” of mundane or prosaic laboring gestures¹. Steeped in an “enduring belief that people from very different social locations can empathize with and assist one another,” (Gold 2011, 422) the humanist universalism that pervades the entirety of his body of work, Salgado’s praxis has often been praised for its social or political relevance; however, it very rarely “escapes the orbit of United Nations ‘family of men’ internationalism,” in the fitting words of Watts and Boal (1995, 112).

By contrast, Werner Herzog’s work is significantly different. The German filmmaker has been engaging with the relation between “nature” and the human in a more intricate fashion. For the purpose of the argument developed here, it is particularly important to address Herzog’s exploration of the limits of representation and narration. Some authors, such as Matthew Gandy (1996), have noted that Herzog’s cinematic sublime, a combination of nineteenth-century romanticism and twentieth-century existentialism, is often used, aesthetically, to emphasize the gulf between human endeavors and the frightening vastness of the wilderness.



Figure 4
Werner Herzog,
Lessons of Darkness
(1992)

¹ The description, in the editor’s website, of another of his works, *Genesis*, presents the latter as “a love letter to the planet, a monumental portfolio of nature, animals, and indigenous peoples that reveal the earth in all the precious splendor of its pristine state.” See <https://www.taschen.com/en/limited-editions/photography/02613/sebastiao-salgado-genesis/>.

While this fascination for the “natural Absolute” is somewhat shared with Salgado, Herzog’s vision of the human-nonhuman encounter is significantly darker, giving rise to a tragic fate in which human transience is sublimated in the face of an unforgiving earth. In *Lessons of Darkness*, the desolate landscapes underline the idea of an unsurpassable impossibility to fully convey the meaning — from a social, political, or intellectual point of view — of such an event, other than by means of an attempt to approach a sort of tragic sublime. This is particularly salient in a passage from a speech given by the German filmmaker after a screening of the film in which he says that “as the oil fields burned in Kuwait, the media — and here I mean television in particular — was in no position to show what was, beyond being a war crime, an event of cosmic dimensions, a crime against creation itself” (Herzog 2010, 2). To make a last contrast between Salgado and Herzog: while the former affirms that he “has no pretensions to be artistic,” and “never pose[s] anyone for pictures” (quoted in Watts and Boal 1995, 105-7) in an attempt to preserve the seemingly veristic aura of his work, the latter intentionally avoids “the factual, upon which the so-called *cinéma vérité* fixates,” arguing that “it can never give us the kind of illumination, the ecstatic flash, from which Truth emerges” (Herzog 2010, 7).

Figure 5
Sebastião Salgado, *Kuwait: A Desert on Fire*. | 1991
Sebastião Salgado / 2016
TASCHEN GmbH



We are, thus, in neither of these cases — in the capital-T, mysterious and only poetically approachable Truth, or in the social realist, mundane and prosaic truth — in the realm of Negarestani’s weird, speculative materialism. In *Cyclonopedia*, we don’t seem to get closer to any aesthetically-inflected transcendental sublime, but the Iranian philosopher’s approach also does not afford any naïvely realist concessions. Instead,

we are faced with a series of quasi-sentient entities whose internal narration absolutely escapes our grasp, refashioning what we perceive as “nature,” or “natural phenomena,” or so-called “natural substances,” such as oil.

What would it mean to take these two cultural objects — Salgado’s photographs and Herzog’s film — and drastically queer the ways in which they portray their *main character*, oil? In both of these instances, we see the destruction caused by the uncontrollable force of oil gushing from the wells, a substance that has ceased to perform its role in the extractive capitalist regime, as the Iraqi bombs unleash a different potential, and a new assemblage is formed. Indeed, a vast, world-wide infrastructure is put in place to contain this inner force (or perhaps to redirect its telluric destiny, if read from the lens of *Cyclonopedia*), but, in this particular moment in time, oil emerges here from the darkness and into the light, with unforeseen consequences.

The whole process put in place from the nineteenth-century onwards, one that involves extraction, transportation, refinement, and finally, use, is concealed from our gaze; when we see it, as in oil spillages, for instance, something has gone wrong. The oil fires are an extreme example of this infrastructural malfunctioning; in several of Salgado’s shots we see a juxtaposition of industrial materials used in the oil wells before the bombings, and a series of military equipment, such as army tanks and trucks, now partially sunken by the oil-infested sand/mud. This is also present, if in a somewhat more eerie setting, in Herzog’s long shots filmed from above, slowly cruising through a desolate landscape in which the Gulf War gives way to a “futuristic environmental war, a war waged against the no-man’s-landscape” (Bozak 2011, 77).

—
Figure 6
Werner Herzog, *Lessons
of Darkness* (1992)



Beyond Negarestani's specific demonic recite of oil and its role in the geopolitical situation of the Middle East, *Cyclonopedia's* underlying ontological claims push against a certain strand in contemporary materialist approaches that assert inherent desires for connection in the nonhuman world, in an attempt to *enliven* their "poetic and productive self-organization," (Weber 2019, 3) often framing their vitalist metaphysics in term of "desire" and "affinity"². Partially indebted to a certain New Age discourse — and its scientifically-inflected conceptualizations, such as the Gaia hypothesis — these accounts find themselves at odds with Negarestani's attempt to grapple with a noncommunicative exteriority, one that seems only to communicate through *violent insurgency*, which becomes particularly visible when the structures erected to redirect the energy it possesses — whose function in our social and political order is to provide fuel for the world economy — is shattered. In this regard, *Cyclonopedia* goes one step further than suggestions such as Bryant's "black ecology," which challenges an inherently homeostatic nature destabilized by human positive feedback loops. We are thus not only "adrift in a wilderness, in a universe, that is indifferent to us and to life" (Bryant 2014, 302), but rather faced with the possibility that some of the earth's geological forces — here instantiated by oil — are operating absolutely outside of our grasp.

The visible, sensible effects of this potential incommensurability, the ones Salgado and Herzog try to address, but can only touch upon, are perhaps better grasped through the lens of *excommunication*. I take oil, as it appears in these depictions, to be the embodiment of a principle of excommunication, "a double movement in which the communicational imperative is expressed, and expressed as the impossibility of communication" (Thacker 2013, 80).

Thus, what I am proposing here is that, in line with this insight, we look at these cultural objects as the eerie effects of this impossible communication, an extraneous mediation brought about by the collapse of one — albeit a vital one — piece of a gigantic assemblage (one that includes everything from petro-extraction structures to geopolitical borders) put in place to technically mediate our relation to an *oily* narrative that absolutely escapes us. This approach is fundamentally at odds with accounts of life as a general *poietic* principle, beyond cellular life; while this type of framework emphasizes the inherent possibility of communication between human and more-than-human subjectivities — in fact, these works often premise the political emancipatory principle of their approaches in the ability to work through this dense semiotic environment — a *Cyclonopedia*-inspired reading of the relation between the human and the nonhuman addresses this exteriority only by means of testimony. The media used to depict this catastrophe, the filmic or photographic camera, can only bear witness to the effects of this telluric force once the assemblage put into place to contain it collapses. Indeed, as

² This is also somewhat visible in Haraway's approach to human-nature entanglements. See (Haraway 2016).

Wark (2012, 41) stresses, with *Cyclonopedia*, we are in the realm of “heretical theology”³.

Making an analogy with Thacker’s analysis of the horror genre, in which certain media are infused with the supernatural, or the paranormal, we can say that the mediation brought about by the Iraqi bombs, the moment of their explosion on the surface of the oil fields in Kuwait, allows for a different access to the *earth as narrated by oil*. The primary media here, as it were, would be the bombs and the ensuing physical processes unleashed by their explosions, and our culturally-codified endeavors — film and photography — would only witness the extent of this *excommunication*, a fundamental inaccessibility to grasp earthly phenomena. From this perspective, the *horrifying* nature of the catastrophe gains a new significance; Salgado’s and Herzog’s shots are *horrifying* ones, not because they show the horrible consequences of the oil fires, but because they touch upon the moment in which “the communicational decision reaches a point of crisis” and we see glimpses of “an enigmatic, inaccessible, and mysterious ‘outside’” (Thacker 2013, 125). As Woodard (2013, 83) notes, “the earth... does not require much labor to become a monster.”



Figure 7
Werner Herzog, *Lessons
of Darkness* (1992)

³ “*Cyclonopedia* is not a novel. It can of course be read as one, but only at the expense of making the category of novel meaningless. *Cyclonopedia* is heretical theology. (...) As in theology, its characters are inhuman.” In (Wark 2012, 41).

Oil as more-than-human, or the politics of the inhuman

This is our hypothesis: a multiplicity is defined not by the elements that compose it in extension, not by the characteristics that compose it in comprehension, but by the lines and dimensions it encompasses in ‘intension’. If you change dimensions, if you add or subtract one, you change multiplicity. Thus there is a borderline for each multiplicity; it is in no way a center but rather the enveloping line or farthest dimension, as a function of which it is possible to count the others, all those lines or dimensions constitute the pack at a given moment (beyond the borderline, the multiplicity changes nature). (Deleuze and Guattari 1987, 245)

The flight of exodus is not so much a question of mobility through space, not so much a question of running and hiding. Rather, exodus indicates a withdrawal from modes of identification and representation. In this sense exodus is more a question of ontology than space or movement. Desertion and exodus mean a withdrawal from actualization, and hence a migration into superposition. Under the flight of exodus, things are put into a state of virtuality. But such virtuality is merely a synonym for the generic. For when an entity withdraws into the generic it ceases to delimit itself by way of actual identification. Rather, the entity metastasizes into a virtual space: the shifting desert, the swarm of bees, or the darkness at the edge of town. (Galloway 2014, 198)

Two workers lie exhausted next to a well gushing out oil uncontrollably; they are completely soaked in oil, and shining from the effect of the camera’s light. Their poses are reminiscent of wounded soldiers (in this case, they are face to face with the “enemy” — the viscous, unrelentless substance expelled from the interior of the Kuwaiti desert). As much as the composition of Salgado’s photographs attempts to emphasize the humanistic aspect of the catastrophe, something *leaks*. It is the all-encompassing, pervasive element of the series, a black and eerily shiny viscous element. The speed in which it erupts from the underground, as it forces its way past the now-faulty infrastructure once put in place to contain it, creates a black cloud, giving a “dusty” feeling to the airborne substance, rendering useless the crumbling barbed wire fence that once protected the well against other threats. This is much more than Salgado could have imagined when he stated that “oil was both the beginning and the end of the story of the Iraqi invasion” (Salgado 2016, 9). Something also leaks, escapes, from Herzog’s shots. Oil-drenched plants, unstoppable fire, lakes of oil; this is no longer the usual setting of the Gulf War, nor is it a war against the “forces of nature,” but rather a testimony of something alien to our grasp, an extraneous narrative that challenges both the romantic “natural sublime,” and the fantasy of a perfectly interconnected, homeostatic, and essentially harmless earth.

Michael Ziser contrasts mining for coal (and the demanding physical work associated with it) with oil, “a liquid that in the classic scenario flows to the surface almost of its own accord, gushing out in all directions and proposing an entirely different relation among labor, consumption, and the body,” arguing that it exceeds by far the “raw material” as a “free gift of Nature” that Marx described (Shannon et al. 2011, 321). What we (also) see, both in Salgado and Herzog, in the aftermath of the Iraqi bombing, is a different articulation of this “free gift,” no longer as “raw material” offered for human consumption, but in the form of an indecipherable entity at odds with the technoscientific apparatus of *containment* built around it. No longer a gift turned *product*, but a monster tearing holes in the gigantic machine of global extractivism.



Figure 8
Sebastião Salgado,
Kuwait: A Desert on Fire. |
1991 Sebastião Salgado /
2016 TASCHEN GmbH

Cyclonopedia's narrative of oil — here seen through the lens of Salgado and Herzog, who accidentally stumble upon a broken network, a *leaky assemblage* — can be read as gesturing towards the heretical character of this nonhuman entity that pushes against reconciliation. In Thacker's (2012, 179) apt summary: “The unhuman does not exist for us (the humanism of the unhuman), and neither is it against us (the misanthropy of the unhuman).” Rather, it is the “enigmatic thought of the immanence of indifference.” *Contra* a sort of facile tendency in ecological thinking that places us at the center of a perfectly communicative world of vital energies and circulating fluxes, sharing with capitalism a kind of ethos of absolute commensurability, *Cyclonopedia* forces an opening towards the coming into being of anonymous forces (Bordeleau 2014, 172). As with capitalism, what this pacified ecology masks is not just unequal exchange, but “a non-exchange, a *noncommunication*” (Wark 2013, 201).

To work through — and around — these shadowy spaces is tantamount to (at least partially) abandoning traditional notions of agency and self-sufficiency in a world of surreptitious materials and evasive presences. In this regard, *complicity*, which is in the subtitle of Negarestani’s book, captures this process in a better way than some of its fashionable alternatives in ecological materialist discourse such as *affinity*, or *resonance*. Here, it is “oil that discovers humans” — as in Thacker’s (2012, 173) formulation — and what ensues is a process in which the human is *drawn*, in a way, to be complicit with the inhuman forces of oil — with their phantasmagorical presence — where the possibilities of exchange, of communication, cease to be anthropocentrically available, but also which undergird a number of “happy-go-lucky” approaches to ecology (Woodard 2014, 265). This radical opening to the forces of the outside, as Negarestani (2008, 200) points out, is completely at odds with liberal “so-called emancipatory human openness” and is closer with a sort of processual becoming. Bordeleau (2014, 171) is right in connecting the “laceration from the forces of the outside” with an ethical and political stance of radically tearing open the field of possibilities for the coming into being of new intensities — ones that cannot be anticipated, but only *actualized*, to use the Deleuzian grammar — as they make contact with our current social realities.

While fully escaping the aforementioned naïve connectivist ecological approach, it does not foreclose another way of relating to the anonymous materials that surround us. This is especially visible in the two works in appreciation here, where the *production* of oil is a sort of “polity of the inhuman.”⁴ Its *violent insurgency* need not be seen as a revolutionary gesture of liberation (this would be a facile reading, and one that misses the crucial point of Negarestani’s work), but the signal that our proximity, the comingling of human and inhuman, the more-than-human mesh that keeps resurfacing in recent ecological discussions, has dark, inaccessible sides, ontological holes composed by spaces of nonexchange.



Figure 9
Werner Herzog, *Lessons of Darkness* (1992)

⁴ As Bratton (2012, 45) asks, apropos of *Cyclonopedia*, “After the end of the world, what is the polity of the inhuman?”

Thus, and to go back to Salgado and Herzog, what is leaking is not the “natural Absolute” rising against the human, but an incomprehensible, inaccessible “polytics” — to use Negarestani’s (2008, 172) own term. This “polytics” is the indelible mark of the inhuman at the heart of the *anthropos*. As Dolphijn (2012, 211) rightly argues, what Negarestani’s “polytics” stresses is the process of *being opened (by)* the inhuman, as an alternative to the conventional *being open (to)* the Other, which reeks of anthropocentrism and is never quite able to conceive of alterity beyond the Kantian subject. If the connectivist impetus present in ecological discourse shares an ethos with the network-thinking that reconstructs *affects* so that they apply to everything from global capitalism to cybernetics — which is, in a way, the unfortunate destiny of the rhizome — then the noncommunicative illegibility of the inhuman can offer avenues to further articulate a subtractive politics of imperceptibility (Culp 2022). The “polity of the inhuman,” to go back to Bratton, can be thought of as another hole in the “unified synoptic view” (Culp 2022, 6) that is enabled by the connectivist approach.

Andrew Culp’s discussion on the aesthetics of imperceptibility illustrates this point: “Imperceptibility as a mode produces events without an image, those types of events in which the sudden invasion of something unrecognizable forces a rupture. In brief, the imperceptible is arrival of the alien” (Culp 2022, 7). From the vantage of this article’s argument, it is not the case that oil is revolutionary, or that the inhuman is necessarily recalcitrant to human institutions as they exist today, but rather that the ontological gap that opens up with a *Cyclonopedia*-inspired approach — predicated on a sort of excommunication, as already mentioned — allows for a deeper cut in the politics of subtraction that Culp puts forth.

Fundamentally, what *Cyclonopedia* inspires is the possibility of rearticulating the Harawayian suggestion that particular forms of ethical engagement might emerge from encounters with more-than-human entities in ways that are radically non-anthropocentric (Haraway 2016). This could be a way to infuse Karen Barad’s (2006; 2020) agential materialism with revolutionary possibilities, insofar as the intra-actions⁵ that cut through matter are never pre-given, or defined in advance: they leave space — and this is the crucial space whose eerie visibility is torn asunder at particular instances, such as the one encountered by Salgado and Herzog — for uneasy, even paradoxical proximities, noncommunicative yet present. What erupts in this process, glimpses of a mysterious and phantasmagoric *outside*, does not lend itself to reductionist positivistic inquiry, it is not defined by the sum of its (unknown, *unknowable*) physical features, but is also

⁵ For Barad (2006, 33), “[t]he neologism ‘intra-action’ signifies the mutual constitution of entangled agencies. That is, in contrast to the usual ‘interaction’, which assumes that there are separate individual agencies that precede their interaction, the notion of intra-action recognizes that distinct agencies do not precede, but rather emerge through, their intra-action. It is important to note that the ‘distinct’ agencies are only distinct in a relational, not an absolute, sense, that is, *agencies are only distinct in relation to their mutual entanglement; they don’t exist as individual elements.*”

not metaphysically transcendental. Rather it is *mattered through and through* (Barad 2020), but in unforeseen ways, and it is precisely its diffractive incommensurability, its fundamental anonymity, that affords our complicity with its sudden subtraction from old assemblages. In this regard, it offers a possible way out — a productive escape — from conceptual straitjackets such as Nick Land’s (2011, 493–505) “geotraumatics,” the attempt to articulate a theory of trauma beyond the human, positing a scaled-up, all-encompassing repressive principle driving towards catastrophe. Departing from Freud, and inspired by Deleuze and Guattari’s schizoanalysis, Land suggests that there is a primal cosmic trauma that is effectively inscribed in all matter; this absolutely pervasive, materially-embedded pessimism leads to the dire conclusion that Mackay and Brassier (2011, 41) appropriately identify: “Nothing short of the complete liquidation of biological order and the dissolution of physical structure can suffice to discharge the aboriginal trauma that mars terrestrial existence.” More interestingly, Negarestani’s take on “geotraumatics,” in *Cyclonopedia* and elsewhere, stresses the possibility of working through the great chain of geotraumatic events in ways that might help mobilize its revolutionary possibilities (Negarestani 2011, 43).

This is precisely what *complicity*, and not only *affinity* can mobilize. It is the politics of *excommunication*, signaling the possibility of bearing witness to the reconfiguration of a particular *traumatic mattering*. To posit the possibility of engaging with anonymous materials such as oil, at the intersection of materialist ecology and revolutionary politics, and avoiding simultaneously anthropomorphization and reification, requires finding a specific kind of value in excommunication, imperceptibility, and inarticulability, as both predicaments of unnatural complicities and strategies gesturing towards novel ontological reconfigurations, open-ended and unforeseeable.

There is obviously no equivalence between the human psyche and other material arrangements — this is partly what is being stressed in excommunication and incommensurability — but there need not be. If traumatic mattering cuts through everywhere, if it can be posited as an ontological condition — one of paradoxical proximity — ethics and politics, understood ecologically, begin with cosmic violence but do not stop there. Ecological thinking need not be caught in the dark, self-effacing circuitry of Landian philosophy⁶, *en route* to the final dissolution; stepping away from a soothed ecology of forces, a giant cybernetic Gaia traversed by homeostatic flows can also mean *participating*, being an *accomplice* to differently arranged assemblages as they come to light. Far from signaling a retreat from agential politics — and to a position of mere contemplation of the accumulated sediments of telluric trauma, where one could shy away from dealing with the human participation in the present configuration of the assemblages that concur to the furthering of catastrophe (ecological, political, or social) — this position

6 For an overview of Nick Land’s philosophy, see (Mackay and Brassier 2011).

involves a direct engagement with the ethical conundrums involved in the process.

If, for Bennett (2010, 38), “an understanding of agency as distributive and confederate... reinvokes the need to detach ethics from moralism,” from the vantage of excommunication and anonymity, ethics is not only detached from moralism, but is also illegible when separated from the material arrangements from which “the subject” is extracted. This is what Deleuze and Guattari (1987, 239-42) point to, when writing on the disruption of the self as leading to a sort “unnatural participation” outside the domain of communication. Addressing specifically this passage of *A Thousand Plateaus*, Matts and Tynan (2012, 164) aptly note that the philosophers’ main lesson is that the problems of politics and subjectivity can only be adequately tackled in non-human terms; or rather, that the philosophical investigation into those issues necessarily takes us to the more-than-human domain. Excommunication, then, is a possibility to relate not to an unbridgeable gulf — the human/non-human, or the life/non-life ontological gap — but to the *excess* that comes with the “terrifying overproximity” (Woodard 2014, 265) of these categories. The dualities that seem to pervade both Salgado and Herzog, the natural sublime/human frailty dyad, or the brute force of ecological powers/the fallibility of political institutions, if seen from the vantage of a sort of shared exposure to the violent “reconfigurings” (Barad 2020, 73) that cut through matter, begin to give way to a more intricate articulation of the question of violence beyond the recourse to facile anthropomorphizing. Ethics is thus reframed as the enjoined responsibility “to participate in, to be possessed by, that which is neither human nor animal in the organic sense” (Matts and Tynan 2012, 165).

It is in this sense that it is possible to appropriate Agamben’s reflections on bearing witness and testimony and *explode* them ecologically. The violent “matterings” (Barad, 2020) of the cosmos expose the inhuman in the human not through the foundational biopolitical gesture of sovereignty, but through the anonymous forces that operate *at the end of(our) world*. The paradox of the testimony, which Agamben (2002, 120) considers in a wholly different manner, in which “something subjectified speaks without truly having anything to say of its own,” — the “zone of indistinction between the human and the inhuman” brought about by the impossible identification of the subject — can here be reappropriated ecologically not only to further complicate the concept of subjectivity but also to interrogate ethics at the threshold of subjectification. If, as Deranty (2008, 175) argues, the Agambenian project aims at “[finding] redemption in a new use of language, which will be the testimony to the impossibility of being a subject,” to reconstruct this argument through the lens of radical ecological materialism means finding a space for this impossibility non-anthropocentrically (and thus non-linguistically too).

Hence, before the political violence of biopolitics, there is the *ur-violence* of being made a subject out of inhuman, anonymous matter. Indeed, as Negarestani (2011, 44) argues, “the subject is but the traumatic focalization of the universal continuum.” Understood thus, *redemption*, as an ethical category, can best be sought not through the

testimony of the Agambenian witness, whose existence resists the biopolitical separation of the human and the inhuman (Chare 2006, 48); rather, the ethical subject, so to speak, is closer to an ecologically expanded reading of Deleuze. Addressing specifically some of the problems with materialist thinking already identified throughout this article, Culp (2016, *ebook*) stresses — *contra* “those who have worked to square Deleuze with identity” — that “subjects are only interesting when they cast a line to the outside,” suggesting that the Deleuzian “[b]ecoming is really a process of un-becoming.” Ultimately, Culp acknowledges that the question then becomes the specific orientation of such a project, the contours of an alternative to subjectivity. From the perspective developed in this article this does not exactly mean abandoning “assemblage-thinking”⁷ but the underlying connectivist approach that seamlessly weaves together all the forces that compose these assemblages. We can find in Negarestani a useful counter-position to this merry-go-round world of forever-circling fluxes, which often “[sanctify] a bloodless world by cataloguing the networks that make up its many attributes” (Culp 2016, *ebook*).

If the Deleuzian project is explicitly nonhuman, prepersonal, and asubjective, as Culp maintains, aren't the successive *reconfigurings of matter* — those which operate to bring about the subject as well as those running parallel to the human — renewed possibilities of piercing through presently existing social and political configurations? Seen from the prism of the argument developed here, when the bombs fell on the Kuwaiti desert, what came violently gushing out was an inhuman line of flight pointing to a different unfolding; the irruption of oil outside of the circuit of capitalistic valorization and geopolitical warfare would, therefore, signal the heretical eruption of a monster, a new anonymous force. To put it in Marx's (1977, 279) terms, we find ourselves finally in the “hidden abode of production” of the earth, only this time, it is an *inhuman production*. When Salgado and Herzog encounter this “*inappropriable* element” (Matts and Tynam, 166), which stands outside of aesthetic contemplation or transcendental sublimity, what we finally see are the unrepresentable traces that haunt its visual instantiations but exceed the communicative realm, offering complicities rather than affinities — casting imperceptible lines to the outside.

⁷ In this regard, see the section titled “The Subject: Un-becoming, Not Assemblages” in (Culp 2016).

References

- Agamben, Giorgio. 2002. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Translated by Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books.
- Barad, Karen. 2006. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.
- . 2020. “Troubling Time/s and Ecologies of Nothingness: Re-Turning, Re-Membering, and Facing the Incalculable.” In *Eco-Deconstruction: Derrida and Environmental Philosophy*, edited by Matthias Fritsch, Philippe Lynes, and David Wood, 206–48. New York: Fordham University Press.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Bordeleau, Erik. 2014. *Comment sauver le commun du communisme ?* Montreal, Quebec: Le Quartanier.
- . 2016. “Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials de Reza Negarestani.” *Spirale : arts • lettres • sciences humaines* (255): 41–44. <https://id.erudit.org/iderudit/81117ac>.
- Bozak, Nadia. 2011. *The Cinematic Footprint: Lights, Camera, Natural Resources*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Bratton, Benjamin. 2012. “Root the Earth: On Peak Oil Apophenia.” In *Leper Creativity: Cyclonopedia Symposium*, edited by Reza Negarestani, Eugene Thacker, Ed Keller, Benjamin H. Bratton, Robin Mackay, McKenzie Wark, Alisa Andrasek, Zach Blas, Melanie Doherty, and Anthony Sciscione, 45–57. New York: punctum books.
- Bryant, Levi R. 2014. “Black.” In *Prismatic Ecology: Ecotheory beyond Green*, edited by Jeffrey Jerome Cohen, 290–310. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Chare, Nicholas. 2006. “The Gap in Context: Giorgio Agamben’s ‘Remnants of Auschwitz.’” *Cultural Critique* (64): 40–68. <http://www.jstor.org/stable/4489257>.
- Culp, Andrew. 2016. *Dark Deleuze*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 2022. *A Guerrilla Guide to Refusal*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deranty, Jean-Philippe. 2008. “Witnessing the Inhuman: Agamben or Merleau-Ponty.” *South Atlantic Quarterly* 107(1): 165–86. <https://doi.org/10.1215/00382876-2007-061>.
- Dolphijn, Rick. 2012. “Undercurrents and the Desert(ed): Negarestani, Tournier and Deleuze Map the Polytics of a ‘New Earth.’” In *Postcolonial Literatures and Deleuze: Colonial Pasts, Differential Futures*, edited by Lorna Burns and Birgit M. Kaiser, 199–216. London: Palgrave Macmillan UK.
- Galloway, Alexander R. 2014. *Laruelle: Against the Digital*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gandy, Matthew. 1996. “Visions of Darkness: The Representation of Nature in the Films of Werner Herzog.” *Ecumene* 3 (1): 1–21. <https://www.jstor.org/stable/44251810>.
- Ghosh, Amitav. 2006. *Incendiary Circumstances: A Chronicle of the Turmoil of Our Times*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Gold, Steven J. 2011. “Sebastião Salgado and Visual Sociology.” *Sociological Forum* 26 (2): 418–23. <http://www.jstor.org/stable/23027326>.
- Haraway, Donna. 2016. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Experimental Futures. Durham: Duke University Press.
- Land, Nick. 2011. *Fanged Noumena: Collected Writings 1987-2007*. Edited by Robin Mackay and Ray Brassier. Falmouth: Urbanomic.
- Latour, Bruno. 2007. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Mackay, Robin, and Ray Brassier. 2011. “Editor’s Introduction.” In *Fanged Noumena: Collected Writings 1987-2007*, edited by Nick Land, 1–54. Falmouth: Urbanomic.
- Marx, Karl. 1977. *Capital: A Critique of Political Economy, Vol. 1*. Translated by Ben Fowkes. New York: Vintage.

- Mason, Freddie. 2020. *The Viscous: Slime, Stickiness, Fondling, Mixtures*. New York: punctum books.
- Matts, Tim, and Aidan Tynan. 2012. "Geotrauma and the Eco-Clinic: Nature, Violence, and Ideology." *Symploke* 20 (1-2): 153-171. <https://doi.org/10.5250/symploke.20.1-2.0153>.
- Morton, Timothy. 2013. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Negarestani, Reza. 2008. *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials*. Melbourne: re.press.
- . 2011. "Globe of Revolution. An Afterthought on Geophilosophical Realism." *Identities: Journal for Politics, Gender and Culture* 8 (2): 25-54. <https://doi.org/10.51151/identities.v8i2.263>.
- Parikka, Jussi. 2015. *A Geology of Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pinkus, Karen. 2016. *Fuel: A Speculative Dictionary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Salgado, Sebastião. 2016. *Kuwait: A Desert on Fire / Eine Wüste in Flammen / Un Desert En Feu*. Edited by Lélia Wanick Salgado. Cologne: Taschen.
- Shannon, Laurie, Vin Nardizzi, Ken Hiltner, Saree Makdisi, Michael Ziser, Imre Szeman, and Patricia Yaeger. 2011. "Editor's Column: Literature in the Ages of Wood, Tallow, Coal, Whale Oil, Gasoline, Atomic Power, and Other Energy Sources." *PMLA* 126 (2): 305-326. <https://www.jstor.org/stable/41414106>.
- Thacker, Eugene. 2012. "Black Infinity; or, Oil Discovers Humans." In *Leper Creativity: Cyclonopedia Symposium*, edited by Reza Negarestani, Eugene Thacker, Ed Keller, Benjamin H. Bratton, Robin Mackay, McKenzie Wark, Alisa Andrasek, Zach Blas, Melanie Doherty, and Anthony Sciscione, 173-80. New York: punctum books.
- . 2013. "Dark Media." In *Excommunication: Three Inquiries in Media and Mediation*, edited by Alexander R. Galloway, Eugene Thacker, and McKenzie Wark, 77-149. Chicago: University of Chicago Press.
- Wark, McKenzie. 2012. "An Inhuman Fiction of Forces." In *Leper Creativity: Cyclonopedia Symposium*, edited by Reza Negarestani, Eugene Thacker, Ed Keller, Benjamin H. Bratton, Robin Mackay, McKenzie Wark, Alisa Andrasek, Zach Blas, Melanie Doherty, and Anthony Sciscione, 39-43. New York: punctum books.
- . 2013. "Furious Media: A Queer History of Heresy." In *Excommunication: Three Inquiries in Media and Mediation*, edited by Alexander R. Galloway, Eugene Thacker, and McKenzie Wark, 151-210. Chicago: University of Chicago Press.
- Watts, Michael, and Iain Boal. 1995. "Working-Class Heroes: E. P. Thompson and Sebastião Salgado." *Transition* (68): 90-115. <https://doi.org/10.2307/2935294>.
- Weber, Andreas. 2019. *Enlivenment: Toward a Poetics for the Anthropocene*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Werner Herzog. 2010. "On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth." Translated by Moira Weigel. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 17 (3): 1-12. <https://doi.org/10.1353/arn.2010.0054>.
- Woodard, Ben. 2013. *On an Ungrounded Earth: Towards a New Geophilosophy*. New York: punctum books.
- . 2014. "Ultraviolet." In *Prismatic Ecology: Ecotheory beyond Green*, edited by Jeffrey Jerome Cohen, 252-69. Minneapolis: University of Minnesota Press.

—

Filmography

- Lektionen in Finsternis (Lessons of Darkness). Dir. Werner Herzog. Werner Herzog Filmproduktion, Germany, France, United States, 1992. 52 min.

Biographical note

Francisco Nunes is a PhD student in Communication Sciences (specialized in Theory of Culture and New Technologies) at the Nova University of Lisbon radical futurities and existential risk.

ORCID

[0000-0003-3302-5848](https://orcid.org/0000-0003-3302-5848)

CV

[3D14-8228-71D3](https://cv.uep.pt/3D14-8228-71D3)

Institutional address

Avenida de Berna, 26-C / 1069-061 Lisboa, Portugal.

To cite this article

Nunes, Francisco. 2023. "Bearing witness to ecological excommunication: reflections on oil in Salgado and Herzog through Cyclonopedia." *Revista de Comunicação e Linguagens*, (59): 53-73.
<https://doi.org/10.34619/zyhe-ecpx>.

Received Recebido: 2023-09-22

Accepted Aceite: 2023-11-27

DOI <https://doi.org/10.34619/zyhe-ecpx>

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.
To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Arquitecturas invisibles: un escenario distópico de hibridación cyborg

Arquitecturas invisíveis: um cenário distópico
de hibridação ciborgue

*Invisible architectures: a dystopian scenario
of cyborg hybridization*

SOFÍA BALBONTÍN

Universidad de la Américas, Facultad de Arquitectura,
Animación, Diseño y Construcción, Chile

CIEBA — Centro de Investigaçã o e de Estudos em Belas-Artes,
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal

maria@sofiabalbontin.com

Resumen

El concepto de “arquitectura invisible” fue desarrollado por el artista medial Juan Downey y refiere a las macroestructuras de energía invisible –ondas electromagnéticas, radiación, vibraciones sísmicas o de radar, entre otras– que se despliegan en el planeta y que conectan la naturaleza con la tecnología. El objetivo de este artículo es abordar el concepto de arquitectura invisible en torno a la práctica artística de Juan Downey y exponer su visión cibernética a través de un diálogo con los postulados de Marshall McLuhan sobre las extensiones tecnológicas de la humanidad, el discurso de Lazlo Moholy Nagy sobre los conflictos del progreso tecnológico, y la noción científica de información de Gilbert Simondon que coloca a los seres humanos y a los seres artificiales a un paso de una entidad híbrida post-humana. De la confrontación de estas múltiples visiones emerge una discusión en torno

a las arquitecturas invisibles como un posible escenario distópico del futuro de la humanidad.

Palabras clave

arquitectura invisible | tecnología | transducción | post-humanismo

Resumo

O conceito de “arquitetura invisível” foi desenvolvido pelo artista medial Juan Downey e refere-se às macro-estruturas de energia invisível –ondas electromagnéticas, radiações, vibrações sísmicas ou de radar, entre outras– que se encontram implantadas no planeta e que ligam a natureza à tecnologia. O objetivo deste artigo é abordar o conceito de arquitetura invisível na prática artística de Juan Downey e expor a sua visão cibernética através de um diálogo com os postulados de Marshall McLuhan sobre as extensões tecnológicas da humanidade, o discurso de Lazlo Moholy Nagy sobre os conflitos do progresso tecnológico e a noção científica de informação de Gilbert Simondon que coloca os seres humanos e os seres artificiais a um passo de uma entidade híbrida pós-humana. Do confronto destas múltiplas visões emerge uma discussão sobre as arquitecturas invisíveis como um possível cenário distópico para o futuro da humanidade.

Palavras-chave

arquitectura invisível | tecnología | transdução | pós-humanismo

Abstract

The concept of “invisible architecture” was developed by the media artist Juan Downey and refers to the invisible energy macrostructures –electromagnetic waves, radiation, seismic or radar vibrations, among others– that are deployed on the planet and that connect nature with technology. The aim of this article is to address the concept of invisible architecture around Juan Downey’s artistic practice and to expose his cybernetic vision through a dialogue with Marshall McLuhan’s postulates on the technological extensions of humanity, Lazlo Moholy Nagy’s discourse on the conflicts of technological progress, and Gilbert Simondon’s scientific notion of information that places humans and artificial beings one step away from a post-human hybrid entity. From the confrontation of these multiple visions emerges a discussion around a possible dystopian scenario of the future of humanity.

Keywords

invisible architecture | technology | transduction | post-humanism

Introducción

El concepto de “Arquitectura Invisible” propuesto por Juan Downey, se enfoca en la tridimensionalidad de las ondas electromagnéticas presentes en el planeta generadas por los sistemas de comunicación. Esta arquitectura invisible es una extensión de la humanidad, creando una macroestructura interconectada a nivel global. Downey, artista medial pionero en el uso de video y audio, desarrolló complejos sistemas tecnológicos para transducir esta realidad invisible en experiencias perceptibles. El artículo aborda la noción de “arquitecturas invisibles” en relación a la noción de “cyborg” como entidades que mantienen a la humanidad conectada a través de redes de energía, siendo extensiones tanto de actividades humanas como de procesos tecnológicos.

En base a una confrontación conceptual entre los autores Gilbert Simondon, Marshall McLuhan y Lazlo Moholy Nagy, se discute la influencia del capitalismo en la tecnología y cómo ello puede incidir negativamente en las relaciones sociales y en la integridad humana. En respuesta a esto, los autores plantean una perspectiva en la cual la tecnología no solo se integra a la vida cotidiana, sino que también redefine la experiencia estética y promueve la innovación tecnológica como un medio para el progreso social. Estas reflexiones desafían la noción convencional de la tecnología como un ente aislado y sugieren una simbiosis entre la técnica y la estética, desplegando así un panorama donde la arquitectura invisible se manifiesta como un vínculo indisoluble entre humanidad, tecnología y entorno.

La primera parte de este artículo introduce la utopía cibernética de Juan Downey que declara una reformulación radical de las relaciones entre humanidad, técnica y naturaleza en búsqueda de una simbiosis que potenciaría el espíritu humano. La tecnología, como una extensión de nuestro cuerpo, podría situar a la humanidad en un nuevo estadio de evolución y comunicación. La obra de Downey se centra en la transducción de los diferentes formatos de información que convergen en esta ecuación, utilizando el arte como un intermediario que conecta diferentes estratos de realidad.

La segunda parte expone los problemas ontológicos que emergen de la relación entre vida y tecnología en los procesos de conocimiento, confrontando dos visiones opuestas; por un lado, la utopía cibernética de Downey que aborda la tecnología como una extremidad creativa del ser humano, en oposición a la aproximación capitalista, que Downey cataloga como “represiva”, y que encadena la humanidad a la tecnología

en función de la producción. El desarrollo de este argumento surge desde un diálogo cruzado entre las ideas de Downey con reflexiones de Simondon, McLuhan y Moholy Nagy. La confrontación de las múltiples visiones sugiere una discusión en torno a la divergencia en los posibles destinos de una realidad post-humana.

La tercera parte analiza las obras *Plato Now* y *Nostalgic Item* de Downey. En *Plato Now* se expone, desde la acción performática de transducción de energías, una postura crítica en torno a las amenazas y beneficios de la tecnología, como manifestaciones para expandir las esferas del conocimiento que permiten reconocer lo imperceptible. *Nostalgic Item* en cambio, cuestiona el objeto artístico a través de la equivalencia entre cuerpo humano y cuerpo técnico que, en su conjunto, se presentan como un sistema.

El artículo termina con una serie de conclusiones que exponen un futuro distópico frente al avance de los sistemas de comunicación, la inteligencia artificial y las prótesis tecnológicas, que comienzan a difuminar los límites entre lo tecnológico y lo humano hacia una posible fusión (o colapso) que podría culminar en un escenario post-humano de hibridación cyborg.

El arquitecto invisible

El arquitecto invisible se hace uno con la energía y manipula este material ondulatorio. La Arquitectura Invisible vuelve a explicar la circuitería electrónica como una herramienta de biorretroalimentación en la evolución de la colectividad de cerebros humanos para transmitir y recibir (de forma no verbal) energía electromagnética de alta frecuencia. La comunicación directa va más allá de los símbolos: el contenido supera al significado. (Downey 1973, 1).

Según Juan Downey (1973), el concepto de arquitectura invisible corresponde a la tridimensionalidad con que se manifiestan las ondas electromagnéticas en el planeta. Es la energía que cohabita con nosotros, que se conforma como una extensión nuestra y que sitúa a la humanidad en un plano global interconectado. Es el material de construcción de una macroestructura imperceptible que proporciona grandes sistemas de comunicación generados por el intercambio de energía cibernética. Aquí es relevante destacar la definición de cibernética propuesta por Norbert Wiener en su obra “Cibernética: o el control y comunicación en el animal y la máquina” (1948), que la define como un campo interdisciplinario que examina los sistemas de control y comunicación en organismos vivos y máquinas, buscando comprender y aplicar principios fundamentales que son aplicables a ambos.

Hemos decidido denominar a todo el campo de la teoría del control y de la comunicación, ya sea en la máquina o en el animal, con el nombre de Cibernética, que deriva del griego *kybernetes* timonel (Wiener 1965, 11).

Juan Downey, arquitecto y artista medial chileno de los años 70, fue pionero en el uso del video y el audio, enfocando su obra principalmente a los avances tecnológicos de la época, y apelando a una comunión entre arte y tecnología. En base a una experiencia tecnológica/antropológica personal, trabajó el concepto de “arquitecturas invisibles”, que refiere a las conexiones entre sociedad, realidad física e información. Como arquitecto él entendía el rol de las comunicaciones como “arquitectura”, como estructuras de energía imperceptibles por el cuerpo humano, pero que eran tan importantes –o más importantes– que la arquitectura física. Esta idea llevó a Downey a concebir arquitecturas desmaterializadas conformadas por el flujo de energías entre tecnología y naturaleza. Gran parte de las obras de Downey se centran en la inventiva de como “transducir” estos sistemas invisibles en formatos visibles o perceptibles.

...el transductor no forma parte ni del dominio de la energía potencial, ni del dominio de la energía actual: es verdaderamente el mediador entre ambos dominios, pero no es ni un dominio de acumulación de energía ni un dominio de actualización: es el margen de indeterminación entre ambos dominios, aquello que conduce la energía potencial a su actualización (Simondon 2008, 159-160).

La transducción se define como la capacidad de transferir una actividad o información de un nivel de realidad a otro nivel de realidad. Para lograr una transducción entre el ámbito físico y las macroestructuras de información, Downey desarrolló complejos sistemas tecnológicos en formato de esculturas electrónicas, que dieran cuenta de esta realidad imperceptible por medio de situaciones experienciales. La relación que propone Downey entre artista y objeto artístico es a ratos distante, colocando en un papel de mediador a la multisensorialidad del espectador que se ve estimulada por la experiencia de la obra. En ese sentido, el espectador no es un agente pasivo, si no un elemento activo que interactúa con la obra, e incluso la modifica. Como lo enuncia Duchamp (1957), el espectador es parte del acto creativo y participa de la obra para completarla.

El acto creativo adquiere otro aspecto cuando el espectador experimenta el fenómeno de la transmutación; al pasar de intermateria a obra de arte, se ha producido una verdadera transubstanciación, y el papel del espectador es determinar el peso de la obra en la balanza estética (Duchamp 1957, 139-140).

El proceso creativo de vivenciar la tecnología es primordial en la práctica de Downey. Confronta el objeto material con las posibilidades energéticas de su obra, colocando en cuestión la importancia del objeto en sí frente a los efectos sensoriales que puede generar en el cuerpo y en la conciencia. La disolución material de su obra evoca un proceso de desmaterialización del concepto tradicional de arquitectura física hacia una arquitectura invisible que sea capaz de relacionarse con la sociedad, en otros términos.

En este artículo, el término “desmaterialización” refiere al proceso conceptual donde un objeto que es comúnmente compuesto por materia, se vuelve inmaterial. De aquí cabe confrontar la arquitectura material versus la arquitectura inmaterial, donde la primera se construye a partir de materia sólida y la segunda a partir de materia invisible e imperceptible a los sentidos humanos. El concepto de “interface” participa de este proceso de desmaterialización, conformándose como un dispositivo de transducción de informaciones. En este esquema la interface es quien dialoga con las diversas esferas de comunicación, pero ¿qué o quién sería exactamente la interface? ¿Es el artista como creador? ¿Es la obra como medio? o ¿Es el espectador como receptor?

Tecnología, naturaleza y cuerpo

Gilbert Simondon (1965) expone por primera vez la idea de un “objeto técnico unitario” como una categoría de realidad que cumple una función intermediaria entre el mundo natural y la humanidad o entre objetos técnicos y tecnologías. Cabe aquí destacar la distinción entre técnica y tecnología, donde técnica refiere al método y a la habilidad para desarrollar un proceso específico, mientras la tecnología implica la aplicación de principios científicos y técnicas para la materialización y concreción de procesos técnicos más amplios, como la fabricación de herramientas y productos concretos. Simondon propone el concepto de “tecnicidad original” (Simondon 2007) que establece que la técnica esta presente en la naturaleza y que está presente desde el comienzo en la evolución de las formas y estructuras. La técnica, en el contexto de Simondon, implica la incorporación de principios formales en objetos y procesos, lo que lleva a la individualización y a la evolución técnica.

Dentro de ese contexto, el objeto técnico se presenta también como una interface entre diferentes fuerzas y lenguajes, como, por ejemplo, la relación que existe entre el cuerpo y la tecnología o entre el cuerpo y la naturaleza. Uno de los conceptos que Simondon desarrolla en su libro “El modo de existencia de los objetos técnicos” (2007) es el de individuación, como aquello que traspasa de lo universal a unidades singulares a través de un proceso material y de “resonancia interna” (Simondon 2007). La individuación, como un proceso que no da como resultado únicamente individuos sino también un medio en donde estos individuos se desenvuelven e interactúan, da cabida a las principales ideas de Downey (1973) que plantean a los sistemas de comunicación como extensiones de nuestro sistema nervioso, replanteando nuestra esencia humana donde la electrónica gobierna los estilos de vida de las personas y las comunidades.

Los computadores, al transformar el entorno en células de formas variadas integrantes de un todo sinérgico, introducirán un humanismo místico. En algunos seres humanos, las ondas cerebrales son simbióticas con los fenómenos naturales: la comunicación con los demás y con el entorno es total (Downey 1973, 1).

McLuhan (2003), ya visualizaba nuestro sistema de comunicaciones como una extensión tecnológica de nuestro sistema nervioso, y establecía que para incorporar a la humanidad dentro de nosotros mismos necesariamente debíamos participar del sistema tecnológico imperante. En este contexto, las arquitecturas invisibles construyen espacios que obligan a las comunidades humanas a relacionarse a un nivel electromagnético.

Estas ideas post-humanistas configuraron una serie de líneas de investigación que quedaron plasmadas en la obra de Downey y en su utopía cibernética. Aparece el concepto de “cyborg” que explora las conexiones entre humanos y máquinas, la intervención del cuerpo humano a partir de artefactos tecnológicos que pueden ampliar nuestras capacidades cognitivas o motoras.

Un cyborg es un organismo cibernético, un híbrido entre máquina y organismo, una criatura de la realidad social así como una criatura de ficción. La realidad social son relaciones sociales vividas, nuestra construcción política más importante, una ficción que cambia el mundo... el cyborg es una cuestión de ficción y experiencia vivida que modifica lo que se considera como la experiencia de las mujeres a finales del siglo XX. Esta es una lucha entre la vida y la muerte, pero el límite entre la ciencia ficción y la realidad social es una ilusión óptica (Haraway 2016, 3).

Las arquitecturas invisibles, se presentan como una macroestructura cyborg que mantiene a la humanidad conectada a través de redes de energía como extensiones de las redes asociativas de actividades humanas y comunitarias a un nivel social, y que a su vez son extensiones neuronales de nuestros procesos mentales a un nivel individual. Son entidades de una extensión masiva que se distribuyen en el tiempo y el espacio, lo que las hace imperceptible a los sentidos y su existencia es difícil de comprender dentro de los marcos humanos tradicionales, pero que al mismo tiempo son parte de la comunidad global humana. En este sentido, las arquitecturas invisibles pueden ser comparables al concepto de “hiperobjeto” propuesto por Timothy Morton (2012), con características comunes como la imposibilidad de localizarlos en una ubicación o momento específico, ya que sus efectos y manifestaciones están dispersos e interconectados a grandes escalas. Son relativos a nivel temporal e invisibles, y se pueden detectar solo de manera parcial. Tienen una naturaleza omnipresente que afecta social y ecológicamente el contexto humano y ambiental.

Los hiperobjetos ya han tenido un impacto significativo en el espacio social y en el espacio psíquico. Los hiperobjetos son directamente responsables de lo que yo llamo el fin del mundo, convirtiendo tanto el negacionismo como el ambientalismo apocalíptico en obsoletos (Morton 2012, 2).

Por otro lado, Moholy-Nagy (1947) habla del efecto colateral de la tecnología a causa de los nuevos sistemas de producción en función del creciente poder capitalista, que solo reconoce los estímulos productivos en relación a una ganancia material. En esta dinámica el espíritu humano se ve desplazado de su eje central en conjunto con las experiencias vitales de la vida personal. El objetivo del sistema capitalista –que ha sometido a la humanidad– es la cultura del trabajo y una carrera desmedida por estrujar el lucro hasta el límite, en oposición a la idea de sublimación espiritual de la experiencia de la vida. Ésta se reduce a un medio que persigue un único fin de acumulación de capital, por sobre las sensaciones y sentimientos básicos del ser, y por sobre la satisfacción personal. Según Christoph Cox (2018) el mundo digital del sistema de comunicación imperante es una manifestación consumada de la desterritorialización característica del capitalismo, que licúa todas las relaciones sociales y cuyo valor se mide de acuerdo con una forma universal de equivalencia: el dinero.

Dentro de este entorno capitalista –entendiendo capitalismo como un sistema económico y social que se basa en las relaciones de poder que surgen de la acumulación de capital generadas por la producción y venta de bienes y servicios, y que tiene por único objetivo el beneficio económico– el sistema de comunicaciones ha conectado a la sociedad hasta el punto de colapsar las distancias, forzando conexiones instantáneas. McLuhan (2003) declara que la electrónica, los circuitos eléctricos, la información, la tecnología y las ondas electromagnéticas resitúan al individuo dentro de un entorno cibernético y esto desencadena una serie de efectos secundarios. Entre ellos, Moholy-Nagy refiere al fenómeno de sobreespecialización humana con la aparición de escuelas especializadas luego de la revolución industrial, que comenzaron a formar individuos-robots que no favorecían el desarrollo del verdadero potencial humano. Este sistema de vida termina por colapsar la sociedad si no se maneja la tecnología en favor de las condiciones biológicas de las comunidades. Los individuos-robots aparecen como una “maquina cerrada” (Simondon 2007), un sistema técnico que esta aislado de su entorno y que no es sensible a la información del exterior. La maquina cerrada funciona de manera independiente y no esta abierta a la interacción.

Esta proliferación tecnológica imperante impide percibir el entorno en sí mismo, generando una transformación histórica de las relaciones interpersonales, sus formas de organización y capacidades cognitivas. La pérdida de conciencia que es develada por McLuhan (2003) es tomada por artistas como Downey para crear en su arte un anti-entorno que nos permite hacer conciencia de esta realidad silenciosa. Downey sostenía la convicción de que el arte electrónico podía generar un cambio en la sociedad dada su condición aparentemente democrática y universal, que se vinculaba con el ambiente político efervescente y utópico de la época (Macchiavello 2010).

En la práctica estética de Downey aparecen estilos de vida que se contraponen a la degeneración vital del sistema capitalista. En conjunto a Simondon, reconocen el potencial de la tecnología en el arte y en la vida, y ven el verdadero progreso tecnológico

como una entidad productiva que funciona de manera comunitaria y no puramente como un eslabón de un sistema comercial. Moholy-Nagy (1947) postula la necesidad de una conciencia sobre los ritmos vitales y como la tecnología, más que someternos, podría entenderse como una nueva extremidad que potencia las posibilidades creativas y científicas del ser humano. Con ello surge la idea de la técnica al servicio de la humanidad, la tecnología con el potencial de reformar al humano en su experiencia cotidiana y en su socialidad, difuminando los límites con la vida desde la conformación de un vínculo que conecta la condición biológica del humano y la condición tecnológica del objeto técnico (Simondon 2007). Para Moholy-Nagy (1947) las formas de combatir aquellos efectos negativos de la tecnología son salvaguardando las funciones orgánicas y biológicas.

En todos los campos de la creación, los trabajadores se esfuerzan hoy por encontrar soluciones puramente funcionales de tipo tecnológico-biológico: es decir, por construir cada obra únicamente a partir de los elementos necesarios para su función. Pero por “función” no se entiende aquí un servicio puramente mecánico. Incluye también las condiciones psicológicas, sociales y económicas de una época determinada. Sería mejor utilizar el término “diseño orgánico [funcional]”. (Moholy-Nagy 1947, 29).

La carta “On Tecno-aesthetics” escrita por Simondon y dirigida a Jaques Derrida, expone una reflexión en torno a la tecno-estética, que refiere a la relación entre la tecnología y la estética, centrándose en la idea de como un objeto técnico, en la medida de que su forma es perfectamente funcional y exitosa, será considerada estética. Simondon lleva este argumento hasta el punto de fusionar los conceptos de técnico y estético; *“es técnico y estético al mismo tiempo. Al mismo tiempo: estético porque es técnico y técnico porque es estético”* (Simondon 2012, 2). La potencia estética se traduce en una comunión entre la condición biológica y la condición tecnológica a través de la creatividad funcional, y que, en su integración a la vida cotidiana, a través de su uso, y en aquellos procesos de innovación tecnológica, pueden llegar a generar un placer “sensorimotor” (Simondon 2012, 2) y un beneficio para la experiencia humana.

Cuerpo tecnologizado, tecnología corporalizada

La obra de Downey pretende potenciar las relaciones positivas con la tecnología trabajando la arquitectura desde la desmaterialización de los espacios que canalizan flujos de energía. Downey estaba interesado en el potencial que ofrecía la conexión entre ser humano y la transmisión de ondas electromagnéticas para la creación de espacios virtuales (González 2010). La fusión con que Downey somete al video en función de la arquitectura transforma su obra en una entidad artística que visualiza de manera gráfica las posibilidades espaciales para representar las ondas electromagnéticas y su rápida conformación como arquitecturas invisibles.

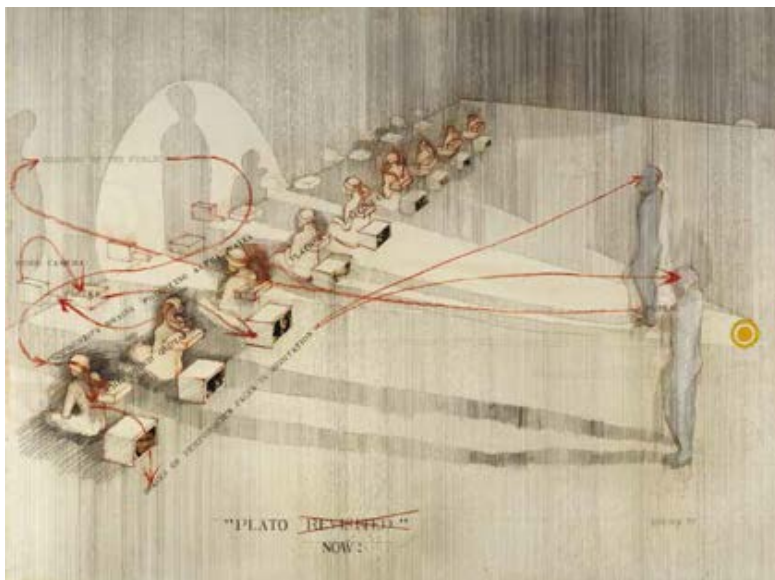


Figura 1
Plato Now (1973). Fuente:
Juan Downey: El ojo pensante.
Catálogo Fundación Telefónica.
Santiago, Chile

En su obra *Plato Now* (Figura 1), Downey refleja el flujo de energías que conforman las arquitecturas invisibles a través de la transducción en vivo de ondas alfa en sonido. La obra consiste en nueve personas en estado de meditación, cada una con electrodos en la cabeza transmitiendo la actividad eléctrica del cerebro que controla nueve grabaciones de audio. Cada persona está sentada mirando la pared y frente a una cámara que muestra su cara a través de televisores dispuestos hacia el espectador. Detrás del público una luz proyecta las sombras de los espectadores que intervienen el estado de meditación de los cuerpos. Luz y sombras como reflejos de un exterior que afecta el interior. La percepción del espectador se conecta con la percepción de aquellos cuerpos en estado de meditación afectándose simultáneamente, obra y público. La conexión entre ambos la construye una estructura de energía invisible, un sistema de comunicación que los acoge a ambos en un mismo espacio, un mismo argumento que entrelaza a todos los cuerpos. El pensamiento se hace perceptible a través de la energía, como una entidad que está en constante movimiento, que entra en existencia y se desvanece.

Plato Now se presenta como una interface de transducción y se materializa en dispositivos performáticos que revelan los sistemas de información neuronal. Es una acción que transparenta lo más oculto de una persona: sus pensamientos. En un sentido metafórico, la tecnología desnuda al ser humano extirpando su intimidad mental y exponiéndola en una situación pública. El humano, quien cree tener el control de la tecnología, en *Plato Now* se sucede en un sentido contrario. El sistema de la instalación, basado en el *neurofeedback*, consiste en activar una serie de grabaciones que Downey hizo de lecturas de los diálogos de “La cueva de Platón” de La República. El *neurofeedback* es un tipo de *biofeedback*, que entrena al cerebro para medir las ondas cerebrales a través de una señal a modo de *feedback* (Marzbani et al. 2016). En el caso de *Plato Now*, las personas en estado de meditación que lograban llegar a un cierto nivel de calma liberaban

en su cerebro una cantidad de ondas alfa que activaban los audios. La disposición de la obra es una representación de la cueva de Platón expuesto por Sócrates:

Imagínate una caverna subterránea, que dispone de una larga entrada para la luz a todo lo largo de ella, y figúrate unos hombres que se encuentran ahí ya desde la niñez, atados por los pies y el cuello, de tal modo que hayan de permanecer de la misma posición y mirando tan solo hacia adelante, imposibilitados como están por las cadenas de volver la vista hacia atrás. Pon a su espalda la llama de un fuego que arde sobre una altura a distancia de ellos, y entre el fuego y los cautivos un camino eminente flanqueado por un muro, semejante a los tabiques que se colocan entre los charlatanes y el público para que aquellos puedan mostrar, sobre ese muro, las maravillas de que disponen (Platón 2019, 281).

Downey recrea el conocimiento que se tiene de la verdad a través de las sombras proyectadas en la pared, como ese fragmento de la realidad que podemos percibir dentro de la cueva. Las sombras que refieren a aquella información sensorial que tenemos del mundo exterior excluye las macroestructuras de información que construyen los sistemas de energías invisibles. La obra cumple una función de develar esa verdad oculta a nuestros sentidos: la energía mental. *Plato Now* refleja una doble lectura crítica de nuestra relación con la tecnología. Por un lado, la tecnología cumple una función de ampliar el campo de visión que nos entregan los sentidos y permite complementar nuestro conocimiento sensorial para acercarnos a una verdad. Por otro lado, en la medida en que nos situamos en el campo experiencial de la tecnología y sus flujos de energía, nuestra forma natural de percibir y relacionarnos comienza a mutar y degenerarse.

Las arquitecturas invisibles no son una representación artística sino más bien una presentación de la realidad. Deleuze (1990) concibe la obra de arte como un paquete de sensaciones y relaciones que viven en aquel que las experimenta en una realidad específica. En la obra de Downey, bajo un proceso de transducción, las energías invisibles se transforman en una expresión artística que se lee desde los sentidos. Las arquitecturas invisibles se alimentan de diferentes elementos técnicos y naturales volviéndose pluri-funcionales, transformándose en una ecología de las telecomunicaciones que sugiere una condición de existencia desde un medio mixto que es técnico y geográfico a la vez (Simondon 2007). Utilizan un espacio, un territorio físico por donde se despliegan sus estructuras tecnológicas que evolucionan de manera constructiva para concebir, en palabras de Simondon, un “tercer medio”, donde el humano es un intermedio, un puente entre técnica y naturaleza. La tríada ser humano, tecnología y naturaleza es el hábitat que genera las condiciones mínimas de existencia dentro del medio natural. Las arquitecturas invisibles son en cierto sentido una construcción tecnológica que se transforma en un órgano vital de la sociedad. Un proceso que aparece como una naturalización del humano, donde se crea, entre humano y naturaleza, un medio tecno-geográfico que solo se hace posible por la inteligencia humana (Simondon 2007).

El tercer medio tecno-geográfico expuesto por Simondon, se transforma en un conflicto corpóreo; los cuerpos humanos actúan de interface y participan de un ecosistema altamente tecnológico, digitalizado y conectado. El cuerpo en este medio comienza a desmaterializarse en virtud de la tecnología y su eventual reemplazo por una entidad virtual es inminente. Este nuevo cuerpo está plenamente integrado a las máquinas y a la electrónica de un modo invisible pero efectivo dentro de un mundo virtual. En las esculturas electrónicas de Downey, hay un interés por volver visible el cuerpo desmaterializado del medio tecno-geográfico, haciendo tangible y concreta la interacción de la tecnología como instancias de mediación entre el ser humano y su entorno (Macchiavello 2010).

El cuerpo social electromagnético comunica mediante su estructura arquitectónica de información a diferentes entidades, permitiendo el diálogo entre diversos cuerpos, espacios y tecnologías. El cuerpo post-humano se vuelve un elemento de activación y transformación del entorno en diversas formas visibles e invisibles, una agencia que denuncia las interacciones entre la realidad construida y la mediática. El mundo corpóreo y el mundo tecnológico crean un medio asociado que se define por su función relacional que conecta figura y fondo en un sentido conceptual. Simondon construye una metáfora en relación a la psicología de la *Gestalt*, donde el fondo refiere a la realidad preindividual; “...el fondo es el sistema de virtualidades, de potenciales, de fuerzas que caminan, mientras que las formas son el sistema de la actualidad” (Simondon 2007, 79). El sistema de información que se estructura como una arquitectura invisible, construye el sistema de virtualidades que sostiene a las formas. Las formas son los tecnocuerpos comunicados e interrelacionados entre sí por la red electromagnética mundial y que conforman una realidad preindividual para la individuación de nuevas corporalidades tecnocratizadas.

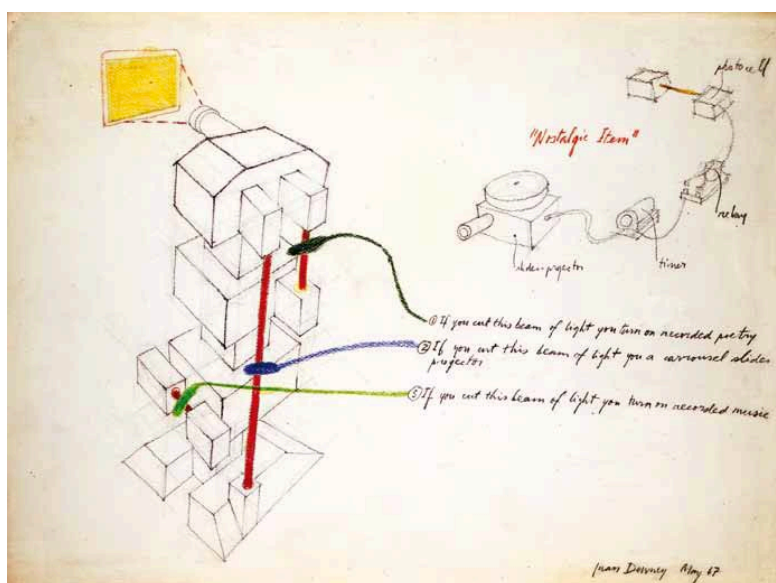
La psicología de la Forma, en tanto que ve bien la función de las tonalidades, ha atribuido la fuerza a la forma; un análisis más profundo del proceso imaginativo mostraría sin duda que lo que es determinante y juega un rol energético no son las formas, sino aquello que sostiene a las formas, a saber, el fondo; perpetuamente marginal en relación con la atención, el fondo es aquello que se oculta de los dinamismos; es aquello que hace existir el sistema de formas; las formas no participan de las formas sino del fondo, que es el sistema de todas las formas, o más bien el reservorio común de las tendencias de las formas, antes incluso de que éstas existan a título separado y se constituyen en sistema explícito (Simondon 2007, 79).

El medio tecno-geográfico juega un rol importante en la comunicación como vehículo de la información y vía de traslado de energía. Cada parte del sistema constituye parte esencial para el funcionamiento completo basado en una cooperación de sus partes. El sistema electromagnético que conforma el medio tecno-geográfico es finalmente una extensión de la humanidad, de las capacidades sociales de comunicación,

de los sentidos hacia otros medios, una simulación tecnológica de la conciencia. Un fenómeno de cyborg global de nuestra esencia extendida hacia la tecnología y con ella desatando una serie de cambios espaciales y virtuales que crean un entorno humano completamente nuevo.

Esta idea de “mundo electrónico” era una distopía que Downey utilizó como inspiración para crear la obra *Nostalgic Item* (1967) (Figura 2), una escultura que evocaba un cuerpo humano hecho de bloques dispuestos unos sobre otros a modo de tótem, y que contaba con un sistema de luces sensibles al movimiento. Los sensores al ser interrumpidos por un cuerpo externo activaban distintos movimientos: unas diapositivas y un reproductor de audio que emitía poemas y música. Estas expresiones se reactivaban dando alusión a la cercanía entre cuerpo humano y objeto tecnológico.

Figura 2
Nostalgic Item. Fuente: Nostalgic Item (1967). Juan Downey: El ojo pensante. Catálogo Fundación Telefónica. Santiago, Chile



En *Nostalgic Item*, Downey estimula afectos y sensaciones producidas por las similitudes entre tecnología y naturaleza humana, colocando ambos estatutos a un mismo nivel. En relación a esto, Simondon promueve la toma de conciencia para incorporar el objeto técnico desde su condición humana, no a través de los resultados de su funcionamiento, ni por su eficiencia, ni por la aplicación práctica de una ley teórica, ni por su dominio técnico, sino que, a través de una preocupación de la psique de la máquina, de su posición social, desde su psicología (Simondon 2007). La filosofía de Simondon es un análisis de la técnica desde adentro, desde la posición de un ingeniero que conoce la anatomía de la máquina, pero también desde la posición de un psicólogo que empatiza con su parte humana. Es así como propone una reforma cultural para reivindicar la capacidad de comunicación y proveer nuevos esquemas de la relación humano-tecnología

sin caer en la dominación ni servidumbre del humano por sobre las máquinas, sino un respeto horizontal.

Para volver a dar a la cultura el carácter verdaderamente general que ha perdido, es preciso poder volver a introducir en ella la conciencia de la naturaleza de las máquinas, de sus relaciones mutuas, y de sus relaciones con el humano, y de los valores implicados en estas relaciones. Esta toma de conciencia precisa de la existencia, junto con el psicólogo y el sociólogo, del tecnólogo o mecanólogo (Simondon 2007, 35).

En *Nostalgic Item* de Downey, cuerpo humano y objeto técnico se presentaban en conjunto como un sistema, donde la interacción entre ambos era fundamental para su operación y significancia (Macchiavello 2010). Esta noción de sistema que sitúa la información en una posición de jerarquía frente a lo objetual, se desprende de una sociedad tecnologizada, donde la interacción entre las partes se vuelve más importante que la cosa en sí misma. Burnham (1968) plantea la existencia de una estética de sistemas donde el arte está en una transición desde la cultura del objeto hacia la cultura del sistema que comprende las relaciones entre personas, objetos y ambiente. La estética de sistemas apunta a que una acción tecnológica que se compone de multicapas de procesos e informaciones interdisciplinarias. El “conjunto técnico” de Simondon se compone de sistemas complejos de información que combinaban diferentes elementos en su funcionamiento. Los componentes de un sistema, sean artísticos o funcionales, adquieren valor en la medida de que participan de un sistema dentro de un determinado contexto. En ese sentido, solo un sistema completo podría considerarse una obra de arte. Burnham destaca los componentes invisibles de un sistema, dando una particular importancia al “arte invisible” como un sistema perceptible o imperceptible de información. La estética de sistemas de Burnham es una estética post-formalista en un proceso de desmaterialización y que es la respuesta de una relación socio-tecnológica avanzada de la era post-moderna, donde la incipiente cultura tecnocrática da forma a una estructura que sostiene la realidad humana; “*In the automated state power resides less in the control of the traditional symbols of wealth than in information*” (Burnham 1968, 31).

La estética de sistemas evoca una sensación de placer que resulta de experiencias cercanas a los sistemas técnicos. Esta sensación es equivalente a la de manipular un instrumento artístico o a la experiencia de la creación. El concepto de tecno-estética discutido por Simondon (2012) no compete solo al objeto, sino a la acción tecnológica, al sistema completo, como lo podría ser la electricidad y su transducción en sonido a través de la captura de su ionización con una antena. La electricidad no es un objeto, pero puede convertirse en una fuente de “estética” cuando es mediada por un instrumento adecuado que le permite llegar a los sentidos. “*...la contemplación no es la categoría principal de la tecnoestética. Es en el uso, en la acción, cuando se convierte en algo orgásmico, en un medio táctil y motor de estimulación*” (Simondon 2012, 3). En ese sentido, la tecno-estética no

es la sensación de consumo de la tecnología ni del arte, sino más bien es un conjunto de sensaciones que brotan en el contacto con la materia en transformación. La estructura que propone Simondon para entender la tecno-estética, tiene que ver con el proceso en que los componentes conforman un sistema mayor que corresponde al compuesto. Al igual que Burnham, el sistema estético es una configuración mayor de partes que, en su funcionamiento, entregan un deleite sensorial apreciable.

Conclusiones

Todas aquellas actividades vitales y no vitales que nos colocan en una línea ascendente evolutiva, nos conectan con la esfera de la técnica. La tecnología se moldea como una ciencia de las transformaciones que traza un puente entre naturaleza y humanidad, dotándola de un suelo para su supervivencia. Sin la técnica y la tecnología no podríamos habitar el mundo natural, sin embargo, es al mismo tiempo este hecho el que nos distancia cada vez más de la naturaleza generando un problema de desarmonización profunda entre ambos. En la medida en que la humanidad se resuelve a sí misma bajo la técnica, ésta toma fuerza, generando un crecimiento exponencial de la tecnología hacia otras esferas, y sobretodo, hacia la proliferación desenfrenada de nuevas necesidades.

Existe una interacción bidireccional entre la ciencia, la técnica y la tecnología en los procesos que agrupan conocimientos que transforman realidades y al mismo tiempo solucionan problemas prácticos en torno a las necesidades de la sociedad y la naturaleza (Quintero 2018). Sin embargo, estas transformaciones, a veces son tan profundas que comienzan a permear en la esencia orgánica de la humanidad, que termina por amenazar el equilibrio ecosistémico en relación a su condición social y biológica. Downey era consciente de esta amenaza y su trabajo con la tecnología siempre fue una invención artística que generaría conciencia de sí misma. Intentaba desmitificar a la tecnología y esa falsa ilusión de independencia que crea. Su bagaje antropológico que combinaba conocimientos ancestrales y místicos le permitieron entender el fenómeno de un futuro en el presente, como una respuesta energética a los acontecimientos de su propio tiempo, vinculando la esencia humana primitiva con la desfiguración futurista del cyborg. La utopía cibernética de Downey visualizaba un futuro donde la tecnología finalmente desaparecería para ser reemplazada por nuestros cerebros intercomunicados neuronalmente, y reconectados con los movimientos y ciclos naturales a través de sus energías invisibles.

Simondon, en su propia utopía, rechaza la supremacía del ser humano y la naturaleza, y la posiciona al mismo nivel que la técnica. Se opone a la tecnofobia y a la idea de que las máquinas alienan. Establece que cuando alienamos a las máquinas, nos alienamos a nosotros mismos, y al esclavizarlas, nos estamos esclavizando a nosotros mismos. Simondon postula dos actitudes contradictorias frente al objeto técnico; la de utensilio y la de ser animado. La segunda es la idea de que la máquina fue creada a semejanza del humano, por tanto, con características similares de poder. Esto constituye una amenaza

para el humano que lo lleva a esclavizar a la máquina para no sentirse amenazado. La invención de la indeterminación en una máquina la hace sensible a la información del exterior y por eso mismo capaz de interactuar con su entorno, lo que la hace aun más amenazante. Aquí aparece una co-evolución entre la independencia tecnológica del objeto técnico con respecto a su simbiosis con los humanos a modo de prótesis.

Con el avance de la inteligencia artificial y las prótesis tecnológicas, lo humano y lo tecnológico comienzan a difuminar sus límites para expandir las capacidades naturales del humano. Aquí reaparece la concepción de estética de sistemas de Burnham (1968) y la de conjunto técnico expuesto por Simondon (2007) al ensamblar conceptual y tácitamente un grupo de elementos o individuos técnicos en un sistema de funcionamiento altamente complejo. La pregunta aquí es; ¿qué pasará cuando el conjunto técnico se ensamble con fragmentos humanos o individuos completos? En términos teóricos, el conjunto técnico-humano o sistema mixto cyborg entra en un proceso colectivo de inteligencia natural y artificial bajo el modelo de la individuación. El cyborg evoluciona en la medida en que se adapta a sí mismo y a su carácter híbrido, que se desarrolla desde la fusión entre máquina-cibernética-humano. Un ensamblaje progresivo donde los procesos de individuación se van sucediendo unos a otros en la medida que tecnología y humanidad se vuelven “uno”.

En un proceso de transducción como el de *Plato Now*, las energías invisibles podrían transformarse en orquestas de señales sonoras que visibilizarían lo invisible de una hibridación total de las energías de la información y las energías humanas. Las diversas energías que construirían esta macroestructura energética harían converger los complejos sistemas neuronales con los sistemas de telecomunicaciones y circuitos eléctricos en una red global híbrida e intercomunicada, como lo expresaba la utopía cibernética de Downey. El proceso de retroalimentación que gobierna la obra de Downey se completa con la prótesis cyborg, donde la energía comienza en un sistema de hibridación entre tecnología-humanidad que vuelve a su propio origen como un circuito cerrado. De aquí se desprende la duda de si la tecnología es la que se humaniza y se vuelve “extensión” del cuerpo de la humanidad o es el cuerpo humano el que se transforma en máquina conformando un eslabón del sistema cibernético. El proceso de hibridación tecno-humanista transforma ambos cuerpos mecánicos y orgánicos en una sola entidad, siendo al mismo tiempo cuerpo tecnologizado y tecnología corporalizada.

En función de capturar y develar estas transformaciones post-humanas, la obra de Downey se acopla al cambio de paradigma que reemplaza el *objeto* artístico por una *experiencia* estética. En este nuevo lugar del arte, la multisensorialidad compite con el dominio visual hasta vencerlo, plasmando una relación activa entre obra y espectador. Ahora éste tiene la responsabilidad de completar la obra del artista a través de la experiencia. Artista, obra y espectador actúan como una interface, como un transductor de un cierto lenguaje a otro. Downey se atribuye este rol de interface y actúa de intermediario tecno-humanista, traspasando la información híbrida a un formato artístico de

denuncia, que hace reaccionar al espectador de manera crítica frente a la obra y, por tanto, de manera crítica frente a la realidad. La tríada artista-obra-espectador es interpelada como una expresión, que lejos de objetual es más bien una posible fusión entre el arte y la vida (Minard 1996), como un diálogo que se entabla entre las partes desde un formato experiencial. Downey incorpora esta fusión a su práctica para generar conciencia sobre el proceso silencioso de hibridación cyborg del cual somos parte. El arte como un dispositivo de denuncia y crítica de la realidad, devela los procesos ocurridos, los que ocurren y los que ocurrirán, proponiendo visiones futuras, utópicas y distópicas, que van a modificar la manera en que nos enfrentamos a la vida, a los fenómenos que nos envuelven silenciosamente, y a nuestra apreciación sensorial del mundo para conocer una realidad invisibilizada.

Referências

- Burnham, Jack. 1968. "System Esthetics." *Artforum* 7 (1): 30-35. <https://www.artforum.com/features/systems-esthetics-201372/>
- Cox, Christoph. 2018. *Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Deleuze, Gilles. 1990. *The Logic of Sense*. London: The Athlone Press.
- Downey, Juan. 1973. "Technology and Beyond." *Radical Software* 2 (5): 1-2. <https://www.radicalsoftware.org/e/volume2nr5.html>.
- Duchamp, Marcel. 1957. "The Creative Act." En *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, edited by M. Sanouillet, y E. Peterson, 138-140. London: Thames and Hudson.
- Gonzalez, Julieta. 2010. "Introducción." En *Juan Downey: El ojo pensante*. Catálogo Fundación Telefónica. Santiago: Fundación Telefónica.
- Haraway, Donna. 2016. *A Cyborg Manifesto*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Macchiavello, Carla. 2010. "Vento Caldo." En *Juan Downey: El ojo pensante*. Catálogo Fundación Telefónica. Santiago: Fundación Telefónica.
- Marzbani, Hengameh, Hamid Reza Marateb and Marjan Mansourian. 2016. "Neurofeedback: A Comprehensive Review on System Design, Methodology and Clinical Applications." *Basic Clin Neurosci* 7 (2):143-58. <https://doi.org/10.15412/J.BCN.03070208>.
- McLuhan, Marshall. 2003. *Understanding Media*. Berkeley: Gingko Press Inc.
- Mérida, Luís, G. 2017. "Gilbert Simondon — Entrevista sobre la tecnología (1965)." YouTube, Vídeo, July, 17, 2017. 9:00. https://www.youtube.com/watch?v=xisJX9_hz5U.
- Minard, Robin. 1996. *Sound Installation Art*. Graz: Robert Höldrich Institute for Electronic Music (IEM) the University of Music and performing arts in Graz.
- Moholy-Nagy, Lazlo. 1947. *The New Vision and Abstract of an Artist*. New York: Wittenborn, Schultz, Inc.
- Morton, Timothy. 2013. *Hyperobjects*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Platón. 2019. *La República*. Madrid: Edimat Libros S.A.
- Quintero, Carlos Alberto. 2018. "Ontología epistemológica de la tecnología." *Revista Boletín Redipe* 17 (4): 44-53. <https://revista.redipe.org/index.php/1/article/view/480>.
- Simondon, Gilbert. 2007. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos aires: Prometeo Ediciones.
- _____. 2012. "On Techno-Aesthetics." *PARRHESIA* 12 (14): 1-8. http://parrhesiajournal.org/parrhesia14/parrhesia14_simondon.pdf.
- Wiener, Norbert. 1985. *Cybernetics: or control and communication in the animal and the machine*. Cambridge: The M.I.T. Press

Nota biográfica

Sofía Balbontín, arquitecta de la Pontificia Universidad Católica de Chile y candidata al Doctorado en Artes Performáticas de la Universidad de Lisboa, co-directora del proyecto Espacios Resonantes, es miembro del equipo del Núcleo de Lenguaje y Creación UDLA y del Centro de investigación y estudio en bellas artes CIEBA-ULisboa.

ORCID

[0000-0002-1461-3516](https://orcid.org/0000-0002-1461-3516)

www.sofiabalbontin.com

www.espaciosresonantes.com

Morada institucional

Universidad de la Américas, Facultad de Arquitectura, Animación, Diseño y Construcción.
Av. Manuel Montt 948, Providencia, Santiago, Chile, 7500000.

Para citar este artigo

Balbontín, Sofia. 2023. “Arquitecturas invisibles: un escenario distópico de hibridación cyborg.”
Revista de Comunicação e Linguagens (59): 74-92. <https://doi.org/10.34619/e6oz-gacx>.

Recebido Received: 2023-09-18

Aceite Accepted: 2023-11-06

DOI <https://doi.org/10.34619/e6oz-gacx>

Este trabalho está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição–NãoComercial 4.0 Internacional.
Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Limbo of the gutters: The omission of color in the construction of Afrolatinidad in Spider-Man: Into the Spider-Verse (2018)

*Limbo das sarjetas: a omissão da cor na
construção da Afrolatinidade em Spider-Man:
into the Spider-Verse (2018)*

YAÍR ANDRÉ CUENÚ-MOSQUERA

PhD Candidate in Hispanic Studies — Texas A&M University, College
of Arts & Sciences, GLAC (Global Languages and Cultures), USA

yaircuenú@gmail.com

yaircuenú@tamu.edu

Abstract

Cinema, as a sense-creating device, has the potential to produce images in the minds of its viewers by simply suggesting ideas. With small symbols it is possible to create meanings that operate in the mind of the observer through an analytical exercise: those who watch a film use their capacity of comprehension or interpretative limitations to read what they are observing on the screen. So, absences; for example, situations that happen out of frame, or incomplete representations of bodies, can all be used to create meanings. And even more so when that which is not seen makes so much noise that its existence is perceived. That is, when elements are omitted that, despite their omission, produce an echo in the interpretation of a type of spectator capable of perceiving them. This is the case with the film *Spider-Man: Into the Spider-Verse* (2018), which is presented as the first big-screen version of an Afro-Latino Spider-Man.

This article reflects on the constitutive elements with which Afro-Latinness is constructed to affirm that Miles Morales as a character is a presumably inclusive instrument, which incipiently and precariously develops the construction of an Afro-Latinness, limiting the character to his skin color as an integrating element. It is proposed that such precariousness in the construction of Afro-Latinness coincides with the fact of attributing to him the ability to become invisible, thus eliminating the only inclusive aspect that makes him stand out. It is concluded that it is precisely the black-skinned character, whom they intend to make visible in the discourse of diversity and racial integrity proposed by the narrative plane of the story, who lacks visibility, so that in the film the racial condition and the Latino origin of Miles Morales remain in a non-place that, instead of making Afro-Latinness visible, invisibilizes it as a method and narrative “virtue”. In addition, it proposes the figure of the mentor of conscience as a transforming guide that can really have an impact on the construction of the character’s identity.

Keywords

spider-man | afrolatinidad | gutter | comics | miles morales | mentor of conscience

Resumo

O cinema, enquanto dispositivo de criação de sentido, tem o potencial de produzir imagens na mente dos seus espectadores, através da simples sugestão de ideias. Com pequenos símbolos é possível criar significados que operam na mente do observador através de um exercício analítico: quem vê um filme usa a sua capacidade de compreensão ou limitações interpretativas para ler o que está a observar no ecrã. Assim, as ausências, por exemplo, situações que acontecem fora do plano, ou representações incompletas de corpos, podem ser usadas para criar significados. E mais ainda quando aquilo que não é visto faz ruído de tal maneira que a sua existência se torna saliente. Ou seja, quando são omitidos elementos que, apesar da sua ausência, produzem eco na interpretação de um tipo de espectador capaz de os perceber. Esse é o caso do filme *Homem-Aranha: no Aranhaverso* (2018), que se apresenta como a primeira versão em cinema de um *Homem-Aranha afro-latino*.

Este artigo reflete sobre os elementos constitutivos com os quais a afro-latinidade é construída, para afirmar que Miles Morales como personagem é um instrumento presumivelmente inclusivo, que desenvolve de forma incipiente e precária a construção de uma afro-latinidade, limitando o personagem à sua cor de pele como elemento integrador. Propõe-se que tal precariedade na construção da afro-latinidade coincide com o facto de lhe atribuir a capacidade de se tornar invisível, eliminando assim o único aspeto inclusivo que o distingue. Conclui-se que é precisamente a personagem de pele negra, que pretendem tornar visível no discurso da diversidade e da integração racial proposto pelo plano narrativo da história, que carece de visibilidade, pelo que no filme a condição racial e a origem latina de Miles Morales permanecem num não-lugar que, em vez de tornar visível a afro-latinidade, a invisibiliza como método e “virtude” narrativa. Além disso, propõe a figura do mentor de consciência como um guia transformador que pode realmente ter um impacto na construção da identidade da personagem.

homem-aranha | afro-latinidade | *sarjeta* | margens | banda desenhada | miles morales | mentor de consciência

—
Palavras-chave

In times when diversity is taking over the world, there are also trends, not without relevance, which announce an exhaustion of the discussions on identity. They define it as a theoretical issue of another era because indefiniteness is the current situation and identity pretensions are unsatisfactory. And they are right. Identity pretensions do not satisfy anyone, but that does not mean they cease to exist. That is exactly why we keep on talking about “Afrolatinidad”. Let us see to whom it is useful that identities still exist, that there is such a thing as Afro-latinity and how it is defined, according to whose parameters. Therefore, I would not be surprised that in this proposal, which pretends to be a reading of the absence of a way of being in the world, contradictions can be found, to the extent that it is read as a denunciation, and not an honest reading that puts a perspective on the discussion table. In this first paragraph I allow myself to establish more precisely the destiny of this analysis: I introduce the film(s) to be analyzed and the mobilizing question; subsequently, I deal with the method through which this analysis

is directed, the theoretical concepts I apply and the readings that made mine viable; finally, I offer in the conclusions my general impressions and my interpretative proposal.

First, the question that gives form and substance to this wondering comes up to me after viewing the movie *Spider-Man: Into the Spider-verse* (2018), directed by Bob Persichetti, Peter Ramsey, and Rodney Rothman, produced by Columbia Pictures and Sony Pictures Animation in partnership with Marvel Entertainment. After finishing the film, I asked myself: is Miles Morales an Afro-Latino character or an African American with a Latina mother in a Black community? To review this situation, I analyzed the construction of the character from two parameters: the relationship of identity in terms of his use of the Spanish language, and his link to a Latino community, or that is represented as such in the film. Subsequently, I focus my attention on the ability to become invisible, or invisibility that Miles experiences, being the first black Spider-Man, but at the same time, the only one “able to become invisible”. In this part of the analysis, I make references to the film *The Princess and the Frog* (2009), directed by John Musker and Ron Clements, produced by Walt Disney Animation Studios, with the purpose of adding to the element of invisibility, animality (a concept I pick up from Achille Mbembe) and thus interpret the omission of color in the Afro-Latin representation in Miles Morales. I then return to the Spider-Man film and introduce Scott McCloud’s “limbo of gutters” concept, introduced by Brian Montes in his article “The Paradox of Miles Morales: Social Gatekeeping and the Browning of America’s Spider-Man” (2016).

INTO THE SPIDER-VERSE

Let us enter the universe, or multiverse, that this movie proposes to us. Miles Morales is a teenager who lives in Brooklyn, but he has just passed an academic exam that allowed him to go to a school in another part of New York City, which is presented in the film as a place of mostly white hegemony. As is typical of teenagers, Miles is in the process of constructing his identity, but the information we get about his situation is reduced to the conflict with the new school and the tensions between his father and uncle. We are shown a teenage boy eager to be happy in his community and with his neighborhood friends, whom we are never introduced to, but we do get to hear him greet them in the first few minutes of the film, when he is leaving the neighborhood. The configuration of community and family in Miles is striking at this point. Let us pay attention to this detail so that we can review a first factor on which many researchers agree that we can understand the construction of Latinx in the United States: community.

Latinos comprise the largest and fastest growing ethnic minority group in the United States (14.8% of total population). Most Latinos reside in California, Texas, Florida, and New York. Overwhelmingly, many Latinos residing in the US are of Mexican origin (64%), followed by Puerto Rican (9%), other Hispanic (7.7%), and Central American (7.6%). Approximately 60% are native born and 40% are foreign born (US Census Bureau, 2006). Latino families in the US are most often younger and larger than their non-Latino counterparts (Ho, Rasheed, & Rasheed, 2004), with approximately 70% under the age of 40 (Bermudez y Mancini 2013, 216).

The above quote is from the article “Familias Fuertes: Family Resilience Among Latinos” (2013), by J. Maria Bermudez and Jay A. Mancini, in which they explore the place of resilience as a determining factor in the future of Latino families. In the article they detail several of the factors that Latino families face when they arrive in the United States, for example, they indicate that “Nonetheless, when Latinos come to the US, they experience multiple losses (Miller & Gonzalez, 2009), including leaving familiar customs, a dominant language other than English, friend and family networks, and a sense of belonging”. If we analyze this quote from Bermudez and Mancini and compare it with what we see of Miles, we can see that it does not show a difficulty of linguistic adaptation. Miles does not “suffer” the loss of Spanish. In fact, he mentions a few words; expressions such as “adiós”, “no lo sé”. He never holds a conversation in Spanish, and the language does not exist except to interact with Rio Morales, his mother, whom at the beginning asks him “Dónde lo dejaste”, looking for his laptop, and he replies, “Yo no sé”. Jefferson David is his father, so why does Miles take his mother’s last name if he is American and by tradition in the United States one takes the paternal surname? There are several speculations among fans of the series, and I will simply mention one of them, not claiming to be a concrete answer, but a speculation:

According to the Marvel Fandom, Jefferson changed his last name because the name Jefferson Davis also belonged to the one and only president of the Confederacy of the United States. He also had a bad reputation growing up because he and his brother Aaron would steal from businesses in their neighborhood, according to the comics. In one of the panels, Jefferson says that Miles’s grandfather was “not a good person,” and he did not want Miles to have to live with his father’s reputation. (Williams 2021, 1)

In her article, “Miles Morales Is Coming Back in ‘Spider-Man: Across the Spider-Verse (Part One)’” (2021), writer Kori Williams asks, “Why does Miles Morales (does) not go by Davis?”, and her assumption makes sense. She is quoting Marvel Fandom, a website put together by fans of the company, like Wikipedia, but focused on the comic book company. Also, on that aspect Brian Montes gives his opinion stating the following: “I believe that the use of his maternal surname, Morales, also represents a strategic attempt on behalf of his creators to deracialize Morales and decentralize Morales’ racial sensibility as an African American male” (2016, 5).

One of the first characteristics of Miles Morales is the fact that his last name is his mother’s and not his father’s, who is not an absent figure, but present, constantly present. Beyond his father, and his mother, there is his uncle Aaron, his father’s brother, and there concludes his family. We see no brothers, sisters, cousins, grandparents, no one else. We know nothing of his mother’s family, the Latina. His mother is light skinned, his father and uncle are dark-skinned, both are African American. Where is Miles Morales going to build a Latino-ness, where could he create a family structure in community, where could he have a community, for that matter? We know of no neighbors with whom the family interacts, beyond that very brief fragment I referred to earlier, when he is leaving the neighborhood for the other school, where he is also boarding during the week and only on weekends does he return home to his parents.

So, in my analysis of the parameters that construct the character in terms of the Spanish language, we can see that its influence is almost null. He resorts to it in a way that could even be seen as decorative, since he does not develop at any time a real use of it. There is no situation that leads him to resort to Spanish, perhaps the strongest mark he could exhibit of a possible Latin heritage. And I want to be careful with that “Latin heritage” because I do not want to get into the dynamic of qualifying as “Latin” a reference, cultural expression, or flag, and thus disqualify the others. The reality is that language is that element shared transversally among Latin American countries, it is the bridge between the various forms of “Latino” in the United States. And Miles does not have that. His Latino community is reduced to his mom.

SO, IS MILES AN AFRICAN AMERICAN O AFRO LATINX?

We return to the question that mobilizes this analysis Is Miles Morales an Afro-Latino character or an Afro-American with a Latina mother in a Black community? Is it enough to be born from the womb of a Latina woman to be considered Afro-Latino? In the case of Miles, we perceive that there is no established community to which he can be openly associated. I repeat, Miles has no community that feeds into anyone other than his parents and uncle. Not for nothing the appearance of all forms of Spider-Man, the activation of that multiverse becomes a sort of community for him. In

the absence of a focal group in which he feels himself to be a part of, he appeals to these beings with whom he shares the particularity of being the result of a mutation after the bite of a spider. But even in this community composed of those who come from other universes, his place is questioned. And that is the other part of the movie: young Miles not only has trouble adjusting to his new school, but he has trouble relating, trouble adjusting to any group other than the “Mommy-Daddy-Uncle” trident, because his world is reduced to that. There are no other people, he has no extended family that shows up in the story, not even a group of neighborhood friends.

The character of Miles Morales is built based on the conflicts of his age, the particularities of his person and the evident absence of a community and/or extended family relationship. It is quite a contradiction that in the so-called first black Spider-Man there is no community relationship, no extended family relationship, and not even some bonds of brotherhood. In fact, it is the movie itself that shows us how his roommate at the new school ends up becoming his best friend, which, in fact, seems to be a goal Miles has set for himself. What about his friends — his best friends? When he has a crisis when he learns that his uncle is The Prowler, he tries to reach out to someone because he is so afraid and anxious, and he has no choice but to call his father. What kind of Latino community building does a teenager who has no extended family and no friend to call?

There are several elements that Brian Montes discusses in his article in this regard. Not for nothing does he talk about paradoxes. The paradoxes of Miles Morales. Because this character is quite paradoxical, it seems an attempt by several creative minds, to bet on diversity, but having as a parameter the establishment of a reading from the hegemony. Let us analyze the following quote:

According to Jesse Schedeen of IGN.com (2011: n.p) the *Ultimate Comics: Spider-Man* series starring Miles Morales is meant to take place in a “more urban, racially diverse, and tense landscape.” Schedeen (2011: n.p.) further goes on to state that “Miles is simply a character who speaks to a slightly different teen experience, and one not nearly as well represented in superhero comics as Peter’s.” This urban “teen experience” includes winning admission into a charter school (see article by Nama and Haddad in this volume), interracial children, and the presence of other diverse ethnic/racial characters including his best friend Ganke, roommate Judge, superhero Cloak, and villains the Prowler, the Taskmaster, and the Scorpion. What you have according to Axel Alonso (2011: n.p.), Editor-in-Chief of Marvel Comics, “is a Spider-Man for the 21st century”. (Montes 2016, 3)

Although in this quote he refers to Judge as his best friend, in the film he practically does not exist, for his part all we see of Ganke, his roommate is that he is at his computer when he first appears, then he faints when he sees the group of “Spider-verses” in the room and at the end of the film we see him fist-bumping with Miles, when it seems that they have already become best friends. Schedeen calls Miles Morales a “Spider-Man for the 21st century” and his reasons are that it is that “Miles is simply a character that speaks to a slightly different adolescent experience, and one that is not as well represented in superhero comics as Peter’s.” However, it is worth mentioning that he can be a disruptive character in literary versions, as Mario Worlds and Henry “Cody” Miller refer in their article “Miles Morales: Spider-Man and Reimagining the Canon for Racial Justice” (2023), but that is another format that is not the one we are analyzing here.

Interestingly, Schedeen talks about being “slightly different,” indicating that his cultural or racial status is only slightly different from that of Peter Parker. He defines him as such based also on what he calls an “urban adolescent experience (that) includes (...) interracial children and the presence of other ethnically/racially diverse characters, such as his best friend Ganke, his roommate Judge.” It attracts my attention that he refers to interraciality, the “interracial children” because, specifically in terms of skin color, in Miles we do not see interraciality, but a dark skin like that of his dad or his uncle, Black Americans. Miles’ interraciality is never a theme that is developed, his mom has no relevance, appearance, or participation, outside of the house, and she is the only window to the Latino world. It also speaks to the presence of ethnically/racially diverse characters, when we only see blacks and whites. Then Peni Parker appears, who is Japanese and comes from another multiverse. Before moving on to another part of the analysis, I will quote Brian Montes’ words about this part of the background:

Ironically, Miles Morales demonstrates no Puerto Rican or Latina/o cultural markers. Unlike other notable Latina/o characters such as Araña, Vibe, and Blue Beetle, we never see Miles speak in Spanish. There is no code switching. There is no indication that Miles has ever been to Puerto Rico or that he even knows any other Puerto Rican/Latina/o kids. Brian Michael Bendis, writer and creator of Miles Morales, barely makes any mention of Miles’s ethnicity. There is no cultural mythology to Miles Morales in the vein of *El Muerte* (1989) by Javier Hernandez—a character that Mauricio Espinoza discusses at length in this collection. There is no attempt on the part of Bendis to use Morales as a token for multiculturalism in the vein of Anya Sofia Corazon, aka Araña. The only marker of Miles’s *Latinidad* is his last name. The storytelling of Miles is not centered on his experiences as an Afro-Latino as is the case with other non-white characters but rather

as a young urban kid. Miles, for all intents and purposes, remains culturally unmarked: a sanitized version of multiculturalism that ought to remain palatable to a white normative America. (2016, 5)

Indeed, there is no *latinidad* in Miles Morales. And at this point in the analysis, I would like to propose that Miles Morales is a Black, African American character with a Latino mother. Not an Afro-Latino. And, if one insists on categorizing him as Afro-Latino, I would say that he is an Afro-Latino person with no Latino community, no extended family and no tradition that reveals a Latino ancestry or history, other than the sporadic use of Spanish to answer some things his mother says to him, a mother who also uses it sporadically, as a stylistic embellishment, rather than a method of communication. Miles has a black father, a black uncle, and lives in a mostly black neighborhood which, in fact, is constructed in the film as a paragon of the traditional class and color contrast in the United States, and this aspect of the construction of a racial contrast in New York is also referred to by Brian Montes in his article:

This white spatial imaginary is compounded by the fact that Parker lives in the relatively suburban neighborhood of Forest Hills, Queens. According to 2010 data collected by the Forest Hills Chamber of Commerce, the neighborhood of Forest Hills, Queens is a relatively prosperous neighborhood that includes one of New York City's most exclusive neighborhoods, Forest Hills Gardens. Miles Morales, on the other hand, resides in an undisclosed Brooklyn neighborhood. Based on 2012 statistics gathered by the U.S. Census Bureau about 22% of families and one quarter (25.1%) of the population of Brooklyn live below the poverty line. This is in stark contrast to Forest Hills Queens which, with a median household income of \$65,000 is well above the Brooklyn average of \$42,000 (citydata.com). (2021, 3)

These data provided by Montes in his article, which seem to belong to a demographic analysis applied to sociological rather than cinematographic studies, are perfectly functional for the understanding of the social characteristics that feed the construction of this “paradoxical person”, to use Brian Montes’ adjective. So, even though the purpose is to tell the story of another Spider-Man, a “diverse” one, an “Afro-Latino” one, the socio-cultural and urban framework we are presented with is the contrast between the affluent and the impoverished areas. Based on statistics, Miles Morales lives where people with much less money live than the area where Peter Parker comes from. So, the diversity proposed in the film continues to be nourished by a white-hegemonic gaze. Montes continues in his article referring to this supposed multiculturalism:

I argue that even within the multicultural imaginary of Marvel’s multiverse, social borders are still maintained in safeguarding a white Eurocentric spatial privilege. Despite being a rather progressive medium, the superhero genre continues to reflect our nation’s unrelenting struggle with race and the politics of multiculturalism.

Despite significant efforts made to diversify its imagery and its imaginings of New York City, the city continues to remain, even within the genre of non-white superhero comics, a racially white city. (2016, 3)

I agree with Brian Montes that multiculturalism is still basically a matter of the perception and presentation of life in New York from a segregationist perspective. A place where white is synonymous with power and social status, while black is synonymous with impoverishment and lack of social standing. In this way we define the social and family context and the community characteristics that are presented to us in the film around the figure of Miles Morales. Let us now move on to the second part of the analysis, in which I address the concept of invisibilization from a social science perspective, then the concept of “limbo of the gutters” and animality, along with a brief discussion about the construction of Blackness in philosophical terms. Finally, in my conclusions I will try to give an answer to this question: “Why being invisible? Is there some form of agency¹, understood from a philosophical perspective, by marginalized subjects or is this capacity to be invisible another form of the invisibilization of the marginalized?” Throughout the text I will use the term “agency” to refer to the philosophical concept I mention. In my notes at the end, you can expand on this.

INVISIBLE TO WHOM? INVISIBILITY AS AN ABILITY AGAINST WHAT THREAT? AND THE REPRESENTATION OF THE INVISIBILIZED MINORITY?

First, let us review what is meant by invisibilization from a social science perspective. For this purpose I take as a reference the studies of Felipe Bastidas and Marbella Torrealba in their article “Definición y desarrollo del concepto «proceso de invisibilización» para el análisis social. Una aplicación preliminar a algunos casos de la sociedad venezolana” (2014). From it we do not intend to approach to its

¹ In very general terms, an agent is a being with the capacity to act, and ‘agency’ denotes the exercise or manifestation of this capacity. The philosophy of action provides us with a standard conception and a standard theory of action. The former construes action in terms of intentionality, the latter explains the intentionality of action in terms of causation by the agent’s mental states and events. From this, we obtain a standard conception and a standard theory of agency. There are alternative conceptions of agency, and it has been argued that the standard theory fails to capture agency (or distinctively human agency). Further, it seems that genuine agency can be exhibited by beings that are not capable of intentional action, and it has been argued that agency can and should be explained without reference to causally efficacious mental states and events. Schlosser, Markus, “Agency”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2019 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/agency/>

application to the Venezuelan context, but only to the definition of the concept:

El término de invisibilización, aunque no es nuevo en las ciencias sociales, y se aplica con regularidad, aún no ha sido definido ni analizado completamente. Se usa para dar cuenta de un hecho real, un grupo social que la sociedad en su mayoría no hace evidente o una mayoría omitida y discriminada por las élites en el poder. La invisibilización está relacionada con la discriminación de minorías — o mayorías tradicionalmente omitidas y oprimidas — étnicas, sociales y culturales; razón por la cual también se asocia con la vulnerabilidad social. Considerando el uso del término en diferentes investigaciones y documentos (Angola, 2007; Walsh, 2007; Rodríguez-Mora y López-Zambrano, 2009; Citro, 2006; Programa Conjunto de las Naciones Unidas sobre el VIH/sida, 2000), se definió invisibilización como: los procesos culturales dirigidos por un grupo hegemónico, para omitir la presencia de un grupo social (considerado) minoritario, con la finalidad de suprimir su identidad, y así reducir la resistencia a la dominación y mantener el poder político (toma de decisiones) y el control sociocultural (coerción) sobre el mismo². (Bastidas y Torrealba 2014, 3)

So, the invisibilization that this proposal analyzes, and that I apply as a concept to the figure of Miles Morales, or that he represents as a supposed Afro-Latino, is connected to his “ability” to make himself invisible. Let us think about how particular it is that the only black Spider-Man, therefore representative of one of the so-called “colored minorities” in the United States, together with, for example, the Latino communities, is the only one capable of making himself invisible to the power.

Miles Morales is a Spiderman who can disappear. Peter Parker of another universe, who becomes Miles’ guide in his universe, is a white mentor who, in addition, could be qualified as a “conscious mentor”, following the proposal of Maria Chavez, which we will analyze later. The truth is that this ability to become invisible is applied by Miles to fight against an enemy or to flee. In his case, if we do not contact the final part of the movie, when he hits a couple of times Olivia “Liv” Octavius (a.k.a. Doctor Octopus), who is suffocating Peter Parker, his mentor, all the time he uses the ability to flee. His body, with its skin color, disappears and as viewers we are asked to

² The term invisibilization, although not new in the social sciences, and regularly applied, has not yet been fully defined and analyzed. It is used to account for a real fact, a social group that society for the most part does not make evident or a majority that is omitted and discriminated against by the elites in power. Invisibilization is related to the discrimination of ethnic, social, and cultural minorities — or traditionally omitted and oppressed majorities —, which is why it is also associated with social vulnerability. Considering the use of the term in different researches and documents (Angola, 2007; Walsh, 2007; Rodríguez-Mora and López-Zambrano, 2009; Citro, 2006; Joint United Nations Program on HIV/AIDS, 2000), invisibilization was defined as: the cultural processes directed by a hegemonic group, to omit the presence of a social group (considered) minority, in order to suppress its identity, and thus reduce resistance to domination and maintain political power (decision making) and socio-cultural control (coercion) over it. [Translation of the author]

interpret that disappearance as a virtuoso ability possessed only by Miles among the Spider-Men of the multiverses.

That is, the only time he uses his power to become invisible to fight is when he goes to protect his conscious mentor, who is also a representative of class hegemony, as we saw earlier with the film's demographic analysis of New York City, and color hegemony, being a white man. But before I continue, it seems appropriate to define what I mean by the concept of "conscious mentor". In her book *Latino Professionals in America: Testimonies of Politics, Perseverance and Success* (2019), Maria Chavez dedicates the last chapter, which she refers to as "conclusions", to a series of analyses of future situations that could be encountered in the topic discussed. Again, she sets forth her personal example, as a method to evidence the ways in which the system of discrimination operates and has operated in her life to make her feel that she does not belong, in this case hers, to the academic world.

Thus, she introduces the concept of "Conscious Mentor", coined by Olivia Mejía, which refers to the kind of allies that can be found along the way when the purpose is to break down obstacles that prevent access to places of power. Specifically, Mejía defines it this way: "white academics and administrators-people who did not share my same lived experiences but were committed to making our professions reflect the diversity in our nation". So, under this perspective, the "conscious mentor" would be someone who comes from the hegemonic group and opens the door to enter that place. Therefore, I propose the Peter Parker from the movie *Spider-Man: Into the Spider-Verse* (2018) as a "conscious mentor" for Miles Morales.

From my point of view this perspective has the potential to become a synonym for the white savior complex. Although I understand that we agree with the definition of this complex, also referred to as a syndrome, I want to make a very brief quote to an article by Iciar Gutiérrez, which is entitled "El complejo del «salvador blanco»: por qué puede ser racista hacerse fotos con niños negros en tu viaje a África" (2018), published in *El Diario*, a newspaper in Spain.

Son fotos en apariencia inocentes, por ejemplo aquellas en las que los viajeros se retratan a sí mismos repartiendo, por un día, lápices o dulces a menores "de un país africano sin nombre". Estas imágenes, señalan, prolongan la idea de que solo la ayuda occidental salvará a África de la miseria, lo que se conoce como el "complejo del salvador blanco", un término ligado a la época colonial según el cual los europeos tenían la misión de "civilizar" el continente africano.

Para Antumi Toasijé, historiador y director del Centro de Estudios Panafricanos, esto también se debe a la "exotización" y a una concepción de las personas negras como objeto. "Estas personas pasan a convertirse en algo impersonal, pero a la vez bello, que

debe exhibirse como ‘cosa exótica’ y ‘necesitada de protección’. Todo esto refuerza la idea de ‘bondad innata’ del blanco”, sostiene Toasijé³. (Gutierrez 2018, 1)

Peter Parker in the film does not take pictures with Miles Morales, but he does feel that he must teach him everything. In fact, he initially rejects that teaching position, to which Miles himself wants to take him. He begs him to teach him to control his abilities, but Peter does not want to do it, and then he accepts. So, he becomes a conscious mentor. And we would not be talking about a “white savior” complex, if we were not analyzing the construction of the character, which, as I mentioned before, is based on many stereotypes that are nurtured by the racialization of Black communities in the United States. In the life of the black Spider-Man none of his guides are like him, all the Spiders of the other universes are judging his ability to be Spider-Man in the universe to which Miles belongs.

That is, Miles, as an urban Black American boy, not only has to make sure that he occupies his efforts in becoming what he wants to be, but he must prove that he is capable of being what the hegemony expects him to be. But Miles does have a black guide, in fact he has two, his father and his uncle. We do not see his mother in a direct, clear, extended role as a guiding figure, but a companion to his father, and a figure that softens what appears to be the harshness of his father figure. This type of guidance, which is exercised by his father and uncle, is what I call a mentor of conscience. They are figures that teach you to be what you want to be, from the place you have, from the intersectionality you live. Using their own experience as examples, becoming close, but with shared racial and cultural characteristics.

While it is up to Peter Parker and Gwen to encourage Miles to be Spider-Man, because they also went through doubt and the loss of a loved one, it is up to his father to encourage him to be whatever he wants to be, because he believes he can be the best at whatever he wants to be. And so impactful is the effect those words have on Miles that this is the first moment he manages to master his own powers and go to the rescue of the rest of the Spiders and save the city, as a comic book hero. Peter’s insistence, Gwen’s words, the expectation of the other Spider-Verses, nothing produced the impact that had the words of a person whose true power lay in the brightness of his soul. Not in his ability to stick to walls or become invisible. In the face of hegemony,

³ They are seemingly innocent photos, for example those in which travelers portray themselves handing out, for a day, pencils, or candy to children “in an unnamed African country. These images, they point out, prolong the idea that only Western aid will save Africa from misery, known as the “white savior complex”, a term linked to the colonial era according to which Europeans had the mission to “civilize” the African continent. For Antumi Toasijé, historian and director of the Center for Pan-African Studies, this is also due to “exoticization” and a conception of black people as objects. “These people become something impersonal, but at the same time beautiful, to be exhibited as an ‘exotic thing’ and ‘in need of protection’. All this reinforces the idea of the ‘innate goodness’ of the white person,” Toasijé argues. [Translation of the author]

the skills he sees in the subordinate subject are the possible dialogue, when it comes to encouragement, in the face of marginalized groups; shared marginalization as the language that makes possible dialogues; and brotherhood, such as that between Jefferson and Miles, black father and son.

In the conclusions we will return to the subject of the ability to become invisible that the Spider-Man represented by Miles Morales has. First, I would like to propose a reading of the concept “limbo of the gutters”, referred to by Brian Montes in his article. Then move on to make some brief comments on the concept of animality that I picked up from Achille Mbembe in his book *Critique of black reason. Essay on contemporary racism* (2013), in addition to mentioning some of his ideas on the construction of the Black subject.

LIMBO OF THE GUTTERS

To analyze this metaphor of invisibilization proposed in Brian Montes’ article, it is necessary to understand what “gutters” are in the language of comics. I will include the definition I extracted from the article “The amazing Mysteries of the Gutter: Drawing Interferences Between Panels in Comic Book Narratives” (2016), written in multiple collaboration by Mohit Iyyer, Varun Manjunatha, Anupam Guha, Yogarshi Vyas, Jordan Boyd-Graber, Hal Daume III, and Larry Davis.

Comics are fragmented scenes forged into full-fledged stories by the imagination of their readers. A comics creator can condense anything from a centuries-long intergalactic war to an ordinary family dinner into a single panel. But it is what the creator hides from their pages that makes comics genuinely interesting: the unspoken conversations and unseen actions that lurk in the spaces (or gutters) between adjacent panels. (Boyd-Graber, Daume, Davis, Guha, Manjunatha, Iyyer, Vyas 2016, 1)

So, in the gutters are deposited what the author does not detail directly in the comic, such as the presences that are assumed to exist, or the absences that the reader will have to complement. The minorities that are never concretely represented in the film are lodged in the limbo of the gutters, in the margins already historically arranged for them. In the very brief words in Spanish that Miles’ Latina mother pronounces, in the barely babbling of little words in that language that the protagonist lets himself be heard as a response to the maternal interaction. The gutters are also the place where the author of the film hopes that we as viewers will find the *latinidad*; the family, the community, the everything that makes it possible to speak of a Latino heritage that, in the frames, is not seen. It is a good moment to refer again to Brian Montes’ contributions regarding representation, or lack thereof, at the borders. That is, the existence of what is not named. I quote below:

Despite the efforts made by Alonzo and others to create a New York City representative of its proper demographics, Latinas/os continue to exist in what Scott McCloud (1993:61) refers to as the “limbo of the gutters”; the white space formed by the inner margins of two facing pages or panels. Gutters, according to McCloud, are one of the most important narrative tools in comics. They delineate the boundaries and allow the reader to understand what is happening from one scene to the next. This McCloud (1993: 66) points out includes seeing what is not there. Excluded from the white spatial imaginary of Marvel Comics, Latinas/os are sentenced to exist within the margins of the panels. That is, while not actually seen, readers are to believe that minorities are nonetheless there, residing somewhere in the gutter. (2016, 3)

I share Montes’ opinion. This metaphor of invisibilization perfectly captures what happens with the narrative about the Latino in the film, not only about the Latino, but the racial issue in some cinematic attempts to propose readings of the diverse in racial terms, ranging from an invisibilization of black skin, through mechanisms such as animality, bordering on exoticism, or a construction of the Latino in which the color of the dark skin has no place. In this case, Miles and his dark skin are not enough to construct an Afro-Latino persona, in which there is a clear intention to transcend the basic racial presupposition that associates him with a black American context of Brooklyn but could show us a black person with a construction of his raciality associated with an awareness of his ethnicity. There is an omission of color when he pretends to be Afro-Latino. What is the relationship between his dark skin, that is, his racial condition and his Latino origin? None. We have already analyzed that in the film the Latin is not explored, therefore, his Afro-Latinness is omitted and an Afro-Americanity is constituted. In his *Critique of black reason* (2016), Achille Mbembe shares some ideas that can be useful to analyze this non-representation or omission that I raise. For, it is one thing to make the skin dark and another to create an Afro-latinity:

With respect to such figures, Hegel affirmed that they were statues without language or self-consciousness; human entities incapable of definitively disentangling themselves from the animal figure to which they were attached. Deep down, it was natural for them to give shelter to what was already dead.

These figures constituted the mark of the “isolated and non-sociable peoples who, in their hatred, fight each other to the death”, dismember and destroy each other like animals — a kind of humanity of hesitant life and which, by confusing becoming-human and becoming-animal, ends up having a consciousness “devoid of universality”. (Mbembe 2016, 37)

In this fragment, Mbembe mentions one of the most influential thinkers of Western philosophy and it is a good starting point to understand the visions about the Black subject that had already begun to be built since the beginning of the mercantile interactions between Europe and Africa with people in condition of enslavement. For Hegel, and later for a basis of European thought, Black people are subjects “devoid of consciousness”, “incapable of detaching themselves from their animal figure”. And what do the reflections I have been developing have to do with this question? I am interested in proposing that also in *Spider-Man: Into the Spider-Verse* (2018) there is a treatment of “the black” that is twinned with a reading from animality.

This superhero shares with the Spiders of the other multiverses the fact of having been bitten by a mutant spider, which gives him superhuman abilities. But we return to the issue of invisibility. The relationship between that characteristic and the fact that he is black can be understood from the exoticization of the Black subject as something (not necessarily someone) naturally provided with animal abilities that other humans do not have. Miles never shines for any reason in the entire film. There is no skill in his persona that stands out. He is not good at photography, like Peter, or controlling robots, like Peni Parker. We know he passed a test to get into the elite college he wants to leave, precisely because he does not “belong in the hood,” because he feels it is elitist.

For her teacher, this manifestation of an open desire to leave the school is something she must prevent. “I won’t let you leave,” she asks him to write an essay about his expectations in life. The teacher is a white woman, another representative of white hegemony who wants to “save Miles.” What the film does not tell us is what they want to save him from: the danger of living in Brooklyn? We never really see him facing any danger that does not come from standing in The Kingpin’s way. The manhunt that his Uncle Aaron starts, disguised as the Prowler, has to do with not knowing who he is, while Miles has gotten in his way. c. And being black can be a danger in a society that sees him as a subject devoid of conscience, a quasi-animal, or even invisible.

At the beginning of the analysis, I mentioned Disney’s *The Princess and the Frog* (2009). This movie has a duration of 1 hour and 37 minutes, of which 28 minutes, the initial ones, we see Tiana, the main character, being a Black girl, daughter of a seamstress, who is together with a blonde girl, daughter of a wealthy white man. Then we see her with her dad, who dreams of starting a restaurant, and later we see her alone with her mom because her dad passed away, again becoming the absent figure so

repetitive in the narrative scheme of the Black American experience⁴. After that, we see her become a toad and the next, we see her as a black-skinned woman is in the last three minutes, when she has returned to her figure and we quickly see her marry as a princess and dance with her fiancé, a wealthy prince who, like her, is dark-skinned and spends the entire film being a toad. It is particularly striking that Disney's first Black princess spends a little over 75% of the film as a toad and that, in reality, only 2% of the time we see her as a black princess. Animality is the possible scenario for black existence from the white-hegemonic perspective, even when it is intended to be intentionally diverse. In this regard I would like to quote Mbembe again:

In the way of thinking, classifying, and imagining distant worlds, both the erudite and popular European discourse appealed to processes of fabulation. By presenting often invented facts as real, true, and accurate, European discourse evaded “the thing” it sought to understand and maintained a fundamentally imaginary link with it, while seeking to develop knowledge intended to account for it objectively. The main qualities of this relationship are far from being fully elucidated, but the processes by which the work of fabulation and its effects of violence were able to take shape are now sufficiently well known. In fact, there is truly little to add in this regard. But if there is an object and a place in which this imaginary relationship and the fictional economy that sustains it were revealed in the most brutal, distinctive and manifest way possible, it is precisely in that sign that is called the Negro and, moreover, in that apparent out-of-place called Africa whose main characteristic is to be neither a common noun nor, much less, a proper name, but the mark of an absence of work. (2016, 40)

Thus, the construction of the Black subject, of this undefined “thing” is the result of a postponement that is not fully addressed by the dominant white hegemony. The Black subject is constructed in Western philosophical terms from the parameters determined by hegemony. In the film, it is the teacher who tells Miles that she will not allow him to leave school, it is Peter Parker who tells him what he can do, it is Gwen who tells him he can do it, it is the other Spiders who tell him he is not ready. None of them have dark skin. Even those who come from what might be called diversity are still occupying other places of privilege that Miles does not have. He does not exist *per se* but exists from where hegemony constructs him and as far as hegemony allows. Let us review what Jean-Claude Bourdin refers to in his article “La invisibilidad social como violencia” (2010).

⁴ For more information on this, please read the following article “The Absent Black Father: Race, The Welfare-Child Support System, and the Cyclical Nature of Fatherlessness” (2021), by Omarr Rambert. Here: <https://www.uclalawreview.org/the-absent-black-father-race-the-welfare-child-support-system-and-the-cyclical-nature-of-fatherlessness/>

Esta experiencia ajena a la percepción, que se basa en no ver ni oír lo que está ahí y que habla, se asemeja a otra experiencia bastante familiar, muy estudiada por la psicología social contemporánea, aunque en realidad ya explorada por la tradición filosófica desde los escépticos griegos, que se funda en ver u oír lo que no está ahí. ¿Puede decirse que la invisibilidad es el reverso de la ilusión alucinatoria? Hay que responder que no, pues la orientación contemporánea sobre la invisibilidad trata menos del sujeto percipiente que de las condiciones de aparecer de lo percibido. Si el sujeto percipiente no ve, ello responde a una doble razón: por un lado, su percepción está condicionada por marcos sociales; por otro lado, el objeto no percibido obedece a condiciones políticas de aparición. Así pues, este fenómeno deviene como algo muy importante cuando los objetos invisibles son personas. Una vez identificada la invisibilidad, por la mediación de una interpretación, ésta se presenta como el signo de una estructura social que mutila la existencia de personas que están sometidas⁵. (Bourdin 2010, 4)

What we have is a story that, like the gutters in comics, leaves representations of otherness in liminal spaces. The appearance of minorities is reserved for a reading of inference, and therefore, of omission. When I speak of the omission of color in the story, I am referring precisely to that, to a double cancellation, omission, of color; from a purely racial perspective, as far as the Afro-Latino is omitted, and the only form of Afro is the Afro-American. Let me explain myself a little more in this sense. The Black skin in the film is never Afro-Latino, it is Black American. Miles, his father, and his uncle are the blacks in the film, all male, and all American. Miles has a mother who embellishes her sentences with closings in which she includes Spanish expressions and words with a Caribbean accent, so presumably she can be described as Latina. His father and siblings reveal no connection to any Latinity whatsoever, in fact, his father never utters a word in Spanish although Miles' mother mentions a few expressions. And his uncle much less so; a lonely man who we only see conversing with Miles and then being a villain in Kingpin's service. That is one part of color that is omitted, Black skin associated with Latino-ness. The other part is that of color as minorities. This includes the Latinx, or "people of color". I have already referred to the almost null appearance of this social group, which is why this double omission of

⁵ This experience alien to perception, which is based on not seeing or hearing what is there and speaking, resembles another quite familiar experience, much studied by contemporary social psychology, although in fact already explored by the philosophical tradition since the Greek skeptics, which is based on seeing or hearing what is not there. Can it be said that invisibility is the reverse of the hallucinatory illusion? We must answer no, for the contemporary orientation on invisibility is less about the percipient subject than about the conditions of appearance of the perceived. If the perceiving subject does not see, this is due to a double reason: on the one hand, his perception is conditioned by social frameworks; on the other hand, the object not perceived obeys political conditions of appearance. Thus, this phenomenon becomes very important when the invisible objects are people. Once invisibility has been identified, through the mediation of an interpretation, it appears as the sign of a social structure that mutilates the existence of people who are subjected. [Translation of the author]

color becomes effective. Let us move on to the last part of this analysis in which I intend to answer the last question raised by the film.

INVISIBILITY: IS THERE AGENCY FROM A PHILOSOPHICAL PERSPECTIVE OF REPRESENTATION OR HEGEMONIC REPRESENTATION?

I focus my attention on the ability to become invisible, or invisibility that Miles experiences, being the first black Spider-Man, but at the same time, the only one “able to become invisible”. Why being invisible? Is there agency from a philosophical perspective of representation or hegemonic representation of the marginalized? In the entire film we do not see Miles have a heroic act that is possible because of his invisibility. He uses it to escape his threats, to disappear from his uncle’s sight when he is stalking, not knowing that he is Miles, he uses it to try to escape with the lab computer, but he is so clumsy that he wants to take the monitor with him, and it is Peter Parker who tells him that it is not necessary. He also fails to use his invisibility to fight, for example, in that situation. He just uses it to fight Olivia “Liv” Octavius, as I mentioned. So, becoming invisible is a resource that serves especially in the face of hegemony, because that is where its real threats come from. It should also be added that there is an adolescent in the process of personality development, and that his shyness and disbelief in his abilities is not limited to the heroic scenario, but in his daily life as an adolescent he is also trying to find himself. Nevertheless, it is an aspect that coincides with the whole construction of an undefined character, with identity glimpses but undefined.

Let’s pay attention to what happens to the uncle when he catches him and is about to kill him, Miles takes off his mask, that is, he becomes visible, which makes his uncle to free him and sacrifice himself because Kingpin is behind him waiting for him to kill this new Spider-Man, when he does not do it, Kingpin kills him. His uncle, who seems the worst threat to be on Kingpin’s side, cannot ignore him as an equal and sacrifices himself. So, faced with another subordinate, faced with another marginalized, faced with another representative of the gutters, he exists, and he is seen as an equal, and the action is to protect him. From whom, then, does Miles have to protect himself until he becomes invisible, if not from hegemony? None of his dangers come from his peers, none of his neighborhood is a threat, none of his family is a danger, none of the few we see that constitute his primary community is a risk. Juliana Marcús says in her article “Discriminación social y estrategias de invisibilización en la Ciudad de Buenos Aires” (2011), in which she reflects on identity construction and invisibilization, the non-existence of the other:

Los fenómenos de discriminación inciden en la construcción de identidades, puesto que la identidad se configura siempre en un contexto relacional basado en el reconocimiento o en la negación del otro. La identidad se construye a través de la diferencia y no al margen de ella. De modo que las identidades nacen y se construyen siempre en relación con los otros. La identidad, entonces, nunca estará determinada en sí misma, pues estamos atravesados por la otredad. La identidad “sólo puede construirse a través de la relación con el Otro, la relación con quien no es, con lo que falta, con lo que se ha denominado el afuera constitutivo” (Hall, 2003: 18)⁶.

That leads me to wonder: What kind of agency from a philosophical perspective would it be for an invisibilized person not to be visible? Agency, from a philosophical perspective, is to be able to manage presence and dismantle hegemony, and it does not happen. In my opinion, it is not possible to speak of agency when what seems to be an ability is reduced to a mechanism to avoid being seen by hegemony. Perhaps it is a survival skill, and in that it would be very close to a portrait of black life that is usually associated with the need to survive. Miles cannot become invisible to save his uncle, he cannot do it to protect any of his family, or his “community”, we only see that his purpose as a hero is to open the portal for the other Spiders to return to their dimensions. The only occasion when becoming invisible is not to escape, is when it saves the life of the conscious mentor, the White Men. As if it were an extension of the white hegemonic power that, even appealing to the alleged abilities of the hero, manages to save its own place.

In closing, I propose the concept “mentor of conscience” as a response to the “conscious mentor”, which I have already developed. Although I find it especially useful to think of the idea of conscious mentoring, I consider that this concept is weak when it comes to real transformations in the figure being guided. And this is the case with Miles. Peter Parker’s mentoring does not involve at any time, and in any way, the intersectionalities that run or could run through the life of young Miles. Therefore, no matter how much he prods him, pushes him, challenges him, in the end the only thing that has any real effect and moves him enough to lead him to master his powers is his father’s mentorship. This figure I call a “mentor of conscience” because he can generate a discourse that starts from the awareness of the place in which the other is, by recognizing him as his own. An affinity that is nourished by the first-person experience,

⁶ The phenomena of discrimination affect the construction of identities, since identity is always configured in a relational context based on the recognition or denial of the other. Identity is constructed through difference and not on the margins of it. Thus, identities are always born and constructed in relation to others. Identity, then, will never be determined itself since we are traversed by otherness. Identity “can only be constructed through the relationship with the Other, the relationship with what is not, with what is missing, with what has been called the constitutive outside” (Hall, 2003: 18). [Translation of the author]

by recognizing oneself within the universe that the other is experiencing. The effect of the mentor who comes from marginalization, from gutter, from subordination, is to make the guide aware that hegemony always finds ways to prolong its place, and what it needs from the subordinates is precisely that they go unnoticed. What the mentor needs from the invisibilized is that they develop the capacity to make themselves invisible and allow them to continue life under the parameters that they have established from their places of privilege and power.

References

- Bastidas, Felipe, y Torrealba Marbella. 2014. “Definición y desarrollo del concepto “proceso de invisibilización” para el análisis social. Una aplicación preliminar a algunos casos de la sociedad venezolana.” *Espacio Abierto* 23 (3): 515-533. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12232258007>.
- Bermudez, J. M., y Jay A. Mancini. 2013. “Familias fuertes: Family resilience among Latinos. En *Handbook of family resilience*, editado por D. S. Becvar, 215-227. New York: Springer. https://doi.org/10.1007/978-1-4614-3917-2_13.
- Persichetti, Bob, Peter Ramsey, Rodney Rothman, Daniel Pemberton, and Kier Lehman. 2018. *SPIDER-MAN INTO THE SPIDER-VERSE*. USA.
- Bourdin, Jean-Claude. 2010. “La Invisibilidad social como violencia.” *Universitas Philosophica* 27 (54): 15-33. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=409534418002>.
- Chávez, María. 2019. *Latino Professionals in America: Testimonies of Policy, Perseverance, and Success*. New York: Editorial Routledge.
- García Martínez, Mónica. 2017. “Crítica De La razón Negra. Ensayo Sobre El Racismo contemporáneo.” *De Raíz Diversa* 4 (8): 203-9.
- Gutiérrez, Iciar. 2018. “El complejo del “salvador blanco”: por qué puede ser racista hacerse fotos con niños negros en tu viaje a África”. *El.Diario.es*, April 3, 2018. https://www.eldiario.es/desalambre/complejo-salvador-racista-africa_1_2189852.html.
- Marcús, Juliana. 2011. “Discriminación social y estrategias de invisibilización en la Ciudad de Buenos Aires”. *IX Jornadas de Sociología*. Faculty of Social Sciences, University of Buenos Aires, Buenos Aires. <https://www.academica.org/000-034/120>.
- Mbembe, Achille. 2016. *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*. Traduzido por Enrique Schmukler. Barcelona: NED Ediciones.
- Iyyer, Mohit, Varun Manjunatha, Anupam Guha, Yogarshi Vyas, Jordan Boyd-Graber, Hal Daume, and Larry S. Davis. 2017. “The amazing mysteries of the gutter: Drawing inferences between panels in comic book narratives.” In *Proceedings of the IEEE Conference on Computer Vision and Pattern recognition*, Location, date, 7186-7195. Place of publication: Publisher. <https://doi.org/10.48550/arXiv.1611.05118>.
- Montes, Brian. 2016. “Fourteen. The Paradox of Miles Morales: Social Gatekeeping and the Browning of America’s Spider-Man.” In *Graphic Borders: Latino Comic Books Past, Present, and Future*, edited by Frederick Luis Aldama and Christopher González, 269-280. New York, USA: University of Texas Press. <https://doi.org/10.7560/309148-016>.
- Musker, John, and Ron Clements. 2009. *The Princess and the Frog*. Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Williams, Kori. 2018. “Miles Morales Is Coming Back in “Spider-Man: Across the Spider-Verse.” *Distractify*, December 6, 2021. <https://www.distractify.com/p/why-does-miles-morales-not-go-by-davis>.

Biographical note

His research and creative profile focuses on literature originating in the African Diaspora whose subject matter involves processes of migration, transformation, and empowerment of Afro-descendant communities.

ORCID

[0000-0002-0190-7275](https://orcid.org/0000-0002-0190-7275)

Institutional address

4238 Tamu, College Station, TX 77843,
United States.

To cite this article

Cuenú-Mosquera, Yáir André. 2023. “Limbo of the gutters: The omission of color in the construction of Afrolatinidad in Spider-Man: Into the Spider-Verse (2018)”. *Revista de Comunicação e Linguagens*, (59): 93-115. <https://doi.org/10.34619/rhoh-psac>.

Received Recebido: 2023-09-23**Accepted** Aceite: 2023-11-06

DOI <https://doi.org/10.34619/rhoh-psac>

Este trabalho está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.
Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Atwood's Dystopian Imagination and McLuhan's Media Theories. Rethinking Transhumanism through Fictional Narratives

*A Imaginação Distópica de Atwood e as Teorias dos Media de McLuhan.
Repensar o Trans-humanismo através de Narrativas Ficcionalis*

CHRISTIAN PERWEIN

Independent Scholar, Austria
christian.perwein@gmail.com

Abstract

This article attempts to reconcile the utopian visions of the future of digital media by transhumanists and techno-capitalists with the dystopian imaginations of such technologies in fiction. While the first quarter of the 21st century has experienced an explosion in possibilities and users of digital media, it has also started to show the shortcomings of these new technologies and their potential for misuse. Privacy breaches, mass surveillance, social pressure, and the spread of misinformation are only some of the issues that have come up in recent years when critically examining the history and trajectory of contemporary digital mass media and communication technologies.

Nonetheless, transhumanists, in their quest to upgrade the human condition via technological means, posit that technologies like virtual and enhanced realities, simulations, digital spaces, and social media are important tools to reach the next step in evolution. On the other hand, creators of fiction have taken notice of the dark underbelly of such

developments and imagined worlds where they are used to keep a large swath of society oppressed and content. By surveying two specific works of fiction, the TV anthology *Black Mirror* and Margaret Atwood's *MaddAddam* trilogy, this article contextualizes real-life transhumanism with fictional transhumanism in an effort to complement our understanding of the development of modern media and communication technologies.

Furthermore, Marshall McLuhan's theories on media as extension of man will be applied to establish media technologies not just as a second-order implementation of transhumanism, but as a vital component, and emphasize their transformative potential. Additionally, a post-Marxist critique of the capitalization of digital spaces, most recently the newest iteration of a metaverse, will be applied to highlight fiction's potential as "cultural manifestations which either operate apart from or undermine pragmatic, one-dimensional and conventionalized discourses of 'innovation' and 'development.'" (Braunecker and Löschnigg 2020, 3)

transhumanism | science fiction | marxism | marshall mcluhan | social media

Keywords

Resumo

Este artigo tenta conciliar as visões utópicas do futuro dos *media* digitais empenhadas por trans-humanistas e tecnocapitalistas com as imaginações distópicas destas tecnologias na ficção. Enquanto o primeiro quarto do século XXI experimentou uma explosão de possibilidades e usuários dos *media* digitais, também começou a mostrar as lacunas dessas novas tecnologias e o seu potencial para uso indevido. Violações de privacidade, vigilância em massa, pressão social e disseminação de informações falsas são apenas alguns dos problemas que surgiram nos últimos anos ao examinar criticamente a história e a trajetória dos *media* digitais contemporâneos e das tecnologias de comunicação.

No entanto, os trans-humanistas, na procura de melhorar a condição humana através de meios tecnológicos, postulam que as tecnologias como a realidade virtual e aumentada, simulações, espaços digitais e redes sociais são ferramentas importantes para alcançar o próximo estágio da

evolução. Por outro lado, os criadores de ficção perceberam o lado sombrio de tais desenvolvimentos e imaginaram mundos onde são utilizados para manter uma grande parte da sociedade oprimida e contida. Ao examinar duas obras de ficção específicas, a antologia de TV *Black Mirror* e a trilogia *MaddAddam* de Margaret Atwood, este artigo contextualiza o trans-humanismo da vida real com o trans-humanismo ficcional, num esforço para complementar a nossa compreensão sobre o desenvolvimento dos *media* modernos e das tecnologias de comunicação.

Além disso, as teorias de Marshall McLuhan sobre os *media* enquanto extensões do humano serão aplicadas para estabelecer as tecnologias dos *media* não apenas como uma implementação de segunda ordem do trans-humanismo, mas como uma componente vital, e assim realçar o seu potencial transformador. Ademais, uma crítica pós-marxista da capitalização dos espaços digitais, na mais recente iteração de um *metaverse*, será aplicada para destacar o potencial da ficção enquanto “cultural manifestations which either operate apart from or undermine pragmatic, one-dimensional and conventionalized discourses of ‘innovation’ and ‘development’.” (Braunecker and Löschnigg 2020, 3)

Palavras-chave

transumanismo | ficção científica | marxismo | marshall mcluhan | mídias sociais

In an ever-transforming world dominated by technological advancements, the portrayal of transhuman media technologies has become increasingly pervasive, inviting both fascination and concern. With the rapid rise of artificial intelligence in recent months and an unrelenting push for a fully immersive metaverse, transhumanist concepts have infiltrated our screens and imaginations. This article delves into the depiction of these transhuman ideals related to media within fiction, while also examining the realities of the transhumanist movement. While navigating the complex relationship between fiction and tangible progress, it is imperative to critically analyze the implications of these depictions on our society’s perception of a transhuman future. Are we being exposed to visionary possibilities or are we being led astray by utopian fantasies that obscure the genuine challenges that lie ahead?

Transhumanism itself is concerned with matters of human perception, and therefore new venues of media production and consumption, as the following excerpt from Max More's "Letter to Mother Nature" first published in 1999 illustrates.

Amendment No. 2. We will expand our perceptual range through biotechnological and computational means. We seek to exceed the perceptual abilities of any other creature and to devise novel senses to expand our appreciation and understanding of the world around us.

Amendment No. 4. We will supplement the neocortex with a 'metabrain.' This distributed network of sensors, information processors, and intelligence will increase our degree of self-awareness and allow us to modulate our emotions. (More 2013, 450)

This article attempts to reconcile the actual goals and ideas of transhumanists with literary and filmic depictions of such changes, contextualize them with theories on media by Marshall McLuhan, and contrast them with the contemporary state of mass media in an increasingly digital world.

First, the writings of Marshall McLuhan will be surveyed as they pertain to matters relevant to transhumanism, especially when it comes to matters of technologies transforming or creating new media for consumption and communication, and how these affect human interactions on a fundamental level. Relevant technologies will be identified in the primary sources consisting of TV anthology *Black Mirror* (2011-), and Margaret Atwood's *MaddAddam* trilogy (2003-2013). Second, current arguments and calls-to-action from transhumanists on matters of media technologies will be introduced and contextualized with real-world technological developments that come closest to their imaginations. Third, the previously mentioned primary sources will undergo a close-reading on the content level to contrast their implementation of transhuman technologies and its effects with the imaginations of transhumanists. Lastly, a critical discussion of the potential effects of the depicted technologies will be delivered with a specific focus on class structures and Marxist cultural theories. By using fiction as a starting point, potential new avenues of consideration shall be uncovered when thinking about new and future technologies.

An Inventory of Defects

In 1967, Marshall McLuhan wrote what could very well be one of the guiding principles for both transhumanism and its fictional depictions: "Societies have always been shaped more by the nature of the media by which they communicate than by the content of the communication" (McLuhan and Fiore 1967, 8). As this article will show, both fiction and the real world are using this adage in their endeavors. Naturally, fiction can skip the crucial steps between the idea of a new technology and its realization, and philosophize

possible effects straight away. Reality, for better or worse, has to play by different rules and spend most of its time on the mid-point between the two and come up with solutions on how to enable and create the technologies in the first place. Perhaps it is this discrepancy that is at least partially responsible for the often quite radical differences in imagination between creative minds and researchers, transhumanists especially. Authors and other creators, as will be shown, mostly imagine a shining façade of exciting entertainment and sensory impressions that only masks the ever deepening crevasses in societies. Transhumanists, on the other hand, usually convey their calls to action wrapped in promises of enabling deeper connections between people and exciting new ways of experiencing the world and entertainment. The following pages shall be an attempt of consolidating these two different ends of the spectrum by way of media theory based on the ideas of McLuhan, and economic theories based on (post-) Marxist theories, therefore creating a new, fiction-inspired way of thinking about future media technologies and their impact.

While changes in media might not seem like straightforward augmentations and enhancements of the human at first glance, but rather a second-order implementation of transhumanism, McLuhan makes an interesting case against this surface-level view.

All media work us over completely. They are so pervasive in their personal, political, economic, aesthetic, psychological, moral, ethical, and social consequences that they leave no part of us untouched, unaffected, unaltered. The medium is the message [sic]. ... All media are extensions of some human faculty — psychic or physical. (McLuhan and Fiore 1967, 26)

Even though McLuhan wrote these words during a time when color television sets in family homes were the most advanced examples of electronic media, they still hold true in our times of digital media, perhaps even more so. However, while we are worked over completely by new technologies, the direction of these changes seems curiously predetermined.

Towards an All-Seeing Future

The expansion of sensory capacities, intelligence, and memory, as well as the outsourcing and supplementation of some of the brain's functions is far up on the list of priorities of outspoken transhumanists. A good starting point for this specific topic in transhumanist thought is Natasha Vita-More's effort to marry transhumanism and art. She states that "our physical and perceptual experiences are heightened by the urge to push their boundaries." (Vita-More 2013, 19) If one supposes this is true, transhumanism and its perception-enhancing technologies certainly offer a welcome route of progression for the arts. After all, enabling individuals to see a larger spectrum of light and colors, hear a broader spectrum of frequencies, or grasp vaster connections by enhanced memory capacities would significantly expand the toolbox available to artists.

In his article “Intelligent Information Filters and Enhanced Reality,” Alexander Chislenko, Soviet émigré to the US, computer scientist, and enthusiastic member of both the transhumanist and extropian communities, describes a number of perception and communication based technologies that he envisions would have far-reaching and positive effects on individuals and societies in a transhuman world. Among his imaginations are enhanced multimedia experiences, much like those described in the fictions earlier, or “ER [enhanced reality] technology to improve our interaction with real objects.” (Chislenko 2013, 141) Even though many of his predictions seem almost naïve in hindsight from a contemporary perspective, Chislenko’s generally positive view of transhuman potentials is somewhat symbolic for the movement as a whole. While he himself was certainly already aware that some pitfalls lie on the road to true transhumanism, stating that “new powerful technologies may become very dangerous tools if placed in the wrong hands,” (Chislenko 2013, 145) it is questionable whether he would have imagined that many of these pitfalls would reveal themselves already merely 25 years after he wrote this article.

The advent of social media in the 2000’s, with big players like Facebook, TikTok, and Google, as well as the resurgence of virtual reality and augmented reality technologies in the 2010’s, driven by many of the same companies that already made their name in social media or were eventually incorporated into them, has brought forth several technologies that Chislenko imagined in 1996. Additionally, with user bases of billions of people using them and an ever growing market value that is forecast to grow to over \$200 billion in the near future in the case of VR technology, (Fortune Business Insights 2022) it is easy to see how these technologies permeate the lives of many people on a regular basis already, allowing us to make some inferences about Chislenko’s imaginations and whether any other forecasts of his came true other than the rise of augmented and virtual reality devices.

This prognostication is arguably most closely realized through the utilization of virtual reality lenses and headsets. These devices find application in diverse fields such as video gaming, entertainment, training equipment (e.g., in motorsports or medicine), and within museum settings. The integration of additional technologies, including those that replicate movement, haptic feedback, audio inputs, or even olfactory sensations, contributes to a gradual convergence towards fictional counterparts. This convergence aims to immerse the user in a fully simulated yet remarkably authentic environment. With further development, these technologies hold the potential to evolve into what will later be analyzed in the fictional imaginations of the future of such technologies.

Another contemporary but more controversial effort to push media into a new age via the combination of virtual realities and social media is Meta Platforms’ (formerly Facebook Inc.) newest iteration of a metaverse. The term *metaverse* is often attributed to Neal Stephenson’s 1992 novel *Snow Crash* wherein the portmanteau of ‘meta’ and ‘universe’ describes a virtual world that is inhabited by avatars of real people. However,

while generally retaining this aspect of its meaning, the concept has gone through changes over the decades since its inception and has continually been proven hard to define. Venture capitalist Matthew Ball wrote a much-quoted treatise on the metaverse entitled “Framework for the Metaverse: The Metaverse Primer,” in which he makes an attempt at a comprehensive definition:

The Metaverse is a massively scaled and interoperable network of real-time rendered 3D virtual worlds which can be experienced synchronously and persistently by an effectively unlimited number of users with an individual sense of presence, and with continuity of data, such as identity, history, entitlements, objects, communications, and payments. (Ball 2020)

The establishment of an autonomous virtual social realm, enabling users to connect, engage in leisure activities, and participate in a burgeoning digital market through their avatars, is considered a pivotal stride towards transhumanism. William Sims Bainbridge highlights this transformative concept in his article, “Transavatars” (Sims Bainbridge 2013), wherein individuals can explore varied identities. This innovative endeavor has been attempted multiple times in the past. In 2003 the multi-media platform *Second Life* launched based on the principles of a metaverse. The platform saw its user base rise to approximately 1 million at its height and eventually came with its own currency, virtual services, and even virtual real estate. (Linden Lab 2013) Later game-based metaverses entered the mix, like *Roblox* or *Fortnite*, that tied the social aspects of these virtual spaces to entertainment and established themselves as fully virtual escapes and places to unwind, socialize, and most importantly, spend one’s money and time. In 2021 Mark Zuckerberg and the newly rebranded Meta Platforms company announced their own metaverse that promises to be the “next evolution in social connection and the successor to the mobile internet.” (Meta Platforms) Making use of virtual reality, augmented reality, and other mobile devices, Meta intends to build the closest representation of what Matthew Ball defined as a metaverse as of yet. The project does not come without its controversies though.

While the company promises that it will usher in a new era of social connection and foster understanding and relationships between people, outsiders are skeptical, given the company’s past that notoriously includes scandals like Cambridge Analytica. While going into detail about the manifold issues that plague the past and present iterations of a metaverse would be beyond the scope and aim of this article, Keza MacDonald’s scathing review of it for *The Guardian* deserves to be mentioned, as the critique also pertains to the issues raised herein.

Self-identifying as a life-long enjoyer of digital spaces and an active member of

digital communities, MacDonald manages to crystalize one of the main problems of such corporate driven spaces at the very beginning of her article: “[A] soothingly sanitised alternate reality, where you can have anything you want as long as you can pay for it.” MacDonald then goes on to reminisce about the equalizing possibilities cyberspace and online communities hold, and often have offered in less capitalized spaces in the past, incidentally, aligning these ideals of a digital space neatly with those of Sims Bainbridge:

Virtual worlds can be incredibly liberating. The promise of cyberspace, right back to its inception, has been that it makes us all equal, allowing us to be judged not by our physical presentation or limitations, but by what’s inside our heads, by how we want to be seen. The dream is of a virtual place where the hierarchies and limitations of the real world fall away, where the nerdy dweeb can be the hero, where the impoverished and bored can get away from their reality and live somewhere more exciting, more rewarding. (MacDonald 2022)

This also corresponds to what Tom Boelstorff found in his study on *Second Life* and its effects on its users. He states that “[users’] online lives could make their actual-world self more ‘real’, in that it could become closer to what they understood to be their true selfhood, unencumbered by social constraints or the particularities of physical embodiment.” (Boellstorff 2008, 121) Metaverse does not seem to fulfil such promises though. Referring to worker exploitation in online gaming, misogyny, racism, and homophobia that run rampant in unchecked online spaces, MacDonald concludes that

the idea that a metaverse will magically solve any of these problems is a total fantasy. All that they really do is reflect the people that make them and spend time in them. Unfortunately[,] ... the metaverse ... is being constructed by people to whom the problems of the real world are mostly invisible. (MacDonald 2022)

MacDonald also identifies the extreme outgrowths of capitalism as the root cause of the urge of companies like Meta to create such platforms in the first place, and simultaneously the reason for why they fail to deliver their promises of creating open and liberating spaces that benefit people not just materially.

I would feel better about the ... metaverse if it wasn’t currently dominated by companies and disaster capitalists trying to figure out a way to make more money as the real world’s resources are dwindling. The metaverse as envisioned by these people ... is not some promising new frontier for humanity. It is another place to spend money on things, except in this place the empty promise that buying stuff will make you happy is left even more exposed by the fact that the things in question do not physically exist. As far as I can work out, the idea is to take the principle of artificial scarcity to an absurdist extreme — to make you want things you absolutely don’t need. (MacDonald 2022)

In essence, MacDonald laments the hyper-capitalization of cyberspace which inevitably leads to a re-creation of real spaces, including all its problems and shortcomings, instead of a space for resistance and alternate structures that are free from fiscally imposed hierarchies. While a metaverse could still include such spaces in it, much like the internet contains dedicated forums and message boards championing equality parallel to those promoting hate and division, the primary variable deciding whether one or the other becomes visible and tolerated is the payment of an entrance fee.

Broken Promises

As particularly social media and its future trajectory are heavily employed in the primary sources surveyed for this article, the effects of this hyper-capitalization and other potential pitfalls are laid out clearly for the reader and watcher to see. Permeating the lives of billions of people worldwide, reporting a monthly user number of 2.85 billion in the case of Facebook (Meta Investor Relations 2021) or more than 1 billion for TikTok (TikTok Technology Ltd. 2021), it is easy to see why the technology has such a strong appeal for creators of science and speculative fiction. However, opposite to how these companies market themselves, as bringing joy and entertainment to people around the globe and furthering connections, authors usually portray the future of social media and its influence on day-to-day life in a more sinister light, drawing more inspiration from the controversies surrounding these companies, their practices, and the harmful influence they can have on individuals and societies. Some scenarios where such developments reach an extreme can be found in a duo of episodes from the show *Black Mirror*: “Nosedive” and “Hated in the Nation”, the first and last episode respectively of its third season.

“Nosedive” depicts a near-future society in which implants are used in tandem with mobile devices to record and share one’s life with others. Apart from the implants to one’s eyes that can be used to directly broadcast one’s point-of-view, this story is set apart by the fact that people are expected and encouraged to rate others on a scale from 1 to 5, creating an individual and openly accessible rating for everyone. This concept is then taken further by “Nosedive” as a person’s rating is directly connected to their socio-economic status. In the case of main character Lacie, who has a rating of 4.2 in the beginning, this manifests in her desire to reach a rating of 4.5 to be eligible for a discount on a new apartment, neatly linking very tangible capitalist effects to the use of social media. Because of this, Lacie feels socially pressured to adhere to a repressive and conservative norm in order to receive favorable scores in all her social interactions. However, despite all her efforts she cannot raise her score any higher on her own and hence contacts a counselor who reveals to her that the surest way to raise her score further is to associate herself with higher rated people. Immediately, the lingo he uses erases any doubts about the immense social implications this system has:

‘Most of your interactions are confined to your inner circle and they’re largely ... mid-to low-range folks. ... So in terms of quality, you could use a punch up right there. Ideally, that’s up votes from quality people.’ ‘Quality people?’ ‘High fours. Impress those up-scale folks, you’ll gain velocity on your arc and there’s your boost.’ (Wright, Joe, dir. 2016, 0:12:53 — 0:13:24)

People are neatly divided into “quality people” and those who are not depending on what rating they have, while the rating itself is perpetuated by sticking to high-range circles. While the episode does not go into detail about the origins of this system, whether centralized or decentralized, privately controlled or state sponsored, it does nonetheless lay bare how large populations can be socially engineered to conform to certain arbitrary standards enabled by peer-pressure and promoted by technological tools. As Maziarczyk states, “the constant (self-)surveillance of behaviour leads to complete erosion of meaningful interactions between people, forced to hide any negative emotions and refrain from any activities that might have a negative impact on their rating.” (Maziarczyk 2018,134) Fittingly, as Lacie sets out on her quest to raise her own score, she repeatedly stumbles over the hurdles this system puts in one’s way, ending up with a much lower score than she started out with. At the end of this journey, even though being in jail and sporting a below one-star rating, she feels more free and at ease with herself than at any point before, emphasizing the restrictiveness the employed technology imposes on people’s lives and portraying the exit from the confines of the systems as a viable alternative.

“Hated in the Nation” paints an even more sinister picture of the potential effects of social media, especially when paired with other technologies. The story introduces miniature flying autonomous drones in a fictitious version of the United Kingdom that serve as a surrogate for the declining bee population. However, unknowingly to the public, these drones are also equipped with camera technology and facial recognition software to enable mass surveillance. The surveillance aspect, problematic in its very own right, is then paired with social media and its entanglement with cyberbullying, vigilante justice, and public shaming when a hacker, fed-up with cyberbullying and its absence of consequences, manages to gain control of the drones and has them kill anyone the general public deems fit to kill by using the social media hashtag “#DeathTo.” This takes the previously named concepts to its extremes and enables remote killings of people through the security, anonymity, and distance of online social interactions.

While the episode does make clear that this is not the planned intention of these technologies, it is easy to imagine the consequences should such “killing polls” remain. Much like in “Nosedive”, people would be under constant pressure to never step on anyone’s toes in order to avoid possible lethal retaliation, and even despite their best efforts could end up on such lists through mere rumors and accusations. While it seems initially contradictory that the hacker, who himself starts this whole project out of an urge for

justice on behalf of the victims of bullying, would resort to such measures, the episode ends with one of the series' trademark twists: once law enforcement uncovers his plans and tries to shut down the whole drone system, an emergency kill-switch is triggered. This reveals the names of everyone who has used “#DeathTo” and in turn kills all of the users, which amount to almost 400.000 people.

In addition to social media, augmented and virtual realities are another frequent element of *Black Mirror* that take the center stage of a number of episodes. The first episode of season 5, “Striking Vipers”, uses virtual reality and shows it to have great potential to influence the lives of its users. Karl and Danny, two old friends who used to extensively play the titular fighting game in their youth, reconnect years later when Karl gifts Danny the newest installment of the game series and the virtual reality device needed to play. Once both sport their respective devices, they are fully transported into the virtual world, as their real bodies go limp in their seats and the scene shifts to them inhabiting the bodies of their chosen avatars. Karl opts to fight as the female fighter Roxette, while Danny chooses the male Lance. After both their initial surprise about the realism of this virtual reality wears off, they feel the pain from each other's strikes and kicks and also otherwise embody their respective avatar. Eventually, they come to the realization that they feel attracted to each other in this virtual reality. What starts as an awkward kiss between them soon turns into a sexual relationship inside the game, the effects of which ultimately spill over into the real world. As they try to come to terms with the meaning of their newfound relationship and the experience of a radically different, albeit temporary, bodily identity, frictions occur in their personal lives. Danny struggles to reconcile this experience with his marriage and seeks to put a stop to the regular gaming sessions, while Karl seeks out the same thrill with other players or the game's AI but fails to recreate what he felt with Danny. Eventually, the two meet in real-life once more and share a kiss in their biological bodies. Both agree that this does not evoke the same feelings as in the game and they end up in a physical altercation instead. Ultimately, Danny comes clean about the whole affair to his wife Theo, resulting in an arrangement wherein Danny and Karl meet regularly in the virtual world, while Theo goes out in the real world, symbolically sans her wedding ring.

The episode is a thought experiment on the transformative powers that virtual reality could achieve by reaching a certain level. Both Karl and Danny find themselves as changed persons when they are inside the game, not only physically but also mentally, Karl even switching sexes and feeling attracted to the male avatar of Danny, while in reality he is a heterosexual man. Questions of what separates virtual reality from reality are brought up and the simulation eventually becomes a hyperreality itself due its indistinguishability from the physical world. Moreover, identity and bodily identity are brought to the forefront as this technology provides the potential to experience a body that is radically different from one's biological one. While this episode focuses on what changes a switching of bodies can bring to one's sexual identity and desires,

the possibilities to jump in and out of different bodies also poses interesting questions about its potential effects on racial identities or disabilities, to name but a few. It could enable any person with access to it to experience what it is like to be, at least physically, someone else, therefore possibly gaining the ability to communicate and empathize with others on a deeper level.

Margaret Atwood also imagines the appeal of advanced VR technologies and their potential to simulate increasingly extreme and intense scenarios. Her *MaddAddam* trilogy explores a dystopian world where corporations wield immense power, genetic engineering has led to the creation of new species, and the survivors grapple with the consequences of a global pandemic, weaving a narrative of environmental collapse, bioengineering ethics, and the struggle for survival in a post-transhuman world. The interconnected stories follow various characters, providing a multifaceted view of a future Earth transformed by human ambition and technological excess. Like in the “Striking Vipers” episode, Atwood includes all the senses in her depictions of a VR experience, with the explicit goal to re-create some of the most extreme sensations a human could feel without suffering the side effects. Through the memories of Atwood’s Zeb, the reader learns about haptic feedback technologies that are used for these purposes: “Haptic feedback gives you true, stimulating flesh-on-flesh sensations! Say goodbye to faked screams and groans, this is the real thing!” (Atwood 2014, 145). The irony of calling these virtually created sensations “the real thing” is bursting from the page while simultaneously enforcing the intimate connection to the technology’s primary use for pornographic content which is further elaborated later.

Zeb ... discover[ed] ... that the Rev himself was a frequent visitor to the haptic wanksites He favored those sites involving whips, penetration with bottles, and nipple-burning. He was also a big fan of the historical re-enactment beheading sites They gave you the sensation, right in your own hands, of what it felt like to decapitate a woman with an axe. (‘Fun! Historic! Educational!’)

For extra payment you could decapitate them without their clothes on, which was more exciting. ... A naked woman on her knees, about to lose her head — why was this riveting? ...

He thought about hacking in ... so that when the axe came down you got the sensation not in your hand but in your own neck. What would it feel like to have your head chopped off? Would it hurt, or would the shock cancel that out? Or would you get a rush of empathy? ...

Were those naked, kneeling, and shortly to be headless women real or not? He guessed not because reality online was different from the everyday kind of reality, where things hurt your body. ... But the effects were so amazing and 3-D that you ducked the gush of blood. (Atwood 2014, 145-46)

These passages in Atwood's work closely resemble the examples shown of *Black Mirror* before that employ the use of virtual reality and simulations in similarly advanced ways. In both cases the technologies are used to create a hyperreality that is either indistinguishable from the real world, or is advertised as being even more real than reality itself while still allowing for the experience of scenarios that would otherwise not be possible. Corresponding closely with Best's and Kellner's discussion of Baudrillard's hyperreality, who state that:

[h]yperreality ... points to a blurring of distinctions between the real and the unreal in which the prefix 'hyper' signifies more real than real whereby the real is produced according to a model. When the real is no longer simply given . . . [but] artificially (re)produced as 'real' . . . it becomes not unreal, or surreal, but realer-than-real, a real retouched and refurbished in 'a hallucinatory resemblance' with itself. (Best and Kellner 1991, 119)

Essentially, because these VR applications promise unprecedented experiences to its users, they argue that these virtual spaces are where the joys of life can actually be found, which therefore makes them "the real thing".

However, apart from the possibly dire bodily consequences that can spill over from the virtual world, Atwood also illustrates an intriguing development in the world of *MaddAddam* when it comes to these hyperrealities: their allure fades as people become disillusioned by the absence of consequences. As users of these simulated spaces have accustomed themselves to ever increasing stimuli the re-discovery of reality and the physical world still comes with some morbid undertones as the text tackles this issue in passing.

There was a group of street acrobats who did torch-lit high-wire acts on ropes strung across the flooded streets, and sometimes fell and broke parts of themselves, such as their necks. The possibility of injury or death was a strong attraction: as the online world became more and more pre-edited and slicked up, and as even its so-called reality sites raised questions of authenticity in the minds of the viewers, the rough, unpolished physical world was taking on a mystic allure. (Atwood 2014, 208)

To get people interested in the physical world again, it seemingly takes the possibility of witnessing horrible injuries or death in an unedited and unscripted setting.

The first book in the trilogy, *Oryx & Crake* (2003), enforces this point further when main character Jimmy finds himself looking for shelter in an old watchtower. In the evening, Jimmy watches the sunset and reminisces about what this must have been like before the apocalyptic events of the story, but his conclusions and sensibilities seem firmly colored by the pervasiveness of sensory technologies that reigned during those times.

In the evening he watches the sunset, through the narrow slit of the tower window. How glorious it must have been when all ten of the videocam screens were on and you could get the full panoramic view, turn up the colour brightness, enhance the red tones. (Atwood 2013, 324)

This passage goes hand in hand with the previous descriptions of the world in the *MaddAddam* trilogy and its citizens that started to prefer the enhanced and technologized version of reality over the unedited one.

Beyond the Mirror

This article's survey of media and communication technologies establishes once again that fiction is only slightly ahead of reality. While no fully immersive and world encompassing virtual reality spaces yet exist, the first steps towards such technologies have long been taken. Whether these technologies will ever have the potency of those introduced in the fictional texts is naturally subject of speculation, but it is of utmost importance to question and examine the possible consequences before they come to pass. While the 20th century has already delivered a large sample size of the power of print media, radio, and television when it comes to influencing cultures and societies, as well as their propensity to be used for propaganda, the first quarter of the 21st century is beginning to show the fallibility of social media and cyberspace. Originally established as technological crutches to help people orient themselves better in an increasingly complex world and connect to each other, social media, mobile devices, and the internet itself have been co-opted and misused, chiefly by the private companies that create them. Therefore, this section shall serve as an attempt to take the fictional depictions of the future of these technologies and marry them with both the real-life trends and developments, as well as theories of media, communication, and (post-)Marxism to extrapolate some of the most pressing concerns and pitfalls the future holds before stumbling into them wholly unprepared.

A common thread among numerous, if not all, less-than-favorable portrayals of technology in fiction is the often assumed close relationship between capitalist systems, technological progress, control over these technologies, and their accessibility. Whether it is Atwood's *MaddAddam* trilogy or *Black Mirror*, media is usually depicted in these fictional futures as being firmly under control of private corporate interests. P.L. Thomas' observation that a common element in science fiction is "highlighting the dangers inherent in *who* is governing that science and *why*" (Thomas 2013, 18), these questions in regards to media technologies then have to be answered as follows: The *who* are the mentioned private corporate entities, the leaders of which secure political power through the gained influence and economic power. The *why* mostly consists of manipulating and influencing the public, both politically and on a consumer level, to propel the corporations and oligarchies into these positions in the first place. Once this has been

achieved, media is then used to pacify and divert the public's attention from trying to look behind the curtains and examine the foundations their societies are based on. The democratic voting booth the living room has become via media technologies, according to McLuhan, is essentially shown to be corrupted and used to the exact opposite effect (McLuhan and Fiore 1967, 22). However, the seeds of this corruption and weaponization of new media technologies can already be observed, albeit not on a scale as depicted in fiction. In 2019, a report by the Oxford Internet Institute has identified manipulation on social media as a growing concern for democracy, to name but one facet of this trend (Bradshaw and Howard 2019).

One of these concerns can be identified as the creation of artificial needs to further amplify capitalist consumer culture, or the constant and ever increasing intensity of the barrage of sensory stimuli to distract and occupy the public, all used as elements in both the *MaddAddam* trilogy and *Black Mirror*. Those last points especially are usually woven in as elements of world-building, their omnipresence and general acceptance inside the settings used as emphasis of the pervasive potential of media technologies and their part in the slow erosion of egalitarian societies. Fittingly, Villaverde and Carter propose that “technology is the new opiate of the masses. Transhumanism as a movement has provided the science fiction (SF) genre with an internal scaffolding of fear, power, and paranoia in the blinding light of progress” (Villaverde and Carter 2013, 119) bringing together transhumanism, speculative or science fiction, media technologies, and Marxism all in one place.

In the surveyed fiction this is evidenced by the pre-apocalyptic society in the *MaddAddam* trilogy that was predominantly concerned with the consumption of increasingly shocking media on the behest of gigantic conglomerates that segregated the population into corporate members and everyone else. At the same time, the social credit system linked to one's social media presence and everyday life depicted in the “Nosedive” episode of *Black Mirror* creates the social pressure to adhere to the system in order to enjoy economic benefits that are touted via advertisements on the platform itself and elsewhere.

Harking back to MacDonald's critique of the metaverse and its capitalist perversion and corruption of the advantageous potentials of cyberspace and virtual spaces, it is clear to see that many creators of fictional futures have an awareness of these critiques and think them through to their extremes. As Redmond identifies:

Contemporary science fiction acknowledges the global (village) through corporate ownership, the (reverse) flow of people, and consumption habits such as the foods eaten, cars driven and languages spoken. In contemporary science fiction, people are desperately lonely, isolated and disenfranchised and consequently turn to simulated and hyper-real pleasures to survive the nothingness or surface level nature of their lives. The state of contemporary science fiction is the state of the nation — all flabby heart, all existential

confusion, with little hope of unity or progression or real escape, to be found anywhere or anymore. (Redmond 2004, 218-19)

While the global village referenced above was originally a mere statement of the way the world is headed regarding the spread of information, communication, and the effect this would have on cultures, it has taken on two almost diametrically opposed interpretations by creators and transhumanists. While transhumanists like More, Chislenko, Bainbridge, or the techno-capitalists of the world think of the continuation of this concept in solely positive terms, fiction has shown to be less optimistic. However, most of the distrust does not seem to come from the idea of an enhanced global village inherently, but from the fear that the means of such a space and the tools needed will be in control of either corrupt political bodies or purely profit driven corporate entities.

The latter of which can be interpreted as the last stand of capitalism to expand its frontiers and therefore means of exploitation, to use Jason Moore's terminology. As MacDonald succinctly put it by stating that the metaverse fosters the creation and is built on the premise of extracting value out of things that "do not physically exist", (MacDonald 2022) it can be said that this is the ultimate "new radical praxis — in which human and extra-human natures co-produce historical change" (J. W. Moore 2015, 25). Conversely, this time this historical change does not culminate in the tapping into of new natural frontiers and their subsequent exploitation, but in the creation of a new nature itself, albeit digital. Even though there are no physical resources to be extracted and profited from, the people eventually frequenting this place can be, as their productivity can be sapped and the flow of their financial means redirected. The argument can be made that these new digital technologies and their extensions of man fit the bill of "every new era of capitalism [that] brings with it a new industrialization, a new imperialism, a new science" (J. W. Moore 2015, 73). The new industrialization transforms society steadily into a more and more digitally based one and the mode of manufacturing into a software based one. The imperialism is realized in a digital space instead of a geographic one. Finally, the new sciences are those embraced by transhumanism that allow for more and more digitalization of the human life, creating the basic need for the various cyberspaces in the first place.

Moreover, even though these developments might seem like an uphill battle, and one that was mostly already lost in the fiction observed, the technologies surveyed do not necessarily have to lead to such dire outcomes. Counter forces to the profit driven convergence of cyberspace and its associated players can be found as well. A push for open access and open source software and information, along with the possibility to connect with like-minded people, even in the face of malicious opposition that tries to weaponize these means, nonetheless holds great potential. As Thomas Piketty identifies "[i]f one truly wishes to found a more just and rational social order ... it is not enough to count on the caprices of technology" (Piketty 2017, 294). Instead, it is the people using

their new technological means to fight off elitist tendencies and establish a just social order, most likely using tools against those that stood to profit from them.

Fiction identifies two possible modes of revolution against oligarchic and repressive trends: 1) the co-opting of online spaces to create and organize rebellion on a large scale, and 2) the rejection of technology and an existence outside of the general social structure. Writing about science fiction television series *Caprica*, Erin Brownlee Dell identifies the virtual reality space that exists inside the world of *Caprica* as an example of the first mode: “For the characters on *Caprica*, V-world offers an escape. While V-world is initially portrayed as a distinct copy of reality, it becomes much more than a representation; it becomes the space of possibility, resistance and ultimately, rebellion” (Brownlee Dell 2013, 137).

The second mode can be observed in *Black Mirror* via the rebellious act of forsaking technology, or one specific technology, which is portrayed as a particularly individual and intimate action. In “Nosedive” main character Lacie Pound only finds the strength and courage to ignore the social media/social credit system hybrid after a personal odyssey that leaves her with nothing to lose. The final act of rebelling against the system though sets her free emotionally and leads her to her true self and satisfaction. In contrast, Atwood’s depiction of the God’s Gardeners in *The Year of the Flood* is a communal effort of returning to a life more connected with nature and foregoing most seductions and advantages of technology alike. While the God’s Gardeners are effectively outcasts before the apocalyptic events of the story, their unique skills in working with their environment without relying on any technology in their day-to-day lives prove to be life-saving.

Fictional accounts of future media and communication technologies are ripe with nightmarish scenarios. While transhumanists and techno-capitalists alike promise great advances for the capabilities of individuals and the betterment of society via advanced technologies, authors seem to implement them in the exact opposite way, further enforcing socio-economic hierarchies, enabling mass surveillance, manipulation on a large scale, and allowing for escapism. Despite all this, these technologies also allow a small glimpse into their positive potential. Enabling new forms of rebellion and upheaval remains a possibility, even when the platforms and tools are centrally controlled and stepping away from them requires courage and effort. While neither the dystopian nor the utopian visions of fiction and reality that deal with the future of human media and communication will likely come to pass, one would be remiss to dismiss one or the other outright. Once again, fiction has shown its strength in picking up on current trends and further evolving them to give possible concerns more weight, they only remain to be heard and heeded.

In the wake of several elections impacted by the use of social media and the internet in unanticipated ways, and the spread of misinformation through means that were once hailed as bringing information to everyone for free, being aware of the pitfalls of

new technologies becomes imperative. Moreover, while media technologies in particular are shown to be mighty tools to consolidate wealth and power, they also harbor the potential of using them to break repressive systems. During times of economic ascension of techno-capitalists, the hope of using some of their own inventions for facilitating a redistribution of wealth and prevent the exploitation of newly generated digital natures remains a ray of hope. Literature, film, and other forms of art are uniquely suited to foster such forces of revolution by illustrating alternatives and possible venues of resistance, even in the face of overwhelming odds. As Braunecker and Löschnigg state in their book *Green Matters: Ecocultural Functions of Literature*, literary texts hold great potential as “cultural manifestations which either operate apart from or undermine pragmatic, one-dimensional and conventionalized discourses of ‘innovation’ and ‘development’” (2020, 3). Manifestations which are sorely needed as a guiding light to alternative futures that do not blind one with promises of bliss and hedonism.

References

- Atwood, Margaret. 2009. *The Year of the Flood*. New York: Anchor Books.
- Atwood, Margaret. 2013. *Oryx and Crake*. London: Virago.
- Atwood, Margaret. 2014. *MaddAddam*. London: Virago.
- Aubuchon, Remi, and Ronald D. Moore, writers. 2010. *Caprica*. Season 1. Syfy.
- Ball, Matthew. 2022. "Framework for the Metaverse: The Metaverse Primer." *The Metaverse Primer*. Last modified June 2022. <https://www.matthewball.vc/all/forwardtothemetaverseprimer>.
- Best, Steven, and Douglas Kellner. 1991. *Postmodern Theory: Critical Interrogations. Critical Perspectives*. New York: Guilford Press.
- Boellstorff, Tom. 2008. *Coming of Age in Second Life: An Anthropologist Explores the Virtually Human*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- Bradshaw, Samantha, and Philip N. Howard. 2022. "The Global Disinformation Disorder: 2019 Global Inventory of Organised Social Media Manipulation." Unpublished manuscript, last modified August 01, 2022. <https://demtech.oii.ox.ac.uk/wp-content/uploads/sites/93/2019/09/CyberTroop-Report19.pdf>.
- Braunecker, Melanie, and Maria Löschnigg. 2020. "Introduction to the Volume." In *Green Matters: Ecocultural Functions of Literature*, edited by Maria Löschnigg and Melanie Braunecker, 3–16. Leiden: Brill Rodopi.
- Brownlee Dell, Erin. 2013. "Troubling Notions of Reality in Caprica: Examining 'Paradoxical States' of Being." In *Science Fiction and Speculative Fiction: Challenging Genres*, edited by P. L. Thomas. 133–44. Rotterdam: Sense Publishers.
- Chislenko, Alexander "Sasha". 2013. "Intelligent Information Filters and Enhanced Reality." In *The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*, edited by Max More and Natasha Vita-More. 138–45. Chichester, West Sussex, UK: Wiley-Blackwell.
- Fortune Business Insights. 2023. "Virtual Reality Market Size, Share & COVID-19 Impact Analysis, by Component (Hardware, Software, Content), by Device Type (Head Mounted Display, VR Simulator, VR Glasses, Treadmills & Haptic Gloves, Others), by Industry (Gaming, Entertainment, Automotive, Retail, Healthcare, Education, Aerospace & Defense, Manufacturing, Others), and Regional Forecast, 2022-2029." Fortune Business Insights. Last modified October 4, 2023. <https://www.fortunebusinessinsights.com/industry-reports/virtual-reality-market-101378>.
- Harris, Owen, dir. 2019. *Black Mirror*. Season 5, Episode 1, "Striking Vipers." Aired June 5, 2019, on Netflix.
- Hawes, James, dir. 2016. *Black Mirror*. Season 3, Episode 6, "Hated in the Nation." Aired October 21, 2016, on Netflix.
- Linden Lab. 2013. "Infographic: 10 Years of Second Life." News release. June 20, 2013. Last modified July 25, 2023. <https://www.lindenlab.com/releases/infographic-10-years-of-second-life>.
- MacDonald, Keza. 2022. "I've Seen the Metaverse — and I Don't Want It." *The Guardian*. Last modified January 25, 2022. <https://www.theguardian.com/games/2022/jan/25/ive-seen-the-metaverse-and-i-dont-want-it>.
- Maziarczyk, Grzegorz. 2018. "Transhumanist Dreams and/as Posthuman Nightmares in Black Mirror." *Roczniki Humanistyczne*, Tom LXVI, zeszyt 11 — 2018, Zeszyt Specjalny / Special Issue: 125–136. <http://dx.doi.org/10.18290/rh.2018.66.11s-10>
- McLuhan, Marshall, and Quentin Fiore. 1967. *The Medium Is the Massage: An Inventory of Effects*. London: Penguin.
- Meta Investor Relations. 2023. "Facebook Reports First Quarter 2021 Results." Meta Investor Relations. Last modified April 10, 2023. <https://investor.fb.com/investor-news/press-release-details/2021/Facebook-Reports-First-Quarter-2021-Results/default.aspx>.
- Meta Platforms. 2023. "What Is the Metaverse." About Facebook. Last modified August 23, 2023. <https://about.facebook.com/what-is-the-metaverse/>.

- Moore, Jason W. 2015. *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*. London: Verso.
- More, Max. 2013. "A Letter to Mother Nature." In *The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*, edited by Max More and Natasha Vita-More. 449–50. Chichester, West Sussex, UK: Wiley Blackwell.
- More, Max, and Natasha Vita-More, eds. 2013. *The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*. Chichester, West Sussex, UK: Wiley-Blackwell.
- Piketty, Thomas. 2017. *Capital in the Twenty-First Century*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Redmond, Sean, ed. 2004. *Liquid Metal: The Science Fiction Film Reader*. London: Wallflower Press.
- Sims Bainbridge, William. 2013. "Transavatars." In *The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*, edited by Max More and Natasha Vita-More. 91–99. Chichester, West Sussex, UK: Wiley Blackwell.
- Thomas, P. L. 2013. "A Case for SF and Speculative Fiction: An Introductory Consideration." In *Science Fiction and Speculative Fiction: Challenging Genres*, edited by P. L. Thomas. 15–33. Rotterdam: Sense Publishers.
- Thomas, P. L., ed. 2013. *Science Fiction and Speculative Fiction: Challenging Genres*. Critical Literacy Teaching Series: Challenging Authors and Genre 3. Rotterdam: Sense Publishers.
- TikTok Technology Ltd. 2023. "Thanks a Billion!" TikTok Newsroom. Last modified November 21, 2023. <https://newsroom.tiktok.com/en-us/1-billion-people-on-tiktok>.
- Villaverde, Leila E., and Roymieco A. Carter. 2013. "Singularity, Cyborgs, Drones, Replicants and Avatars: Coming to Terms with the Digital Self." In *Science Fiction and Speculative Fiction: Challenging Genres*, edited by P. L. Thomas. 119–31. Rotterdam: Sense Publishers.
- Vita-More, Natasha. 2013. "Bringing the Arts & Design into the Discussion of Transhumanism." In *The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*, edited by Max More and Natasha Vita-More. 18–27. Chichester, West Sussex, UK: Wiley-Blackwell.
- Wright, Joe, dir. 2016. *Black Mirror*. Season 3, Episode 1, "Nosedive." Aired October 21, 2016, on Netflix.

Biographical note

Christian Perwein is an independent scholar who holds a PhD in American Studies from the University of Graz, Austria. Affiliated with the Age and Care Research Group Graz (ACRGG), Christian's research is located at the border between literary and cultural studies with a special focus on the impact of new technologies and their literary depictions. During his previous work at the Center for Interdisciplinary Research on Aging and Care (CIRAC) he dedicated himself to looking at conceptions of age and aging through this lens and how the phenomenon of transhumanism influences our perception and approach towards aging.

To cite this article

Perwein, Christian. 2023. "Atwood's Dystopian Imagination and McLuhan's Media Theories. Rethinking Transhumanism through Fictional Narratives." *Revista de Comunicação e Linguagens* (59): 116-136. <https://doi.org/10.34619/ojoi-ib4c>.

ORCID

[0000-0002-6969-5803](https://orcid.org/0000-0002-6969-5803)

Institutional address

Age and Care Research Group Graz,
Schubertstraße 23/I
A-8010 Graz — Austria.

Received Recebido: 2023-09-22**Accepted** Aceite: 2023-11-15

DOI <https://doi.org/10.34619/ojoi-ib4c>

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Artivismo: literacia colaborativa na cultura visual digital

Artivism: collaborative literacy in digital visual culture

RENNIER LIGARRETTO FEO

PUJ. Facultad de educación de la Pontificia Universidad Javeriana
UAlg/Uab. Doutoramento em Média-Arte Digital
— Universidade do Algarve & Universidade Aberta

rennierligarretto@javeriana.edu.co

rennierligarretto@hotmail.com

Resumo

Este texto deriva do projeto de pesquisa-criação submetido ao Doutoramento em Média-Arte Digital. A pesquisa apresenta o desenvolvimento de uma proposta de formação artivista que aborda a criação de artefactos visuais híbridos ligados à promoção da literacia e da média táctica. Para isso, a cultura visual digital é conceitualmente baseada na cultura *maker*, sobre a qual se desenvolveu uma abordagem de pesquisa-ação pós-qualitativa com estudantes das disciplinas: “inovação com tecnologias digitais” e “cultura escolar”, utilizando um questionário para avaliar a proposta de formação, grupos de discussão baseados numa matriz de codificação aberta e no uso de ferramentas de análise qualitativa de código aberto. Os resultados mostram a expansão do ato educacional para a constituição de cibercidadãos, enquanto se comprova a apropriação da alfabetização para combater a exclusão digital. Como resultado do trabalho realizado, uma obra de videoarte é cocriada e apresentada na exposição coletiva *Rizoma* que aborda a criação em média-arte digital, na câmara municipal de Loulé, Portugal.

Palavras-chave

artivismo | cultura visual digital | literacia mediática | colaboração

Abstract

This text derives from the research-creation project submitted to the Doctorate in Digital Media-Art. The research presents the development of an activist training proposal that addresses the creation of hybrid visual artefacts linked to the promotion of literacy and tactical media. To this end, digital visual culture is conceptually based on maker culture, a post-qualitative action research approach was developed with students in the disciplines: innovation with digital technologies and school culture, a questionnaire is used to evaluate the training proposal and groups of discussion based on an open coding matrix and the use of open-source qualitative analysis tools. The results show the expansion of the educommunicative act to create cybercitizens at the same time, which proves the appropriation of literacy to combat digital exclusion. As a result of the work carried out, a videoart is co-created and presented in the collective exhibition Rizoma, which addresses creation in digital media art in the municipal chamber of Loulé, Portugal.

Keywords

activism | digital visual culture | media literacy | collaboration

Introdução

O ativismo como ação comunicativa procura a intervenção social dos espaços por meio de práticas artísticas com conotações político-sociais. Esta ação constitui uma nova linguagem educativa que surge da hibridização artística, académica, urbana e digital como ação de mudança de uma realidade social que nos constitui como sujeitos críticos (Aladro-Vico, Jikcova-Semova, e Bailey 2018). Isso auxilia a participação de toda a comunidade educativa na ação educomunicativa (Kaplún, 1998) de um coletivo, facilitando para a prática artista mudar constantemente os materiais, suportes, estética, funções e rituais que afetam a vida social das pessoas (Sheikh 2009).

Por conseguinte, como prática de transformação social implica também uma ação pedagógica para gerar um senso crítico no aluno; as práticas de ensino e aprendizagem num contexto de mediações tecnocomunicativas¹ requerem, pois, um sentido

¹ As mediações tecnocomunicativas referem-se a ações pedagógicas intencionais onde a tecnologia medeia processos educomunicativos para a constituição do conhecimento coletivo. Isso implica gerar uma condição de possibilidade para experimentar na tecnologia práticas de ensino e aprendizagem onde o aluno assuma um papel ativo. Mediar com a tecnologia implica relações de poder próprias do dispositivo tecnológico, bem como das interações que se geram da comunicação com uma comunidade imersa na cultura digital.

pedagógico para emancipar o pensamento. Sobretudo a aprender a olhar a partir de uma perspectiva mais ampla para transformar o currículo e vincular pedagogias ativas que reconheçam outras formas de ler o mundo:

O que não cabe na escola são as novas formas de ler e escrever, que nem as Faculdades nem os Ministérios da Educação querem aceitar. Pois bem, ainda se acredita que a única coisa que as pessoas leem são livros, embora hoje os adolescentes leiam muitos quadinhos, videogames e rock, que são suas novas formas de escrever (Barbero 2009,11).

Deste modo, articular outras formas de literacia nas práticas docentes, facilita produzir nas gerações digitais (Tapscott 2009) um papel ativo onde a sua voz é um fator na tomada de decisões. Esta pedagogia ativa significa que os processos de geração, transferência e utilização do conhecimento se expandem dentro e fora da escola, democratizando uma forma bidirecional de aprendizagem em que todos os atores da comunidade educativa têm conhecimentos para contar.

Além disso, uma pedagogia que promova a prática ativista como ação formativa potencializa o conceito pró-comum como capital cultural (Bourdieu 2011), sendo esta responsabilidade de todos. Para este projeto, o movimento *maker* como pedagogia emergente serviu de inspiração para trabalhar a articulação entre ativismo e literacia mediática. O movimento *maker* implica a utilização de ferramentas digitais para o design, o trabalho colaborativo e a criação de artefactos para intervir no espaço. Um ensino *maker* refere-se à “la identidad en base al acto de crear, de modo que aquella persona que repara, es artesano, es aficionado o es inventor puede definirse como tal” (Martinez 2017, 16).

O objetivo de desenvolver uma pedagogia *maker* baseada na prática ativista implica que os participantes aprendam a identificar, usar, manipular e apropriar-se da informação do ecossistema mediático. Esta pedagogia é também baseada no princípio de que o ensino é um ato comunicativo em si, ou seja, um processo educomunicativo que vincula outras formas de alfabetização por meio de texto, imagem, som e audiovisual para uma aprendizagem significativa (Varela-Vélez 2016). Certamente, procura-se gerar literacia educomunicativa a partir da participação da alteridade e reconhecer a multidimensionalidade da cultura visual digital, “the media constantly influence people in many ways — cognitively, attitudinally, emotionally, physiologically, behaviorally” (Potter 2010, 681).

Com base no exposto, a ação ativista está imersa na cultura visual digital como um ecossistema mediático que utiliza formatos e narrativas que promovem outras formas de comunicar na cultura da convergência (Jenkins 2008). Isto implica que um estudante consciente dos desafios mediáticos de navegar na *web* deve gerar uma ação comunicativa emancipatória que ajude a construir uma cidadania que consuma e crie informação para a mudança social.

Na já anunciada chegada da quarta revolução industrial (Schwab 2020), os meios, formatos e narrativas digitais se expandiram no ecossistema mediático e tornaram-se um canal que circula, de modo viral, e que legitima os nossos valores sociais, artísticos e educacionais na sociedade. “A mídia de massa, como um espaço legitimador, é invadida pelo artista que antes não tinha lugar de destaque nela. O poder da mídia, de conceber valor de verdade” (Fernandes, T. 2020, 157). Uma verdade que se estabelece em espaços físicos e digitais que requer literacias formativas para compreender os fenômenos da cultura digital.

No entanto, esse cenário de criação colaborativa é concebido como um novo paradigma educativo que permite incorporar a dimensão política à prática artística como característica educacional para a construção da cidadania. A alfabetização através do ativismo se apresenta como um fenômeno mediático contemporâneo, “estamos diante de uma nova tangibilidade. Ela é sensorial, tátil, concreta, mas também mediática” (Bieguelman 2013, 153).

Ainda assim, a prática artista ligada à literacia mediática permite adquirir características da cultura visual digital como visibilidade, circulação, monetização e legitimidade social. Esse cenário de confluência facilita a hibridação de práticas de educação artística que geram uma ação educacional emancipatória, incorporando nesse processo o currículo oculto composto de conteúdos digitais, imagens, videogames, filmes, séries e outras formas de representação do conhecimento por meio da linguagem audiovisual (Pérez-Velasco 2021).

Como por exemplo, o netativismo é o resultado da combinação de net art e ativismo para “lograr un trabajo de investigación y crítica del sistema sociopolítico que genera o está presente en internet a través de manifestaciones artísticas en línea” (Alvares 2013, 1). Isso facilita a expressão de literacia mediática e trans-mediáticas onde a ação participativa do professor e dos estudantes facilitam uma práxis presumidora de conhecimento que utiliza diferentes formatos e narrativas digitais como está evidenciado no projeto *transmedia literacy* (Scolari 2018). Uma ação presumidora de conhecimento implica a construção e disseminação de uma cidadania ativa que reconheça que toda a ação no cenário analógico e digital é um ato político suscetível de questionamento.

Neste sentido, a escola como instituição política da sociedade é um espaço de questionamento, de debate de ideias através da educação artística como mecanismo educacional de aprendizagem. Uma literacia colaborativa é gerada na cultura visual digital para que o interativo presuma conhecimento. E dizer, não seja um presumidor passivo no ecossistema mediático, mas sim um cidadão que como as suas práticas educacionais (Narváez 2021) por meio de texto, imagem e audiovisual transforme o espaço, “essa ideologia emancipatória se caracterizaria por desenvolver ‘sujeitos’ mais do que meros ‘objetos’, possibilitando aos ‘oprimidos’ a participação na transformação sócio-histórica da sua sociedade” (Freire 1987, 157). Isso implica conceber um papel ativo e consciente para o cidadão que vive na cultura visual digital onde a cada ação que acontece na *web* (compartilhamento de memes, stories, stickers, posts,

etc.) ajuda a constituir uma mensagem comunicativa que muda a percepção de todos.

Deste modo, comunicar na cultura visual digital por meio do ativismo é um ato inerente à cibercultura (Levy 1999), e o ativismo como prática educativa expande os sentidos da educação artística, proporcionando um espaço socioemocional de alfabetização onde a colaboração faz parte do processo para gerar conhecimento: “deve ser considerado insuficiente a educação midiática que não atenda à dimensão emocional das pessoas que interagem com as telas” (Ferres e Psicitelli 2015, 7).

Por conseguinte, o ativismo quebra a rígida estrutura acadêmica e hierárquica, redefina os espaços urbanos públicos ou privados e nos conecta em virtude do benefício coletivo para gerar literacia no ecossistema mediático (Aladro-Vico, Jikcova-Semova e Bailey 2018).

Antecedente analógico artista

A ação artista costuma ser associada ao mundo da *internet* onde a interconexão favorece a visibilidade e o trabalho colaborativo dos cibercidadãos, porém, as ações de mudança social antecedem a *internet* e têm gerado transformação cultural. Essas expressões políticas são apoiadas pelo mural, cartazes, música, teatro, grafite, entre outras práticas artísticas que movimentam a cultura de massas (Ortega e Gasset 1985).

Da mesma forma, um dos antecedentes está representado em maio de 1968, que constituiu um dos primeiros movimentos culturais ocorridos no quadro da guerra fria entre os EUA e a União Soviética. Neste contexto, a guerra prolongada com o Vietnã e o descontentamento de milhares de cidadãos pela distribuição de recursos da guerra, deu origem a um movimento espontâneo que foi muito bem recebido em França ao iniciar uma luta para financiar o sistema educacional e mudar as condições dos trabalhadores, “este peso da palavra, do discurso e do texto, podemos também vê-lo plasmado nas insurreições de rua em maio de 1968 em Paris em regimes de apresentação inovadores: os *graffiti*” (Raposo 2015, 8). A relação desse movimento análogo com as ações do ativismo pode ser resumida na procura de um agrupamento coletivo de necessidades, onde as alianças dos estudantes de maio de 68 com a comunidade trabalhadora permitiu obter mudanças para os manifestantes, como o acordo de *Grenelle* que gerou aumento de salário, redução do horário do trabalho, entre outras reivindicações.

Pela mesma razão, outra ação da colaboração análoga levou ao movimento de 68 conseguir a apropriação social do espaço público para lutar contra a repressão estatal, pois, não só foram criadas barricadas nas ruas, mas, também, o uso do espaço público através de expressões artísticas como o *graffiti*, o *design* de cartazes empenhados como formatos visuais para transformação social, “compreender a atualização estética da violência convoca a noção de dispêndio para uma nova gestão do corpo, aquele que enfrenta a violência enquanto agente e não mais como vítima” (Raposo 2015, 11). Estes formatos visuais produzem narrativas mediáticas e artistas que afetam a alfabetização da cultura de massas e instalam discursos na sociedade.

Em particular, o uso da arte urbana² se estabelece como um fenômeno artístico de resistência cultural onde os símbolos, significados e práticas de interação com a comunidade geram outros significantes para resistir à ação colonial, um exemplo disso é o uso do *graffiti* pelas comunidades afro. Em particular, a cultura *Palenquera* utiliza o *graffiti* como uma prática artística de resistência cultural nas suas ruas, enquanto promove uma cena cultural que resgata as práticas tradicionais da comunidade (Ligarretto 2021). As ações coletivas que derivaram do maio de 1968 constituem práticas artivistas no sentido de buscar uma mudança, uma transformação dos discursos e dos modelos estabelecidos para gerar maior equidade na sociedade: “no âmbito da expressão está relacionada com a capacidade de usar as novas mídias para se comprometer como cidadão” (Sigiliano e Borges 2018, 114).

Este exemplo mostra brevemente um caso em que a evolução do artivismo é evidente; sabendo que outras práticas análogas com influência política se expandiram com o surgimento da cultura visual digital. O ato educacional deve incentivar a exploração de formatos e narrativas para comunicar politicamente e questionar o mundo que nos rodeia. A implementação de pedagogias ativas em contextos formais e informais deve ser um exercício adequado à comunidade educativa.

Em síntese, este projeto procura reconhecer que a prática artivista contemporânea permite uma literacia colaborativa entre os cidadãos que se comunicam nas redes sociais, favorecendo os processos de alfabetização mediática trabalhados a partir de pedagogias ativas. Este pretende ser um espaço que incentiva a experimentação através da educação artística e requer a invenção de outras formas de ensinar e aprender.

Metodologia

A proposta formativa propõe uma abordagem pós-qualitativa para explorar processos experimentais colaborativos, o que implica não estabelecer uma metodologia prévia, mas antes uma experimentação com uma abordagem indutiva que estabelece uma rota de pesquisa (St. Pierre 2018). Além disso, identifica-se uma intenção pedagógica libertária que gera possibilidades de literacia colaborativa nos participantes através de uma pesquisa-ação que atende às necessidades contextuais para pensar os problemas educativos por meio do artivismo, “la investigación-acción construye el conocimiento por medio de la práctica” (Hernández, Fernández e Baptista 2010, 510).

Também se apresenta uma abordagem descritiva da narrativa visual, das experiências e dos saberes construídos ao longo da proposta formativa artivista criada. Como

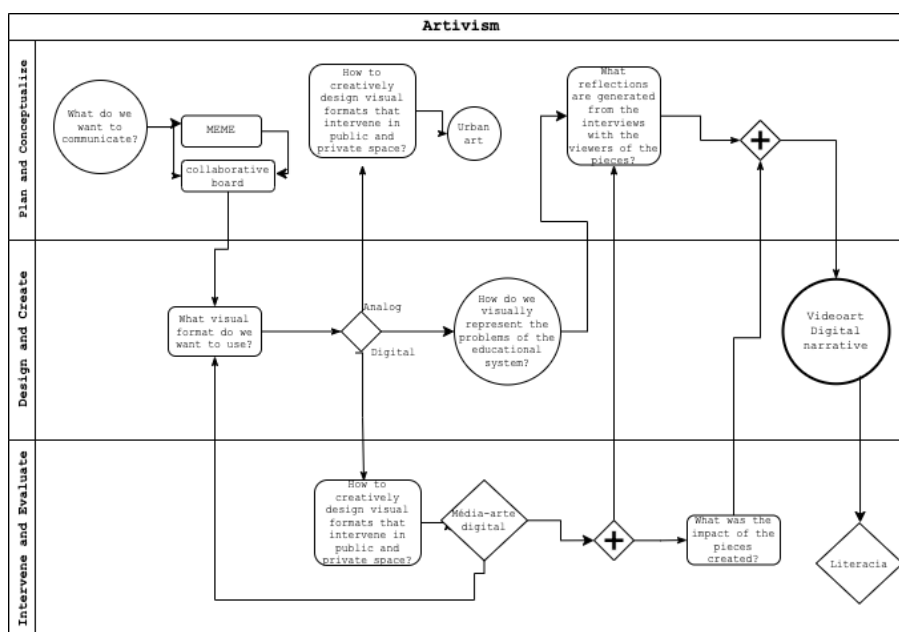
² As práticas artísticas de arte urbana hoje contêm diversos usos políticos e culturais que moldaram a nossa forma de ver o mundo através da imagem. O uso comercial do graffiti como estratégia publicitária está presente desde a década de 90. As campanhas políticas também têm utilizado esta expressão artística para comunicar uma mensagem de mudança sob uma linguagem jovem que recicla ideias para esconder o pensamento conservador sobre um fenômeno de debate nacional ou internacional. Contudo, neste texto são reivindicados os usos políticos do graffiti ligados a uma ação de exercício da cidadania contemporânea.

antecedente dos processos híbridos entre as práticas artísticas, a ação de alfabetização e a cultura *maker* como prática criativa de diversos formatos visuais, as investigações de Lazzaris e Rocha (2014) expõem como o desenvolvimento de oficinas artísticas com fins educativos facilita a reflexão sobre as implicações da arte na cultura digital contemporânea. Os trabalhos de Sáez González (2021) são igualmente pertinentes e mostram como as comunidades autogeridas promovem práticas de intervenção social, causando processos formativos na educação artística.

A proposta formativa que encetamos foi desenvolvida com estudantes das seguintes disciplinas: “inovação com o uso de tecnologias digitais” e “cultura escolar” lecionadas em 2022 e 2023, reunindo um total de 40 participantes que assumem um papel presumido para *design*, para projetar, criar e intervir no espaço através de práticas visuais artivistas. Essas disciplinas fazem parte do plano curricular dos cursos da Faculdade de Educação da Pontifícia Universidade Javeriana, no qual o processo educativo pretende aproximar os alunos às práticas educacionais inovadoras mediadas pela tecnologia.

Com base no exposto, estrutura-se uma proposta de formação com abordagem artivista cujo sentido colaborativo promove a literacia mediática (Scolari 2018) ao atender às necessidades contextuais que os participantes vivenciam para ser possível questionar a partir dos formatos visuais, das redes de cultura e da esperança (Castells 2012). Os espaços públicos e/ou privados são intervencionados com a intenção de dialogar com os cidadãos sobre os problemas do sistema educacional contemporâneo. O gráfico a seguir descreve o processo de formação desenvolvido:

Figura 1
Proposta formativa artivista | créditos:
elaboração do autor



A proposta formativa anterior desenvolve-se em três momentos que visam promover a cultura *maker* através de processos colaborativos entre estudantes.

O primeiro momento pretende planejar e conceituar os problemas educacionais a trabalhar, identificados pelos estudantes. Nesta fase é criado um espaço de trabalho colaborativo no aplicativo *Padlet* para registrar ideias, técnicas e conceitos relevantes, e questionar as lacunas do sistema educacional encontradas. É aqui que são definidas as seguintes questões estruturantes:

- O que queremos comunicar?
- Que formato visual queremos usar?
- Qual é a minha experiência no sistema educativo?

Posteriormente, os estudantes são divididos em grupos para criar um portfólio de trabalhos que mostre os seus interesses, as técnicas e os formatos a implementar. Por fim, avalia-se em conjunto a criação de memes como reflexão teórica colaborativa dos textos trabalhados em aula e enquanto troca comunicativa dos temas trabalhados. As pesquisas educacionais mostram que o uso de memes ajuda a melhorar os processos de leitura, de síntese e de escrita na aprendizagem (Ligarretto 2020).

Um segundo momento da proposta de formação envolve a ação de projetar e criar colaborativamente os diversos formatos visuais vinculados ao ativismo como intenção político-pedagógica da pesquisa-ação (Baptista 2010). Para isso, foram criados *stickers* que incluíam códigos QR que direcionam para o portfólio de cada grupo de trabalho, mostrando as reflexões educomunicativas sobre os problemas educacionais tratados. Ficou definido que as questões que norteiam este exercício criativo seriam as seguintes:

- Como posso representar visualmente os problemas do sistema educativo?
- Como conceber criativamente formatos visuais que intervenham no espaço público e privado?

Para a criação das peças visuais foram utilizados pelos estudantes os conhecimentos técnicos e a inteligência artificial, em especial, o *Midjourney AI* como ferramenta educomunicativa para criar estéticas, técnicas e narrativas da cultura digital a partir de *prompts* que geram uma composição visual atrativa para o cidadão comum.

O terceiro e último momento envolveu a ação de intervir em espaços públicos e privados através das peças visuais criadas. Para isso, foi realizado um exercício de documentação audiovisual em que foram entrevistadas as pessoas que pararam para contemplar os *stickers*, sobre o qual foram estabelecidas as seguintes questões:

- Qual foi o impacto das peças criadas?
- O ativismo é uma prática artística que interrompe a vida quotidiana dos cidadãos?
- Que reflexões são geradas a partir das entrevistas com os espetadores das peças?

Esse momento formativo facilitou a compreensão do fenómeno educomunicativo trabalhado que justifica o uso de média táctica (Fernandez, T. 2020) como uma ação para gerar um olhar crítico sobre o sistema educacional contemporâneo.

Em consequência, para a avaliação da proposta foi elaborado um questionário semi-estruturado, acompanhado de espaços dialógicos grupais para socializar os projetos e as intervenções realizadas a refletir coletivamente sobre as implicações, as decisões e os caminhos colaborativos das práticas artísticas. Os dados foram analisados a partir de uma matriz de codificação aberta que agrupa resultados dos formatos e as publicações visuais realizadas no âmbito da formação. Também foram utilizadas ferramentas de código aberto para análise qualitativa, como o aplicativo *Voyang Tools*.

Portanto, a formulação do problema de pesquisa deste projeto envolveu uma abordagem de Pesquisa Educacional Baseada nas Artes (Mesias-Lema 2022) como mecanismo para articular ativismo, pedagogias ativas e cultura *maker*. Este objeto de pesquisa gerou um cenário convergente entre tecnologias analógicas e digitais cuja função educativa procura a transformação social do espaço. Como produto colaborativo da proposta de formação desenvolvida, foi produzida uma obra de videoarte que utiliza a estética do ruído (Paik 2005) e a narrativa de criação artista: “a videoarte como técnica e instrumento artístico da Pesquisa Baseada em Vídeo envolve o uso de rutura narrativa” (Empain & Rifá-Valls 2018, 4).

Resultados

De seguida, apresentam-se os resultados da implementação de uma proposta formativa artista com intervenção em espaços públicos e privados, assim como as implicações para a literacia mediática no uso da média táctica.

Planear e conceituar

A construção de uma proposta formativa artista parte da inspiração de artistas, coletivos e outras organizações que geram ações de transformação social e se estabelecem como referências criativas. Como primeiro exercício participativo, as obras de Patsy Collage, Rajkamalkahlon, Banksy, Ai Weiwei, entre outros referentes, foram revistas para reconhecer formatos narrativos usados na comunicação visual política e estimular a configuração de identidades estéticas que promovam novos papéis educacionais nos estudantes (Aparicio-Guadas 2004).

Bem como, a partir do exercício das pesquisas de referências artísticas externas, foi acordado coletivamente propor um espaço colaborativo entre os estudantes, visando a construção de espaços exploratórios para captar ideias, técnicas, reflexões que ajudam

a comunicar visualmente os problemas vivenciados no sistema educacional atual.

Para isso, estabeleceu-se a noção de geração Hashtag (Feixa., Fernández-Planells e Figueras 2016) como suporte teórico criativo para reconhecer os significados multimodais da imagem e a emergência da cultura *maker* nos jovens. Este espaço colaborativo foi desenvolvido no aplicativo *padlet* onde eram semanalmente compartilhados memes com base nas leituras teóricas trabalhadas. Esses produtos visuais foram revistos em aula para estabelecer uma apresentação estética, narrativa e teórica da mensagem artivista que se desejava comunicar coletivamente na relação com as mudanças que o sistema educacional deve sofrer. A imagem a seguir mostra o trabalho colaborativo realizado durante a proposta de formação artivista:

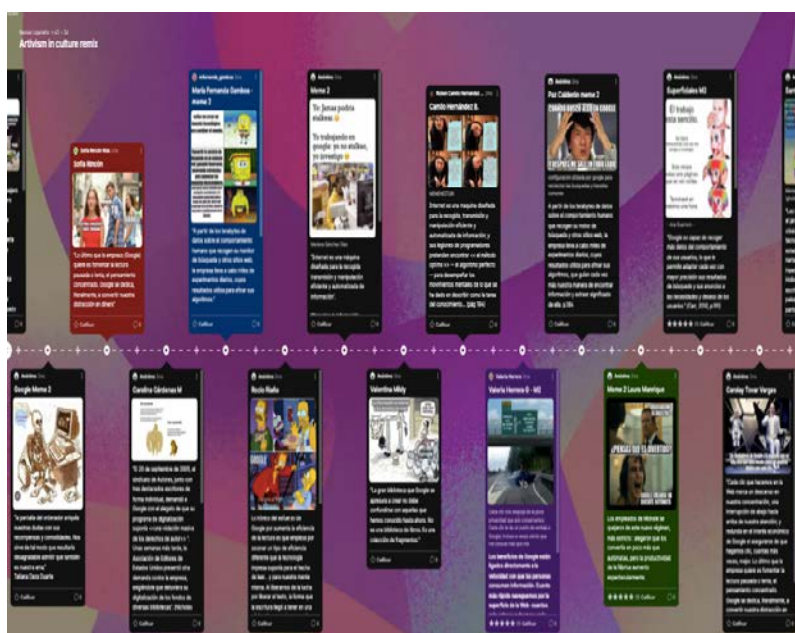


Figura 2
Padlet colaborativo de formatos visuais | créditos, consulta: <https://padlet.com/renniercapoeira/artivism-in-culture-remix-qv10glqofxcvfgj>

Esta atividade colaborativa foi o primeiro resultado que confirmou que o uso de pedagogias ativas no processo de formação gera um papel ativo nos estudantes, ficando também evidente uma motivação extrínseca para rever os memes criados pelos colegas. A situação criada aproximou os estudantes do conceito de prosumidor abordado teoricamente nas aulas, enquanto na criação dos memes o grupo encontrou a práxis do conceito. As reflexões visuais geradas neste processo serviram para aproximar os estudantes das vantagens no acesso e na criação de informação, para a literacia mediática reconhecida como: “the ability to read and write in all available modes of expression... learn to understand the relationships between different media systems” (Jenkins 2008, 50).

Além disso, a proposta de formação construiu espaços de reflexão coletiva para discutir as implicações sociais, culturais, educacionais e comunicacionais dos meios

tecnológicos nas práticas de ensino e de aprendizagem que afetam a nossa forma de representar o mundo. Isso ajudou a transformar o currículo para além da conceção clássica dos conteúdos a serem trabalhados numa disciplina, vinculando-o ao currículo oculto, onde as práticas comunicativas, a dinâmica interna e as experiências dos estudantes são levadas em conta na tomada de decisões, “la educación ha tendido a obviar las experiencias y los conocimientos de los estudiantes que son básicos para la motivación y aprendizaje” (Prieto e Duque 2009, 12). Essa mudança educativa fica evidente nas reflexões presentes nos diálogos coletivos:

Un meme se vuelve popular debido a su capacidad de reproducirse en el ciberespacio, el meme seguirá siendo relevante dependiendo de su capacidad de transformarse/metatransformarse para seguir siendo masivo, aumentando su longevidad. (Comunicação, estudante).

A proposta de formação serviu para identificar os formatos visuais que predominam na cultura visual digital, e produzir uma análise educomunicativa das peças visuais confirma que as atuais formas de comunicação dos jovens não se baseiam apenas no texto escrito, mas também no texto visual, no som e no audiovisual que constituem formas de apresentação de ideias (Narváez 2021). Isso é observado na resposta obtida à pergunta: O que torna um meme popular?, na qual obtemos a resposta citada anteriormente. A figura seguinte apresenta os conceitos associados à viralidade do meme nas redes sociais como formato educomunicativo atual:

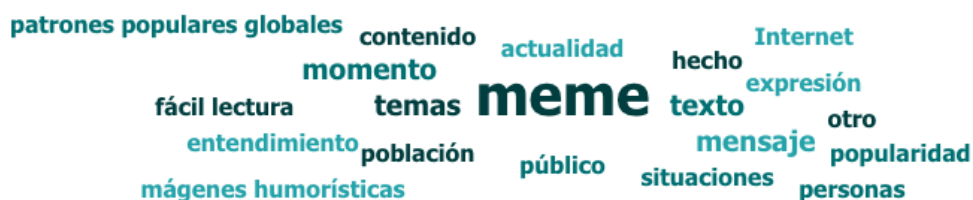


Figura 3

O que torna um meme popular? | créditos:
Elaboração do autor

Podemos observar que por entre os conceitos recorrentes, ficam evidentes a noção de leitura fácil, os temas políticos ou polémicos que o meme aborda e o carácter humorístico da peça visual. O que precede acaba por ser uma característica associada à ação artivista, uma vez que as suas formas de expressão mudam através das condições sociais e históricas de cada época, um “activismo comunicativo gestionado en redes” (Rovira 2017, 9). Consequentemente, o meme representa uma forma de comunicar intenções políticas nas redes sociais onde o seu conteúdo visual, temas e popularidade o favorecem como formato para ativar a prática artivista.

Em contraste, o carácter humorístico dos memes criados como formas de expressão comunicativa das gerações digitais (Tapscott 2009) favorece a reflexão individual e grupal dos participantes a respeito da prática educativa mediada por tecnologias educacionais de uso diário, mais resinificadas na atividade pedagógica.

O uso de memes como formato orgânico da cultura digital facilita a ação pedagógica ao gerar práticas culturais dinâmicas, multimodais e contextuais que permitem a experimentação visual por meio da comédia. Isso permite também trabalhar temas sensíveis na criação de *rage comics*, *meme photography*, *GIF meme*, vídeo *meme*, nomeando apenas as tipologias mais usadas da cultura visual digital (Ligarretto 2020).



Figura 4
Exemplo de memes
criados | créditos:
Elaboração do autor

O *meme* anterior reflete sobre a necessidade do sistema educacional poder transformar as práticas de ensino e aprendizagem, aproximando-se às pedagogias da modernidade. As emoções, assim como o consumo de mídia, entre outras dimensões para

a aprendizagem na era digital, estão ligadas aos processos de ensino atuais. Neste caso, o movimento *maker* surge como uma didática interdisciplinar emergente que incentiva o trabalho colaborativo na criação de artefactos para materializar ideias e democratizar o conhecimento através do uso de ferramentas digitais.

Com base no contexto anterior, cada participante formou grupos de trabalho para estruturar uma estratégia artística e responder às seguintes questões: O que quero comunicar? Por que quero comunicar? Como tem sido a sua experiência com os problemas do sistema educacional? Estas questões promovem a sinergia criativa para os participantes que reduzem a lacuna digital para trabalhar a alfabetização educacional no campo da cognição distribuída ou inteligência coletiva. A seguir são mencionados alguns portfólios elaborados pelos estudantes, nos quais são apresentados os participantes, a fundamentação teórica, o *design*, a estética e as peças gráficas, assim como as reflexões, entre outras secções que apresentam a rastreabilidade da proposta de formação artística criada.

Tabela 1

Portfólios da estratégia artística

Títulos	Link
ArteMatica	https://www.figma.com/proto/YKiCcLbDPHidaeOO8alCO5/Trabajo-Final?node-id=19-314&scaling=scale-down&page-id=0%3A1&starting-point-node-id=19%3A314&show-prot-sidebar=1
Pecados educacionais	https://www.figma.com/file/UdOfwOjMsd1B4o5JzicgjU/Reflexi%C3%B3n?node-id=0-1&t=BddaHpwbxIVFGB9F-0
Problemas do sistema educacional	https://www.figma.com/file/FVSRrtZlZUnkZYPe1ogmKb/Problemas-del-sistema-educativo?node-id=606-1440&t=GYwCicSSQc410Fzn-0
Edu-Creation	https://www.figma.com/file/uSZOeu4od6Q7GQNH1A8idY/Figma-Innovacion-T1-Lemus-%26-Mikly?node-id=243-1&t=EF96JOiHrvnsVO9J-0
Artivismo	https://www.figma.com/file/oNh2n8XUyz305ddrQYRAHX/Primera-entrega-Innovaci%C3%B3n?node-id=118-85&t=yddaRjS165NZViLm-0

Fonte: Elaboração do autor

Projetar uma atividade artística exige um exercício constante de exploração e vivência de formatos e narrativas da cultura visual digital. Este ato colaborativo de criação de portfólio facilita a análise de textos, cria situações e dinâmicas sociais com base a metodologia de pensamento em design é orientada como prática reflexiva, como um mecanismo para tomar consciência da realidade na pesquisa-ação.

Design, criação e colaboração

O segundo momento da proposta de formação teve como objetivo colocar em prática os projetos realizados para intervir nos espaços, o que ajudou a conferir identidade visual ao trabalho realizado em virtude da apresentação estética das peças visuais criadas. Para tal,

“el arte ha demostrado ser especialmente valioso para ayudar a los activistas a adaptarse a las necesidades de las redes sociales.” (Pacheco-Pailahual., Armirola-Garces e Niri-hual-Valdebenito 2019, 298)

Isto fica evidente, na seguinte reflexão levantada nos diálogos coletivos sobre o tipo de formatos mais utilizados na *internet*:

Todos los memes creados buscaban transmitir información necesaria para cuidar el medio ambiente o simplemente generar humor para reflexionar sobre los aportes que hacemos al sector ambiental. (Comunicação, estudante).

A comunicação anterior, denota uma prática reflexiva em torno das possibilidades comunicativas da cultura digital para proteger o meio ambiente como uma estratégia ativista usada por um grupo de estudantes para gerar mudança social. O uso de características da linguagem visual como tamanho, forma, cor, retórica, textura para comunicar uma mensagem faz parte dos processos de alfabetização visual, sendo evidente nos desenhos realizados (figuras 5, 6, 7 e 8) que possibilitam a expressão da cidadania que não se afirma exclusivamente no voto, mas sim nas práticas diárias como formas alternativas de fazer pedagogia.

Em comparação a isso, neste processo experimental os participantes reafirmam as competências técnicas necessárias para educar e comunicar as suas ideias, a partir de cuidados estéticos e narrativos. A título de exemplo, as seguintes peças visuais foram criadas pelos participantes de forma colaborativa para questionar o sistema educacional atual:



Figuras 5, 6, 7 e 8
Exemplo *stickers* criados | créditos:
Elaboração coletiva

As peças apresentadas mostram um processo híbrido onde se articula ilustração, *design*, fotomontagem, colagem e outras composições artísticas sobre o que se vive no dia a dia. Estas construções visuais são acompanhadas de códigos QR que direcionam para os projetos de cada participante e que contêm narrativas audiovisuais sobre as intervenções dos alunos no espaço público com entrevistas e performances em relação ao tema escolhido. Uma nova narrativa é apresentada onde o processo criativo é flexível devido ao seu caráter multimodal que prioriza a visualidade sobre outros sentidos.

Porém, o processo de criação em alguns casos envolve experimentação com Inteligência Artificial (Midjourney, Leonardo IA) para gerar uma estética próxima das gerações digitais onde os participantes que não possuem habilidades técnicas encontram na tecnologia uma forma fácil de cocriar peças de impacto visual para os cidadãos comuns que contemplam as obras visuais nas ruas. Isto confirma a expansão da atividade educacional baseada na cultura *remix* onde o aluno criativo não só utiliza a tecnologia, mas também questiona o seu uso refletindo sobre a ideia de originalidade como algo único e exclusivo, pois na *cultura remix* a originalidade é uma mistura de ideias antigas e novas.

Nessa mesma lógica, estas narrativas visuais criadas demonstram a preponderância da linguagem audiovisual na sociedade *online* já que os adesivos contêm códigos QR que direcionam para os portfólios dos alunos onde se encontram os vídeos das entrevistas realizadas, assim como os vídeos sobre reflexões pessoais que este exercício gerou, legitimando as características do texto visual para comunicar eficazmente na *internet*. Os processos formativos que incluem a literacia mediática que desenvolvem competências, concebem igualmente as artes liberais como uma influência directa na média para a transformação cultural (Potter 2010).

Adicionalmente, a participação cidadã baseada na colaboração denota um exercício consciente de reconhecer individualmente as lacunas e/ou potencialidades para criar coletivamente. Os exercícios colaborativos fortalecem as relações horizontais e verticais de poder que legitimam a ação educomunicativa, nas palavras de Castells (2009, 84):

Los medios concretos de conexión y programación determinaria en gran medida las formas de poder y contrapoder en la sociedad red. La conexión de diferentes redes requiere la capacidad para construir una interfaz cultural y organizativa.

Nesse sentido, uma rede colaborativa entre os participantes permite estabelecer ou potencializar as imagens como um formato útil para trabalhar a literacia mediática. A título de exemplo, quando se investigou o aprendizado obtido pelos estudantes neste processo de combate ao fenómeno da desinformação presente na cultura digital, conceitos como: fonte, veracidade, verificação e academia foram palavras-chave para não replicar informações falsas na *internet*. Isto permitiu ao grupo tomar consciência de que o consumo mediático implica um exercício frequente de verificação de informação, o que lhes permitiu reforçar as mensagens artivistas veiculadas nos projetos, articulando com fontes académicas, jornalísticas e científicas. A nuvem semântica a seguir agrupa os conceitos associados à verificação da informação como produto de dois encontros dialógicos para trabalhar a alfabetização mediática:

—
Figura 9
¿Como identificas que la información sea veraz y acorde a lo que buscabas?
| créditos: Elaboração do autor



Por fim, neste processo de formação artística, o conceito de *média táctica* representa uma forma de fazer mudanças através das tecnologias da imagem próximas da cultura *maker*. Durante as práticas de ensino e aprendizagem desenvolvidas no âmbito desta proposta formativa, a média táctica facilitou a concretização dos objetivos educativos, canalizando as ideias e as intenções comunicativas dos estudantes, gerando-se uma dinâmica criativa a partir da média-arte digital, “a média táctica não é restrita apenas àqueles agentes diretamente ligados a formas de ativismo, também engloba ações de cunho poético, conceitual e experimental” (Fernandes, T. 2020, 153).

Intervir e avaliar

A conotação política do ativismo favorece a sua visibilidade no espaço público e privado ao mesmo tempo que a intervenção no ambiente facilita a exploração perceptiva, estética e cognitiva que rompe com a habitualidade dos lugares. Habitar o espaço implica significar e impregnar a memória visual de símbolos, implicando também conceber que o ato educomunicativo não circula num espaço neutro, mas atribui significados em torno das práticas, saberes e silêncios que o habitam. O professor que desenvolve uma abordagem de pesquisa-criação reconfigura o conhecimento que circula no espaço.

A intervenção nos espaços evidencia a apropriação simbólica para questionar o cidadão, produzindo conhecimento na cultura *maker*: “organizar el espacio significa organizar una metáfora del conocimiento, una imagen de cómo conocemos y aprendemos” (Rinaldi 2011, 163). A metáfora visual criada no campo da média-arte digital, nesta proposta, expõe a literacia que questiona um problema educacional ao mediar processos criativos com tecnologia, favorecendo a reflexão coletiva e a construção da cidadania conforme evidenciado nas seguintes intervenções artivistas realizadas agora no espaço físico:



Figuras 10, 11, 12 e 13

Artivismo nas ruas (estudantes) | créditos:

Elaboração do autor

A documentação da intervenção do ato artista possibilita o uso da linguagem audiovisual como canal para tornar visível, refletir, criar e apropriar-se da tecnologia como ações típicas da média tática. Ao incorporar códigos QR nas obras visuais, permitiram ao observador da peça acessar vídeos de entrevistas e reflexões dos alunos sobre a necessidade de gerar um processo de alfabetização visual para se comunicar. O uso do vídeo cresce exponencialmente nos processos educativos e artísticos como evidenciado nas investigações de Cassany & Shafirova (2021, 895) que indicam: “crece el uso del vídeo com la enseñanza, como herramienta de aprendizaje, sustituyendo a la redacción comon propósitos variados: motivar al alumnado, fomentar la creatividad”. Essa apropriação educomunicativa da linguagem audiovisual favorece a alfabetização mediática do professor e dos estudantes ao mesmo tempo, que gera reflexão-ação nos processos de aprendizagem. Isso é evidente nos diálogos coletivos dos estudantes:

Antes de iniciar el segundo periodo de evaluación estaba muy tranquila y confiada, porque en mi cabeza tenía la idea de que hacer algunas grabaciones, entrevistas y tomar fotos en público sería fácil y rápido, pero me equivoqué. Me di cuenta de que el ejercicio que realizamos no fue simplemente poner unas stickers en la calle y hacer preguntas al azar, sino que fue un acto profundamente artístico (Comunicação, estudante).

Consequentemente, ao incentivar os estudantes a se apropriarem de ferramentas, plataformas, licenças e programas para a criação de peças artísticas promove-se o desenvolvimento da competência mediática. Conceitos como perspectiva, estética, composição, retórica, cor, forma, textura, entre outras características visuais fazem parte da linguagem apropriada para a literacia mediática. O ativismo se constitui como um meio para atingir um fim educomunicativo.

Fue enriquecedor ver cómo a través del arte se pueden transmitir mensajes políticos, académicos y económicos. En mi caso, los interesados en las huelgas pudieron interpretar y comprender rápidamente el mensaje de los problemas educativos creados con la IA (Comunicação, estudante).

No entanto, apoiar a intervenção no espaço com entrevistas informais realizadas a transeuntes favorece uma visão social crítica da realidade educativa, porque todos já vivenciaram as lacunas de um sistema educativo que evolui lentamente. Portanto, vale a pena questionar diretamente a perspectiva das pessoas que interagem com uma peça visual para reconstituir o imaginário social e gerar uma abordagem pedagógica ativa que supere a dicotomia entre formal e informal.



Figuras 14 e 15
Entrevistas informais dos projetos | créditos:
Elaboração do autor

Estas práticas artísticas (criação de *sticker*, vídeo, performance e entrevistas) são típicas da literacia mediática enquanto cenário para criar e interagir com intenções educativas, liberando ao participante reconstituir o impacto funcional, relacional e estético das peças visuais criadas para gerar narrativas artivistas.

Outro dos resultados que deriva da proposta de formação artivista busca saber como os estudantes identificaram a necessidade de alfabetizar as suas práticas no ecossistema mediático. Para isso, colocou-se a pergunta: Como definem a literacia mediática?

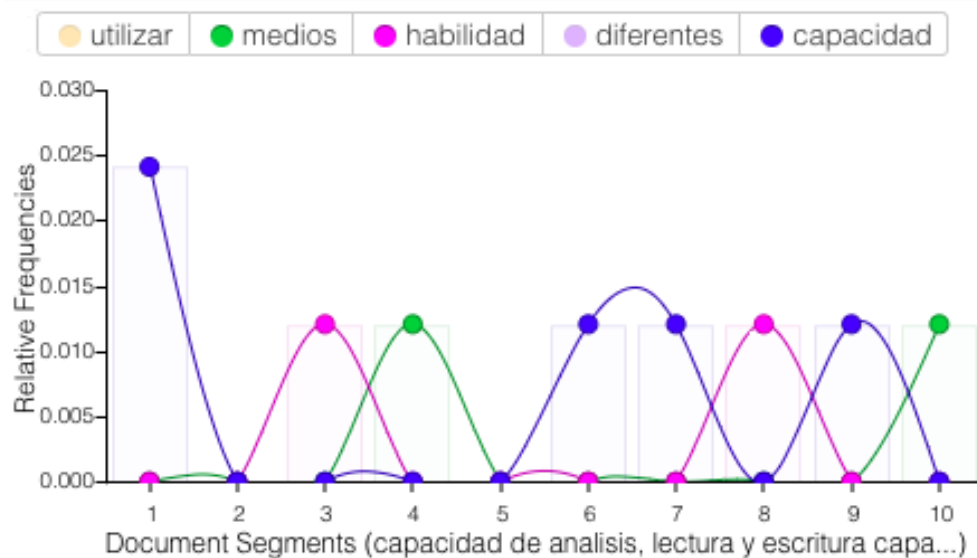


Figura 16
Entrevistas informais dos projetos | créditos:
Elaboração do autor

O gráfico anterior apresenta os conceitos mais relevantes para reconhecer os elementos que intervêm na formação da literacia mediática. A média como canal de comunicação foi um dos primeiros elementos enunciados pelos estudantes que reconhecem a sua constante expansão em direção ao movimento transmídia³ (Scolari 2018). Esta nova forma de contar histórias e gerar narrativas na cultura digital está relacionada com os conceitos de capacidade e habilidade tecnológica, que foram também identificados como ações permanentes a serem trabalhadas por um interactor na *internet*: um constante exercício de treino para identificar narrativas, estéticas, técnicas que ajudam a gerar uma tecnologia do Eu (Foucault 1996) onde os alunos incorporam os formatos e narrativas da cultura digital em seu consumo de média, ao mesmo tempo em que se apropriam das tecnologias como mediações culturais que transcendem o uso instrumental de uma ferramenta para atingir um fim..

Como resultado adicional do exercício de pesquisa-criação, propõe-se a criação da videoarte como uma peça visual que documenta, denuncia e reflete sobre a necessidade de transformar o sistema educativo a partir da linguagem audiovisual. Aqui foi adoptada uma narrativa que abraça a estética do ruído (Paik 2005) como forma de questionar e apresentar os desenvolvimentos, as intervenções e as reflexões coletivas que

³ O movimento transmídia nos últimos anos constituiu uma prática educativa inovadora para reconhecer a dinâmica de consumo mediático dos jovens na cultura digital. O formato transmídia é utilizado para expandir uma narrativa comunicativa e gerar alfabetização sobre comportamentos e fenômenos que ocorrem no atual ecossistema mediático.

emergem na atividade artística. “A diferencia de la escritura, el vídeo facilita la conexión con una audiencia real para desarrollar ciclos comunicativos completos, con reacciones (like), comentarios y réplicas” (Allue e Cassany 2023, 15). Consequentemente, a peça audiovisual utiliza a média tática como mecanismo para configurar processos intersubjetivos entre os atores participantes.



Figura 17

Artivismo educativo | créditos: Elaboração

do autor, disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=moosPj8nGH4>

A anterior obra de videoarte foi exibida no mês de julho na própria câmara municipal de Loulé, Portugal, no âmbito do doutoramento em Média-Arte Digital, cuja exposição *Rizoma* aberta ao público teve curadoria partilhada como prática contemporânea da investigação em arte digital: “o vídeo e a arte são meios convincentes na sua capacidade de introduzir novas formas de ver nós mesmos, nosso mundo e as nossas experiências” (Miglioli e Barros 2013, 73). Este resultado audiovisual legitima a ação formativa em literacia mediática tanto no educador/artista como no grupo de participantes que encontram na narrativa visual uma linguagem orgânica para comunicar na cultura digital.

Conclusões

A apropriação dos espaços públicos, privados e híbridos empregados ao longo da proposta artivista constituíram modos de trabalhar práticas de literacia mediática onde o participante tem um papel ativo, presumidor de conhecimento na pesquisa-criação. Essas ações nos permitem reclassificar o espaço, projetar e prototipar, refletindo sobre o direito humano à educação e questionando um sistema onde todos nós experimentamos as suas lacunas.

Em suma, a *polis* como espaço urbano de ação cidadã reflete a legitimidade da arte urbana que, na cultura visual digital, cocria formatos visuais que incluem características da linguagem visual, entre elas a retórica da imagem (Acaso 2000). A pesquisa-ação gera conhecimento que atende aos interesses do coletivo e que combate espaços de silêncio e censura para reclassificar a ação educacional contemporânea. Isso implica que o professor/artista faça concessões para gerar uma prática reflexiva, sacrificando desde o início a rigidez do currículo acadêmico acompanhado de saberes disciplinares e metodológicos que não costumam dialogar entre si, dada a lógica disciplinar para construir conhecimento (Perrenoud 1994).

Conclui-se que a literacia colaborativa promove o desenvolvimento de um ensino experimental que se distancia da concepção de tecnologia como entretenimento para se apropriar das mediações culturais geradas pelo seu uso educacional. A ação artística gera memória visual no processo intersubjetivo que promove a interação dos saberes entre os participantes, pois, esta ação está implicada numa prática transdisciplinar que defende a urgência na mudança do sistema educacional. O exposto estabelece uma prática educacional libertária onde o professor/artista desenvolve uma prática pedagógica criativa multidimensional e multimodal que nos lembra que: “artistic literacy has to do with the ability of art to re-establish and channel human expression” (Aladro-Vico., Jikcova-Semova e Bailey 2018, 4).

Referências

- Acaso, María. 2000. “Simbolización, expresión y creatividad: tres propuestas sobre la necesidad de desarrollar la expresión plástica infantil.” *Arte, Individuo y Sociedad* 12: 41. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0000110041A>.
- Aladro-Vico, Eva., Dimitrina Jikcova-Semova, and Olga Bailey. 2018. “Artivism: A new educative language for transformative social action.” *Revista Comunicar* 57. <https://doi.org/10.3916/C57-2018-01>.
- Allué, Consuelo., y Daniel Casanny. 2023. “Grabando vídeos: educación literaria multimodal.” *Texto libre* 16, e41797. <https://doi.org/10.1590/1983-3652.2023.41797>.
- Álvarez Guillén, Marta. 2013. “Netartivismos y procomún: una estética ciberontológica.” *XLIX Congreso de Filosofía Joven*, Granada, La Zubia 5, 6, 7, 8 junio 2013. <https://horizontesdecompromiso.files.wordpress.com/2013/01/abstract-50-congreso-de-filosofia-joven.pdf>.
- Aparicio-Guadas, Pep. 2004. “The resorts in the creativity and emancipation development.” *Revista Comunicar* 23 (12): 143-149. <https://www.revistacomunicar.com/ojs/index.php/comunicar/article/view/C23-2004-24>.
- Beiguelman, Giselle. 2013. “Arte pós-virtual: criação e agenciamento no tempo da internet das coisas e da próxima natureza”. En *Cyber-arte-cultura: a trama das redes*, Museu Vale, Vila Velha, Colección Austral.
- Bordieu, Pierre. 2011. *Las estrategias de la reproducción social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cassany, Daniel, y Liudmila Shafirova. 2021. “¡Ya está! Me pongo a filmar”: Aprender grabando vídeos en classe.” *Revista Signos* 54 (107): 893-918. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-09342021000300893>
- Castells, Manuel. 2009. *Comunicación y Poder*. Madrid: Alianza Editorial.
- Castells, Manuel. 2012. *Redes de indignación y esperanza: Los movimientos sociales en la era de internet*. Traducido por M. Hernandez. Editorial McGraw-Hill.
- Denning, Dorothy E. 1999. “Activism, Hacktivism, and Cyberterrorism: The Internet as a Tool for Influencing Foreign Policy.” *Journal Computer Science, Political Science* [volumen (número)]: páginas. DOI o URL: <https://nautilus.org/global-problemsolving/activism-hacktivism-and-cyberterrorism-the-internet-as-a-tool-for-influencingforeign-policy-2/>.
- Empain, J., y M. Rifa-Valls. 2018. «Juxtaposing Professional Identities and (Re)Telling Pedagogical Relations Through Experimental Video-Based Research.» *Visual Inquiry: Learning & Teaching Art* 7 (3): 227-41. DOI: http://dx.doi.org/10.1386/vi.7.3.227_1.
- Feixa, Carles, Ana Fernández-Planells, y Mariona Figueras-Maz. 2016. “Generación Hashtag: Los movimientos juveniles en la era de la web social.” *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 14 (1): 107-170. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=773/77344439006>.
- Fernandes, Thiago Spíndola Motta. 2020. “Média táctica como conceito operativo nas artes visuais.” *Revista Estado da Arte Uberlândia* 1(1): 147-163. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n1-2020-54743>.
- Ferrés, Joan, y Ángel Piscitelli. 2015. “Competência midiática: Dimensões e indicadores.” *Lumina* 9 (1). <http://ojs2.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/21183>.
- Freire, Paulo. 1987. *Pedagogia del oprimido*. 36a ed. México: Siglo XXI.
- Hernández Sampieri, Roberto, Carlos Fernández Collado, y Pilar Baptista Lucio. 2014. *Metodología de la investigación*. 6a ed. México D.F.: McGraw-Hill.
- Hobbs, Renee. 2011. “The State of Media Literacy: A Response to Potter.” *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 55 (3): 419-430. <https://doi.org/10.6018/educatio.465991>.
- Jenkins, Henry. 2008. *Convergence Culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Kress, G., y S. Selander. 2012. “Multimodal Design, Learning and Cultures of Recognition.” *The Internet and Higher Education* 15 (4): 265-268. DOI: 10.1016/j.iheduc.2011.12.003
- Levy, Pierre. 1999. *Cibercultura*. São Paulo: Editorial 34.
- Ligarretto Feo, Rennier Estefan. 2021. “San Basilio de Palenque: Etnografía visual del arte urbano palenquero.” *Memorias* (45): 204-231. <https://dx.doi.org/10.14482/memor.45.986.114>.

- Ligarretto Feo, Rennier Estefan. 2020. "Meme educativo: experiencia para una pedagogía de la cultura visual." *Revista Educación y Ciudad* (39): 131-145. <https://doi.org/10.36737/01230425.n39.2020.2341>.
- Martín-Barbero, Jesús. 2009. "Cuando la tecnología deja de ser una ayuda didáctica para convertirse en mediación cultural." *Revista Electrónica Teoría de la Educación: Educación y Cultura en la Sociedad de la Información* 10 (1): 19-31. http://www.usal.es/~teoriaeducacion/rev_numero_10_01/n10_01_martin-barbero.pdf.
- Pacheco-Pailahual, Stefany., Ledy. Armirola-Garces, y Luis. Nitrihual-Valdebenito. 2019. "Kimeltuwe, una estrategia educativa de artivismo digital." *Revista Arte, Individuo y Sociedad* 31(2): 293-309. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6867957>
- Ortega y Gasset, José. 1985. *La rebelión de las masas*. Madrid: Editorial Planeta.
- Narváez, Ancizar. 2021. "Educomunicación y alfabetización mediática: ¿tecnología o cultura? ¿adiestramiento o educación?" *Revista Pedagogía y Saberes* (55), 155-174. <https://doi.org/10.17227/pys.num55-12245>.
- Miglioli, Sarah., & Moreno. Barros. 2013. "Novas tecnologias da imagem e da visualidade: GIF animado como videoarte." *Revista Sessões do Imaginário* (29):68-75. <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/12963>
- Mesías-Lema. José. 2022. "Videopoesía, artivismo y defensa de los derechos medioambientales en la formación docente." *Revista UCC*. (3), 15-44. <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/32634>.
- Martínez, Pablo. 2017. "El movimiento Maker y los procesos de generación, transferencia y uso del conocimiento." *Entreciencias: Diálogos en la Sociedad del Conocimiento* 5 (15). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=457653227010>.
- Paik, Nam June. 2005. "The Modernist Inheritance Tampering with the Technology, and Other Interferences." In *Video Art: A Guided Tour*, edited by C. Elwes, 21-36. London: I.B.Tauris & Co.,
- Potter, James W. 2010. "The State of Media Literacy." *Broadcast Education Association Journal of Broadcasting & Electronic Media* 54 (4): 675-696. <https://doi.org/10.1080/08838151.2011.521462>.
- Piscitelli, Alejandro. 2002. *Ciberculturas 2.0 en la era de las máquinas inteligentes*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Pérez-Velasco, Andres. 2021. "Socialización digital e intersubjetividad en la educación: una urdimbre desatendida" [Tesis de maestría, Universidad de San Buenaventura]. Repositorio institucional USB. <http://bibliotecadigital.usb.edu.co/handle/10819/8608>.
- Prieto, Óscar y Elena Duque. 2009. "El aprendizaje dialógico y sus aportaciones a la teoría de la educación." *Teoría de la Educación. Educación y Cultura en la Sociedad de la Información* 10 (3): 7-30. <https://doi.org/10.14201/eks.3930>.
- Raposo, Paulo. 2015. "Artivismo: Articulando disidencias, criando insurgenciasinsurgências." *Cadernos de Arte e Antropologia* 4 (2), 3-12. <https://journals.openedition.org/cadernosaa/909>
- Rinaldi, Carla. "Conversation about Architecture and Pedagogy." In *Art and Creativity in Reggio Emilia: Exploring the Role and Potential of Ateliers in Early Childhood Education*, edited by V. Vecchi, 95-101. New York, NY: Routledge, 2011.
- Rovira, Guiomar. 2017. *Activismo en red y multitudes conectadas. Comunicación y acción en la era de Internet*. Ciudad de México: Icaria y Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades. <https://www.redalyc.org/journal/537/53765110026/html/>
- Sáez González, Felipe. 2021. "Comunidad y Autogestión: una mirada poscualitativa en el aprender con estudiantes de Artes y pedagogía." *Revista estudios sobre el arte actual*, n 9. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8122027>
- Schwab, Klaus. 2020. "La Cuarta Revolución Industrial." *Revista Futuro Hoy* 1 (1): 06-10. <https://doi.org/10.52749/fh.v1i1>.
- Scolari, Carlos. 2018. *Literacia Transmedia na Nova Ecologia Mediática*. Livro Branco do Projeto Transmedia Literacy. Editorial Ars Media
- Sheikh Simon. 2009. "Positively trojan horses" revisited journal Vo9. New York: e-flux. <https://bit.ly/2IBuUgI>

- Sigiliano, Daiana., & Gabriela. Borges. 2018. “Competência midiática: o ativismo dos fãs de The Handmaid’s Tale.” *Revista Comunicação & Inovação* 19 (40): 106-122. https://www.researchgate.net/publication/333225245_COMPETENCIA_MIDIATICA_O_ATIVISMO_DOS_FAS_DE_THE_HANDMAID’S_TALE
- St. Pierre, Elizabeth. 2018. “A brief and personal history of post qualitative research: Toward ‘post inquiry’.” *Praxis Educativa*, 13(3), 1044-1064. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1077800420931142>
- Tapscott. Don. 2009. *La era digital. Cómo la generación net está transformando al mundo*. McGraw Hill.
- Varela-Vélez, Oscar. I. 2016. “Educomunicación en la pantalla: modelo para el desarrollo de videoclases.” *Revista Virtual Universidad Católica del Norte* (48): 15-32. <http://revistavirtual.ucn.edu.co/index.php/RevistaUCN/article/view/759/1285>.

Nota biográfica

Doutorando em Média-Arte Digital pela Universidade do Algarve e Universidade Aberta, Portugal. Mestre em Ciências da Educação pela Universidade Nova de Lisboa. Psicólogo pela Universidade Externado. Professor pesquisador em cibercultura, tecnologia educacional e cultura visual digital na Faculdade de Educação da Pontifícia Universidade Javeriana. Artista multidisciplinar, digital, documentalista, pós-fotógrafo experimental. Assessor pedagógico da Universidad del Rosario, Universidade de Antioquia, Serviço Público, Ministério da Educação, Computadores para Educar, ESAP, entre outros.

ORCID

[0000-0002-8666-8284](https://orcid.org/0000-0002-8666-8284)

Morada institucional

Faculdade de Educação da Pontifícia Universidade Javeriana. Cra 7 No 40 — 62. Bogotá, Colombia.

Para citar este artigo

Feo, Rennie Ligarretto. 2023. “Artivismo: literacia colaborativa na cultura visual digital.” *Revista de Comunicação e Linguagens* (59): 137-161. <https://doi.org/10.34619/4hao-d5md>.

Recebido Received: 2023-06-06

Aceite Accepted: 2023-11-06

DOI <https://doi.org/10.34619/4hao-d5md>

Este trabalho está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional. Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

ENSAIOS VISUAIS

VISUAL ESSAYS

Sobre a Língua: o Texto-Corpo

On the Tongue: the Text-Body

ANTÓNIO MANSO PRETO

Investigador independente, Portugal

antoniomansopreto@gmail.com

—

Resumo

A língua, quando comum, aproxima a comunicação pela abolição da tradução constante. É a mesma língua que aproxima os amantes, não fosse o beijo nada mais que tradução orgânica. A língua é o órgão último da escrita.

—

Palavras-chave

linguagem/língua | escrita | desejo

—

Abstract

The tongue, when common, brings communication closer by abolishing a constant translation. It is the same tongue that brings lovers together, were kissing nothing more than an organic translation. The tongue is the ultimate organ of writing.

—

Keywords

language/tongue | writing | desire

SOBRE A LÍNGUA:
O TEXTO-CORPO



Penso a Escrita, que -
antes e mais elevada que a Fala, -
conquanto mais misteriosa -
é o aparecimento na memória de um amor primitivo, aquele que
vagarosamente relaxa e
contraí
debaixo da Terra.





(CONTO TE QUE HAVERÁ UM RUMOR
E POR ISSO POSSUO EM MIM TODOS
OS SENTIMENTOS DE HAVER ESSE
RUMOR)

O acaso, o que pressinto ~~se~~
sem saber é o que
torna a Fala nomada das emoções
e por isso falível

As aves que ~~escut~~
escuto falham-me no sentido em
que já não compreendo a sua
linguagem.

Para a Escrita,
irrompe de dentro um
desejo que não é mais que
a solidão desejada.

Os fogos que toco (escrevo) são sempre premeditados,
se o intento dos hieroglífos, o das significações
será o de fazer das palavras acendalhas.

s

será essa

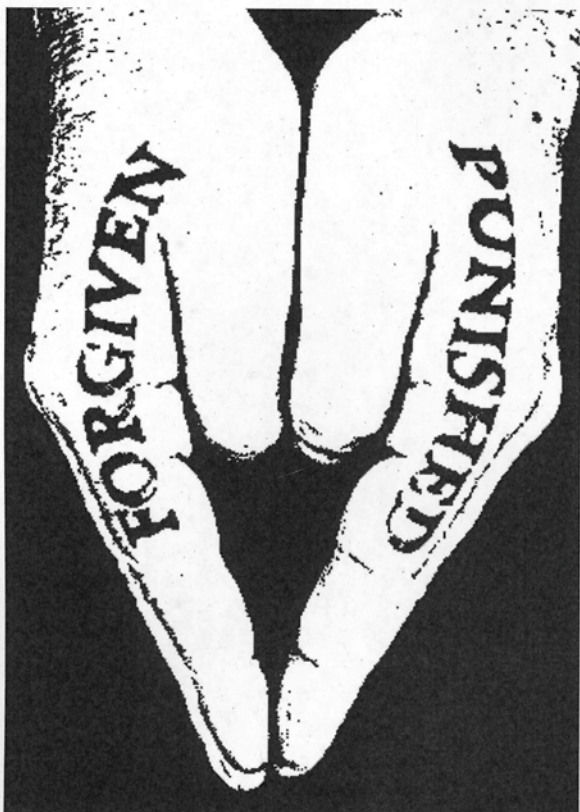
A LISTA ABERTA
DOS FOGOS DA

LINGUAGEM

(*bonfires*)

Para haver lume tem
que haver oxigénio, e por isso espaço
onde respirar; para ver morrer é preci-
so que alguma coisa morra, que se crie
um espaço no tempo para a morte.





A escrita é, antes de mais,
cumplicidade com a Língua em que se
escreve.

Disseste-me que amas a ~~branc~~
brancura das imagens,
a languidez do corpo,
que, se beberes:
ou o aroma das línguas se altera

ou
não pernoitas sem que tal ~~acon~~
aconteça.

de RITUAL

LUMINOSO

FLIRT

COMPROMISSO

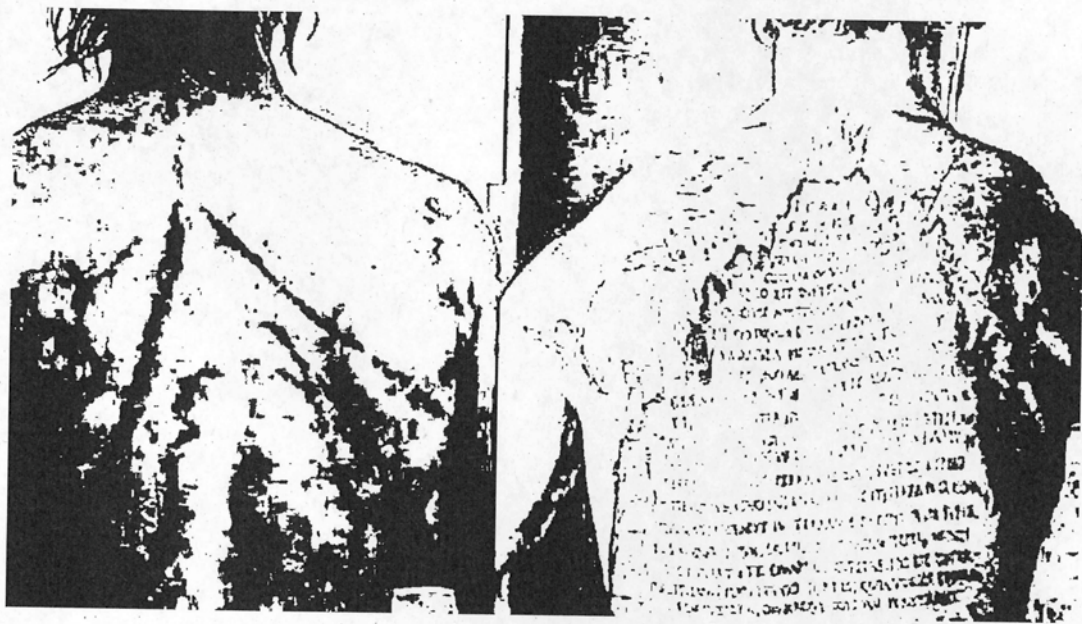
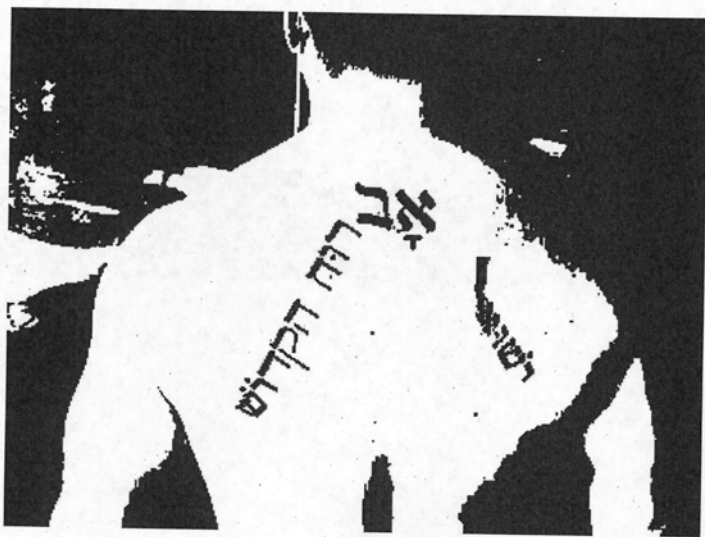
CONVERSA

OCULTA ~~o~~,
finges que destas coisas não percebes nada.

Nosso será aquilo que é ausente

sem
exceção.

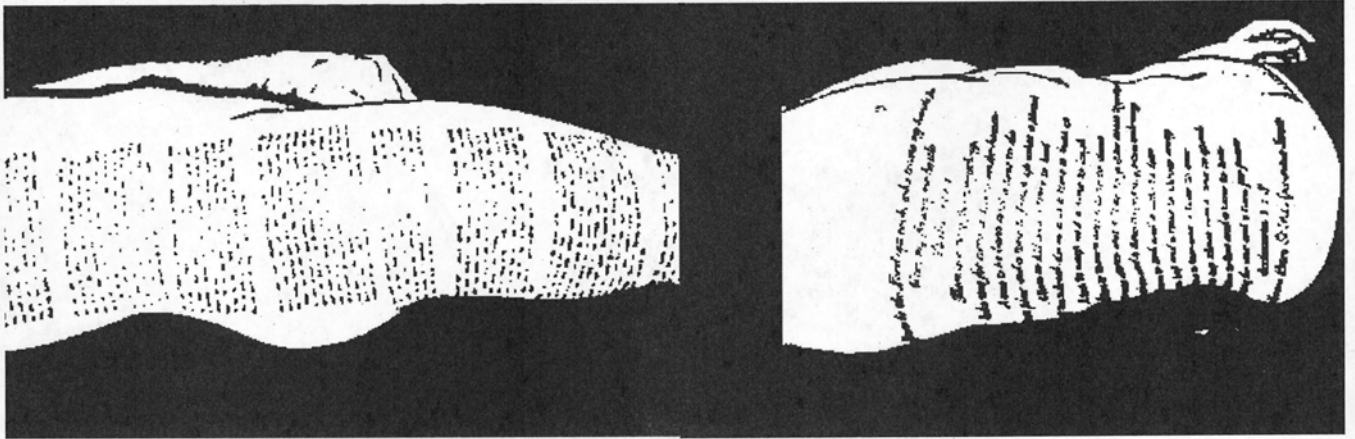




Falo com a Língua em que escrevo:

- Instala em mim o limite

para que o saiba sempre ultrapassar!



por fim,

(tudo isto acontece muito rápido
na penumbra onde o desejo se
amarra a si próprio, se algo do
gênero podera existir)

— *dellida*

A H X, antônio manso preto

2023

Legendas das imagens, por ordem de aparecimento

- 1: Screenshot do filme “The Pillowbook” (1996) de Peter Greenaway. Fotografia tirada ao ecrã do computador.
 - 2: François Carlo Antommarchi’s death mask of Napoléon, Musée de l’Armée, Paris.
 - 4: Screenshot do filme “The Pillowbook” (1996) de Peter Greenaway.
 - 7: Screenshot da série “Workaholics” (2001), de Blake Anderson, Adam DeVine, Anders Holm, Kyle Newacheck, Connor Pritchard, Dominic Russo
 - 9: Screenshots (justaposição) da série “DARK” (2017) de Baran bo Odar, Jantje Friese
- 3, 5, 6, 8, 10 e 11:
Imagens colecionadas digitalmente, sobre tatuagem e texto. Por serem hiper-replicadas e difundidas online, não foi possível rastrear a origem das imagens, e os seus criadores. (Motor de busca utilizado: Google)

Referências

- Barthes, Roland. 1983. *O Prazer do Texto*. Lisboa: Edições 70.
- Derrida, Jacques. 1991. “Glas.” In *A Derrida Reader: Between the Blinds*, edited by Peggy Kamuf, 315-352. New York: Columbia University Press.

Nota biográfica

22 Anos. Estudou Multimédia na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Trabalha o texto e a imagem em movimento, entre a teoria e a ficção, por forma a explorar narrativas pessoais e coletivas, numa abordagem tanto arquivista como emotiva.

ORCID

[0009-0002-8886-8615](https://orcid.org/0009-0002-8886-8615)

Website

antoniomansopreto.cargo.site

Morada institucional

Rua do Amial, 218 4200-054 Porto.

Para citar este artigo

Preto, António Manso. 2023. “Sobre a Língua: o Texto-Corpo.” *Revista de Comunicação e Linguagens* (59): 163-169. <https://doi.org/10.34619/seix-kqgv>.

Recebido Received: 2023-10-09

Aceite Accepted: 2023-11-15

DOI <https://doi.org/10.34619/seix-kqgv>

Este trabalho está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição–NãoComercial 4.0 Internacional. Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

A Garganta

The Throat

CATARINA PATRÍCIO

Universidade Lusófona, CICANT, Portugal

catarina.patricio@ulusofona.pt

Resumo

Neste ensaio visual revisita-se a metodologia de William Burroughs em *A Revolução Electrónica* (1970) e, traçando uma arqueologia à carga viral da palavra, descobrir a garganta como *media*. Sabemos como no princípio era a palavra, e a palavra fez-se carne: a carne humana no princípio da garganta, órgão que programou os primeiros homínidos para a fala. Seminalmente, a garganta é o media-técnico que fabricou o humano e produziu a História — na garganta alojou-se uma *tapeworm*, um micro-filme parasitário ainda e sempre ativo, que ávida e incessantemente quer expandir-se, conquistar territórios, e deseja o lugar do discurso: daí que a palavra (imagem-texto e discurso), que é tanto código como programa, seja susceptível de ser trabalhada, copiada, amplificada, retransmitida, censurada, boicotada, misturada e imaginada.

Palavras-chave

arqueologia dos media | garganta | discurso | imagem | técnica

Abstract

This visual essay revisits William Burroughs' methodology in "The Electronic Revolution" (1970) and, tracing an archaeology of the viral load contained on the word, one discovers the throat as a medium. We know how in the beginning there was the word, and the word became flesh: human flesh in the beginning of the throat, the organ that programmed the first hominids for speech. Seminally, the throat is the technical-media that manufactured the

so-called human and produced History — a tapeworm is lodged in the throat, a parasitic micro-film that is still and always active, which eagerly and incessantly wants to expand, conquer territories, and desires the place of discourse: hence the word (image-text and discourse), which is both code and programme, is susceptible to being worked on, copied, amplified, retransmitted, censored, boycotted, assembled and imagined.

media archaeology | throat | discourse | image | technics

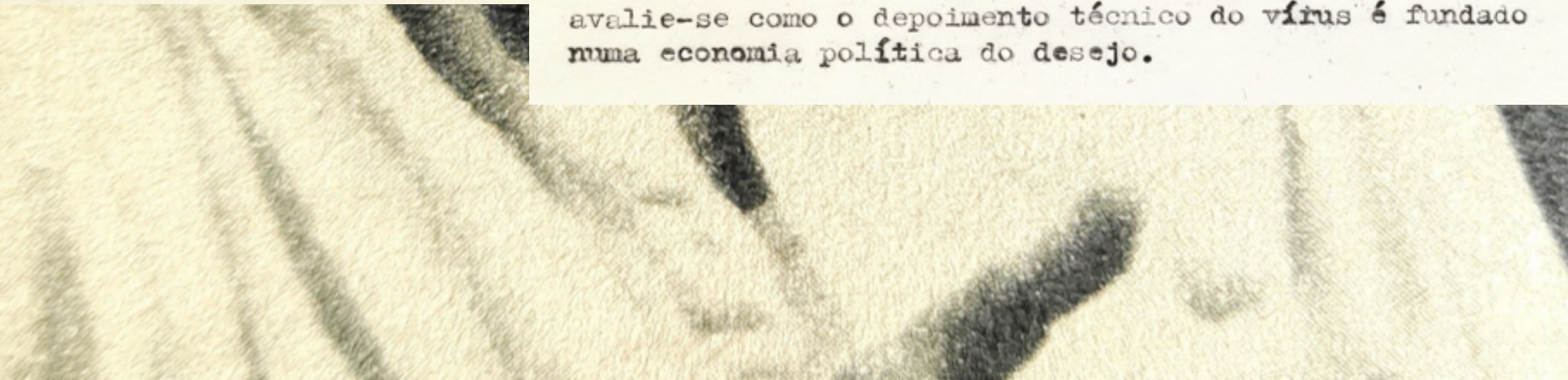
—
Keywords



A GARGANTA


(gar.gan.ta)

avalié-se como o depoimento técnico do vírus é fundado
numa economia política do desejo.



EL PODER DE LA PALABRA





A VOZ

FALA
E O MUNDO
ACREDITA



A palavra não tem sido reconhecida
como vírus porque atingiu um estado
de simbiose estável com o hospedeiro..."




media técnicos
palavra e garganta

TAPEWORM



"Visto que o vírus activa, tanto no macho como na fêmea, um frenesim sexual através de estimulações dos centros eróticos do cérebro, os machos fecundaram as fêmeas nos seus espasmos de morte e a estrutura da garganta modificada foi transmitida geneticamente."

William Burroughs (1970), "Feedback de Watergate para o Jardim do Éden," in *A revolução electrónica* (Lisboa: Vega, 2010), 20-38.

An anatomical drawing of a human face in profile, facing left. The drawing is rendered in a dark, textured style, possibly charcoal or a similar medium. A small, rectangular piece of paper with the word "Lingua" written on it is placed over the mouth. A thin, light-colored string is looped around the mouth and extends to the right, forming a decorative, swirling pattern. The background is a plain, light color.

Lingua

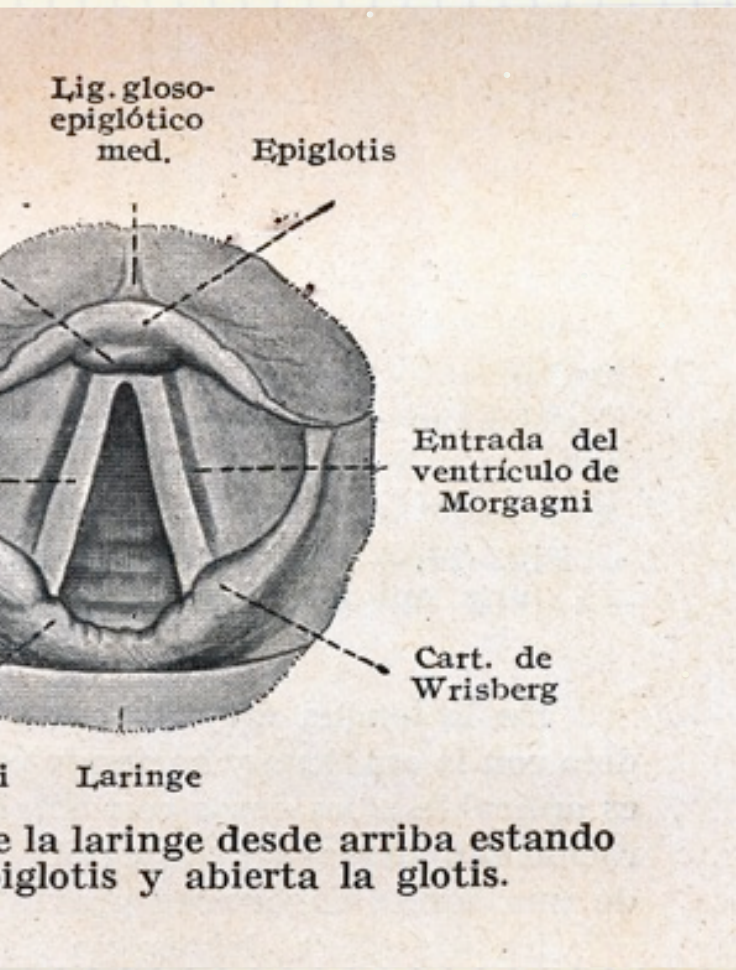
1200
2



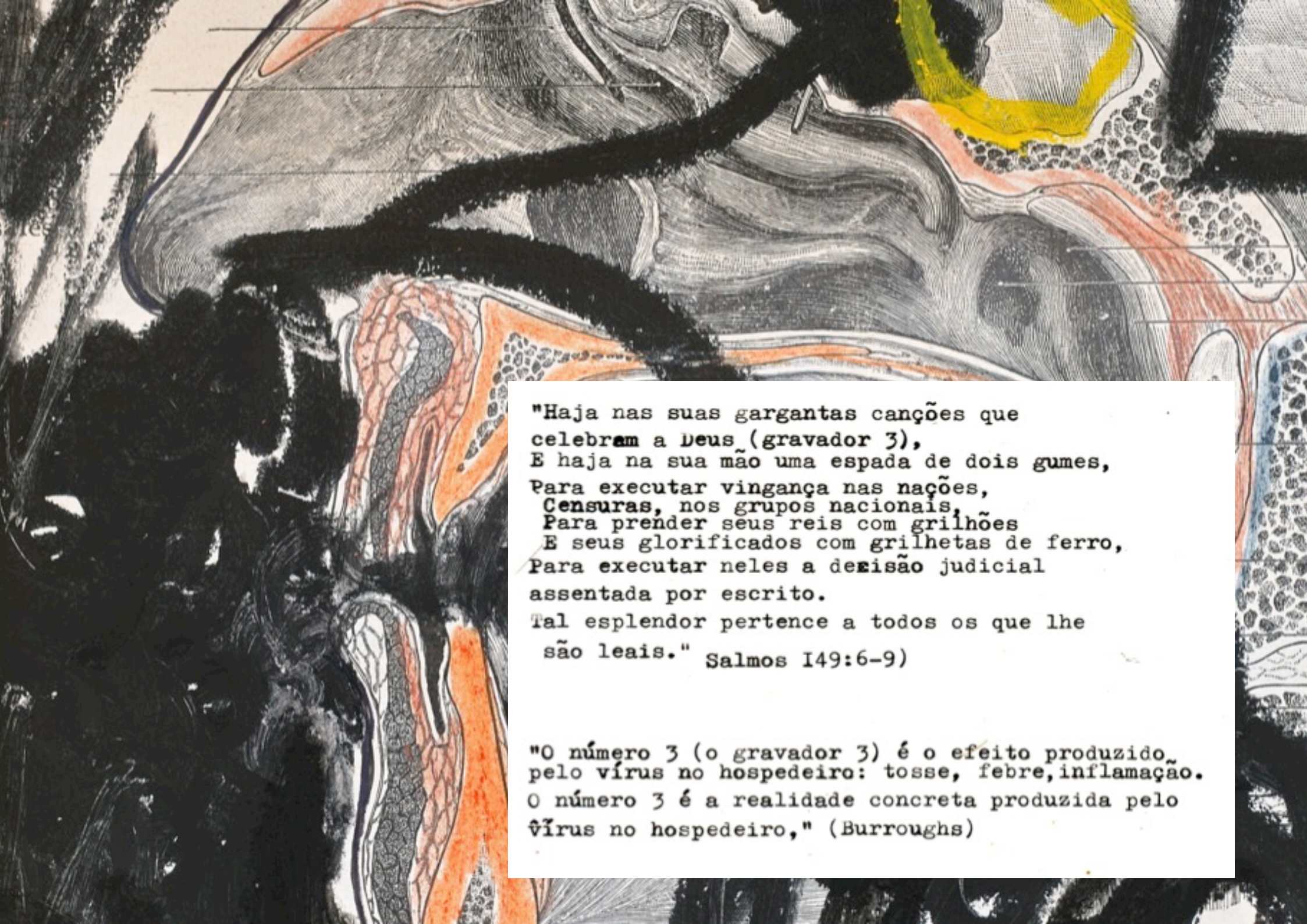
faringe. Epi glot

Laringe

o vírus, sendo palavra,
é código e programa
e por esse motivo
é susceptível de ser
de ser trabalhado
laboratorialmente



DORDE DE ESTÔMAGO



"Haja nas suas gargantas canções que
celebram a Deus (gravador 3),
E haja na sua mão uma espada de dois gumes,
Para executar vingança nas nações,
Censuras, nos grupos nacionais,
Para prender seus reis com grilhões
E seus glorificados com grilhetas de ferro,
Para executar neles a decisão judicial
assentada por escrito.

Tal esplendor pertence a todos os que lhe
são leais." Salmos 149:6-9)

"O número 3 (o gravador 3) é o efeito produzido
pelo vírus no hospedeiro: tosse, febre, inflamação.
O número 3 é a realidade concreta produzida pelo
vírus no hospedeiro," (Burroughs)

"(...) o discurso - como a psicanálise nos mostrou - não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objecto do desejo; e visto que - e isto a história não cessa de nos ~~mostrar~~ ensinar - o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar."

Michel Foucault, A Ordem do Discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970. (São Paulo: Loyola), 10.



bibliografia:

Burroughs, William (1964). Nova Express. New York, 1992.

Burroughs, William (1970). "Feedback de Watergate para o Jardim do Éden" in **Revolução Electrónica**. Lisboa: Vega, 2010.

Foucault, Michel, A Ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada a 2 de Dezembro. São Paulo: Loyola, 1996.

Nota biográfica

Doutorada em Comunicação, variante Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias pela NOVA-FCSH, com especialização Pós-Doutoramento. Artista Visual, formada em Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Mestre em Antropologia pela NOVA-FCSH, Catarina Patrício é Professora na ECATI [Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação], Universidade Lusófona, desde 2010. Investigadora integrada no CICANT, publica ensaios e expõe obra artística regularmente.

Para citar este artigo

Patrício, Catarina. 2023. “A Garganta.” *Revista de Comunicação e Linguagens* (59): 170-184.
<https://doi.org/10.34619/55tm-ndtn>.

ORCID

[0000-0002-1904-2775](https://orcid.org/0000-0002-1904-2775)

Morada institucional

Campo Grande, 376
1749-024 Lisboa, Portugal.

Recebido Received: 2023-09-20

Aceite Accepted: 2023-10-20

DOI <https://doi.org/10.34619/55tm-ndtn>

Este trabalho está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição–NãoComercial 4.0 Internacional.
Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Cidades Fantasma: Rondologia e empreendimentos urbanos desabitados na Ásia

Ghost Cities: Hauntology and Uninhabited real-estate developments in Asia

PATRÍCIA BANDEIRA

Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto
(FBAUP), Portugal
patriciacbandeira@gmail.com

Resumo

Este ensaio visual procura explorar a conexão entre rondologia, cidades-fantasma, memes, inteligência artificial e a corporização de ativos financeiros. As imagens apresentadas foram geradas por um software de IA em simbiose com outras imagens e memes. O ensaio justapõe a natureza acelerada dos *memes* que circulam de forma viral na internet com ativos financeiros incorporados num tecido urbano decadente, desdobrando a temporalidade circular da Inteligência Artificial. As imagens apresentam espaços exteriores e interiores de uma cidade fantasma, assim como uma escultura específica: *O Anel da Vida (Ring of Life)*, localizada na cidade Fushun, na China. Os equívocos e ficções intrínsecas ao conteúdo gerado por inteligência artificial jogam com a própria natureza ambígua das cidades-fantasma, concebidas com uma ideia de “futuro” em vista, mas inoperacionais no presente, presas num espaço liminar entre a entropia e um novo horizonte de possibilidades generativas.

Palavras-chave

rondologia | cidades-fantasma | espaços-limiare | memes | ia

Abstract

This visual essay seeks to explore the connection between hauntology, ghost cities, memes, AI and the embodiment of financial assets. The images gathered were generated by an AI software edited in symbiosis with other images and memes. The essay juxtaposes the accelerated nature of viral internet memes with financial assets embodied as a decaying urban complex, unfolding the circular temporality of AI. The images feature exterior and interior spaces of a ghost city, as well as a specific sculpture: The Ring of Life, situated in Fushun, China. The misconceptions and fictions generated by AI content play with the ghost city's own ambiguous nature, conceived with an idea of "future" in mind but inoperable in the present, stuck in a liminal space between entropy and a new horizon of generative possibilities.

Keywords

hauntology | ghost-cities | liminal-spaces | memes | ai

Introdução via espaço liminar

A palavra Fantasma gera inúmeras hipóteses imagéticas e interpretativas. Apesar das várias possibilidades ontológicas, Fantasmas tendem a ser conceptualizados como entidades que permanecem presas num espaço liminar, espaços para os quais a página r/LiminalSpace do fórum online Reddit tem uma descrição peculiar:

Um espaço liminar é o tempo entre o 'que foi' e o 'próximo'. É um lugar de transição, de espera e de não saber. Um espaço liminar é onde toda a transformação tem lugar, se aprendermos a esperar e a deixar que ela nos forme. (r/Liminalspace, 2019)

Na mitologia religiosa e popular da Ásia, Fantasmas Famintos são espíritos que incorporam as consequências negativas do desejo terrestre (Hackley, R.A. e Hackley, C. 2015), tornando-se entidades que permanecem presas num espaço liminar, cujos instintos primordiais geram estados extremos de fome e sede. Na origem do saudosismo Português (Suarez 1991), após a morte do rei D. Sebastião na batalha de Alcácer Quibir em Marrocos, o desejo do regresso do rei tornou-se um antecipador virtual durante séculos, pois a lenda assegurava que o monarca perdido regressaria a casa durante uma noite de nevoeiro, cujo contorno do corpo revelar-se-ia esbatido como um espectro.

Atrator Virtual

Na Rondologia¹ de Derrida (1994), um jogo entre a palavra ontologia e assombração (*hauntology*), o espectro é algo que não pode estar totalmente presente e que não tem um ser em si mesmo, mas que estabelece uma relação com o que já não existe ou que ainda está para vir. Mark Fisher (2012) distinguiu duas tendências no conceito de Rondologia: a primeira é a da assombração como estrutura que repete um padrão fatal sem fim, trata-se de algo que já não é, mas que permanece operativo como virtualidade e, no segundo caso, é algo que ainda não aconteceu, mas que permanece como um antecipador ou atrator virtual: uma potencialidade por concretizar.

O fenómeno das Cidades Fantasma na China advém, segundo Li Mingye (2017), da acumulação excessiva de ativos imobiliários, gerando espaços urbanos vastos totalmente desabitados. Muitas destas cidades seguem a lógica arquetónica de grandes metrópoles globais, projetadas segundo um “Estilo Internacional” que Nick Land (2014) descreve como uma idealização funcional e geométrica, através da projeção e eliminação de todas as referências geo-históricas ou culturais discerníveis, dado que estes planeamentos urbanos modernistas aspiravam à universalidade de um cosmopolitismo negativo, liberto das armadilhas da peculiaridade, incorporando uma autoridade global intrínseca.

Novos horizontes

Segundo a lógica aceleracionista de Nick Land, a civilização está num processo acelerado e não num estado estacionário, que é canalizado principalmente através das cidades, que “explodem”. Assim, o planeamento urbano idealizado das cidades fantasma pode ser considerado um corpo platónico acelerado pois, como refere N. Katherine Hayles, “enquanto o corpo é uma forma idealizada que aponta para a realidade platónica, a corporização é a instanciação específica gerada a partir do ruído da diferença” (Hayles 1999). As cidades fantasmas relembram que o processo de globalização não é uma progressão temporal linear, mas sim uma teia complexa onde passado, presente e futuro coexistem de forma recursiva. As imagens apresentadas geradas por inteligência artificial são familiares e, simultaneamente, alienígenas, situadas no espaço liminar entre o nomeável e o inominável, o passado, o presente e futuro, incorporando nelas próprias as propriedades desses ambientes liminares que, tal como sugere a citação inicial do Reddit, são zonas com potenciais horizontes generativos onde toda a transformação tem lugar, se aprendermos a esperar e a deixar que ela nos (trans)forme.

¹ O termo *Hauntologie* de Derrida presente no livro *Os espectros de Marx* foi traduzido numa coletânea de Ernesto Lacau (1996) como rondologia em vez do termo mais usual na língua portuguesa de “espectrologia”. O objectivo é manter o jogo de palavras da versão original com a ideia de que um espectro “ronda”, como descrito em detalhe no blog Abetalado Mundo (2018).

fig 1: vista de uma cidade fantasma gerada com software de inteligência artificial

Ghost Cities





fig 2: meme Baby I'm Home ©
@angelicismY



fig 3: tweet © @kyleichan



fig 4: espaço público numa cidade fantasma gerado por inteligência artificial

fig 5: background:- janela de um apartamento numa cidade fantasma gerada por inteligência artificial

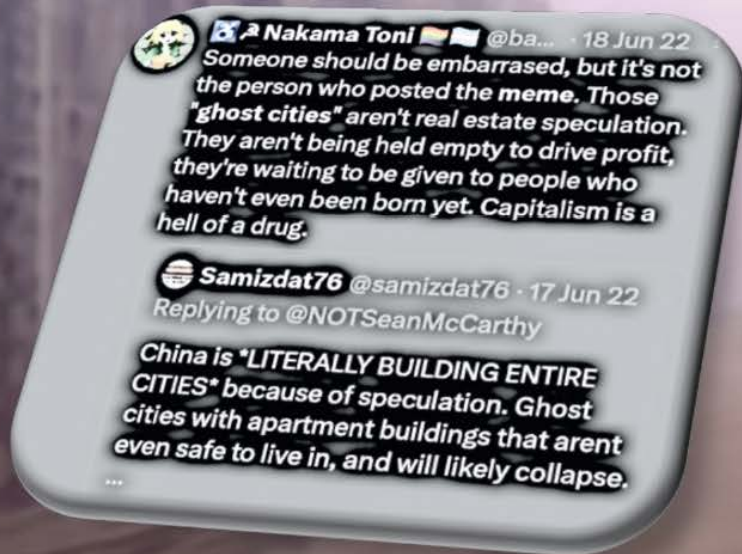


fig 6: tweet © @bamabulldog21

fig 7: dia de nevoeiro numa cidade fantasma gerada por inteligência artificial

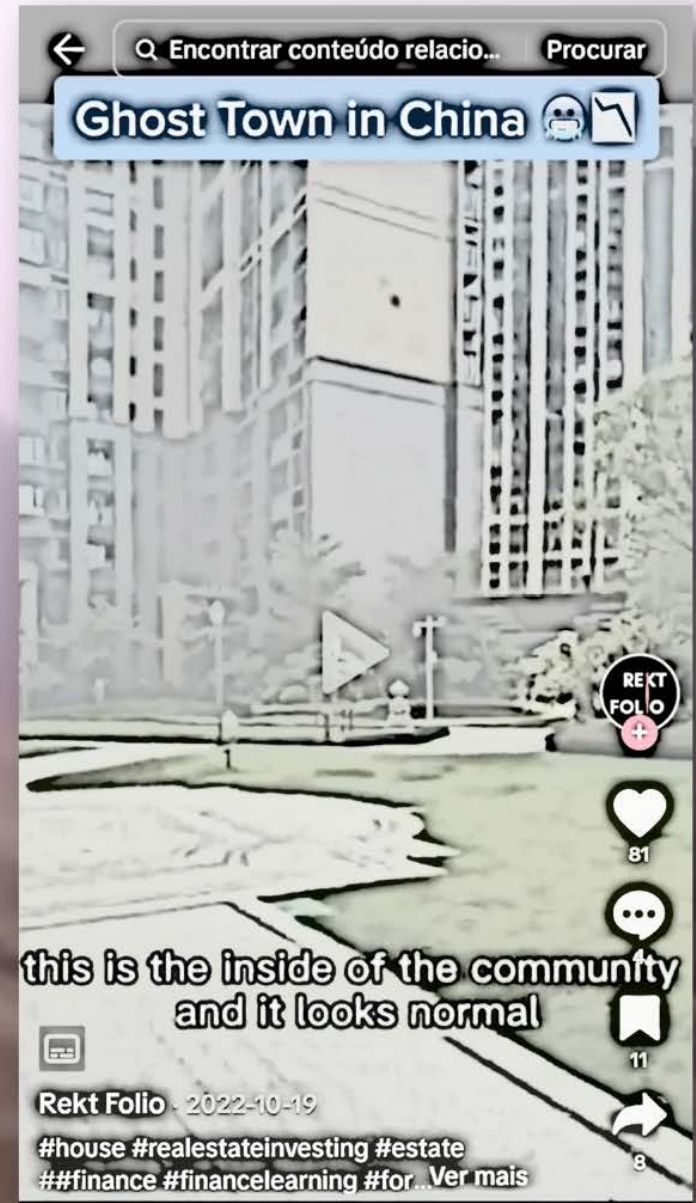


fig 8: tiktok: © @rektfolio

“Um espaço liminar é o tempo entre o ‘que foi’ e o ‘próximo’. É um lugar de transição, de espera e de não saber. Um espaço liminar é onde toda a transformação tem lugar, se aprendermos a esperar e a deixar que ela nos forme.”

(r/liminalspaces,2019)

fig 9: escultura “Anel da Vida” sita na cidade Fushun, China, conhecida pelos seus empreendimentos desabitados gerada por inteligência artificial.



fig 10: post pelo usuário u/PagChomp6 © na página r/liminalSpace no Reddit



fig11: Mulian confronta a sua mãe fantasma esfomeada no *Kyoto Ghosts Scroll*, gravura do século XII
© wikimédia commons

fig 12: vista area de uma cidade fantasma gerada por inteligência artificial

fig. 13: Obra de arte do artista Chinês Han Meilin. Numa versão ficcional gerada por um software de IA, a autoria da escultura "Anel da Vida" na cidade Fushun na China foi atribuída ao artista.
© Han Meilin





fig 14:
interior de um apartamento numa cidade fantasma
gerado por inteligência artificial.



fig 15: tweet © @jmzbeijing

Financiamento

Esta pesquisa teve o apoio financeiro da FCT — Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito de uma bolsa de investigação com a referência 2022.11683.BD no doutoramento em Artes Plásticas na FBAUP — Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Referências

- Ababelado, Mundo. 2018. “Histórias de fantasmas: Mark Fisher e as políticas da nostalgia.” Medium, Aug 21, 2018. https://medium.com/@ababeladomundo/hist%C3%B3rias-de-fantasmas-mark-fisher-e-as-pol%C3%ADticas-da-nostalgia-bc995f26b709#_ftn1.
- Derrida, Jacques. 1994. *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. London: Routledge.
- Fisher, Mark. 2012. “What is hauntology?” *Film Quarterly* 66 (1):16-24. <https://doi.org/10.1525/fq.2012.66.1.16>.
- Hayles, N. Katherine. 1999. *How we Became Posthuman*. London: The University of Chicago Press.
- Land, Nick. 2014. *Templexity: Disordered Loops through Shanghai Time*. London: Urbanomic Electronic.
- Laclau, Ernesto. 1996. “O tempo está deslocado.” Em *Emancipação e Diferença*, editado por Ernesto Laclau, 105-128. Rio de Janeiro: UERJ.
- Suaréz, José. 1991. “Portugal’s saudosismo movement. An esthetics of sebastianismo”. *Luso-Brazilian Review* 28 (1):129-140. <https://www.jstor.org/stable/3513287>.

Nota biográfica

Frequenta o Doutoramento em Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Licenciada e Mestre em Belas Artes pela Goldsmiths, University of London. Atualmente é investigadora colaboradora do i2ADS na FBAUP.

CV

[DE1B-C5F8-2BE0](#)

Morada institucional

Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Portugal
Av. Rodrigues de Freitas, 265
4049-021, Porto, Portugal.

Para citar este artigo

Bandeira, Patrícia. 2023. “Cidades Fantasma: Rondologia e empreendimentos urbanos desabitados na Ásia.” *Revista de Comunicação e Linguagens* (59): 185-194. <https://doi.org/10.34619/bunt-vkei>.

Recebido Received: 2023-09-05

Aceite Accepted: 2023-12-11

DOI <https://doi.org/10.34619/bunt-vkei>

Este trabalho está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição–NãoComercial 4.0 Internacional. Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

RECENSÕES

BOOK REVIEWS

Stiegler, Bernd. 2019. *L’homme-montage. Une figure de la modernité.* Paris: Hermann Éditeurs

*O homem-montagem. Uma figura
da modernidade*

ANA CAROLINA FIUZA

Instituto de Comunicação da NOVA — ICNOVA
Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas, Portugal
anacarolfiuza07@gmail.com

Em seus escritos sobre a modernidade, Walter Benjamin lança à luz personagens e experiências que surgiam em fins do século XIX, em função dos adventos técnicos que então emergiam. A vida nas grandes cidades, marcada pela aceleração e velocidade no decorrer temporal da experiência, trazia consigo novas exigências à percepção humana e uma reorganização dos sentidos que tem como *locus* o próprio corpo. Benjamin refere-se, por exemplo, ao surgimento da luz elétrica e ao conseqüente desaparecimento dos candeeiros a gás, lembrando o ritmo do homem que, de vara em punho, acendia os postes de iluminação pública: “a princípio, esse ritmo destaca-se da uniformidade do crepúsculo; agora, porém, é o choque brutal que, num instante, nos põe aos pés cidades inteiras sob o brilho da luz elétrica” (Benjamin 2017, 52). É sobre esta *experiência do choque*, decorrente dos modos de vida nas grandes cidades, que assenta a leitura benjaminiana da modernidade.

No livro *L’homme montage — Une figure de la modernité* (2019), Bernd Stiegler dá, em certa medida, continuidade ao programa empreendido por Benjamin. Stiegler propõe analisar o papel das mediações técnicas nos projetos de preparação do homem¹, de

¹ A opção pelo termo “homem” foi adotada para seguir a própria escolha de Stiegler, que assim se refere a este novo sujeito que surgia na modernidade técnica (*l’homme; l’homme nouveau; l’homme-montage*; etc), sem de todo problematizar as implicações de gênero na utilização do termo.

seus comportamentos e percepções, para o período histórico que se seguia à viragem do século, concentrando-se nas décadas de 1910 a 1940. O conceito de “montagem”, revisado pelo autor, surge enquanto procedimento técnico que dá corpo ao “novo homem” — aquele agrupado por meios técnicos. Trata-se de reunir materialidades para compor esta figura — *l’homme assemblé par montage* — projeto iminentemente político de criação de um novo imaginário profundamente marcado pela técnica. E se entendermos a noção de “montagem” como a manipulação de um material bruto — massa disponível para uma remodelagem permanente (Stiegler 2019, 69) — podemos figurar com clareza este corpo agrupado num processo de montagem: também matéria disponível para infinitas atualizações, através de intervenções técnicas.

O corpo humano — e também o social — surge como uma máquina que tem de ser construída de forma nova. Delineiam-se práticas sociais e novas políticas do imaginário que se materializam, no texto de Stiegler, na ciência do trabalho, com a chamada psicotécnica; e através de procedimentos estéticos, sobretudo nos campos do cinema e da fotografia — uma rede na qual, no centro, se encontra o próprio corpo, que agora deve ser regulado por meios técnicos. Num momento em que a técnica já se apresentava como uma Nova Ordem Mundial, era preciso definir que relações ela passa a entreter com a ordem do sujeito; isto é, conceber as consequências da entrada da máquina nos aparelhos comportamental, perceptivo e cognitivo.

Stiegler aponta diferentes projetos em jogo, começando pelo mundo do trabalho. Com a chamada ciência do trabalho, usinas, fábricas e ateliês tornam-se laboratórios de experimentação e criação deste “novo homem”. A técnica surge como segunda natureza, uma nova “regulagem” do humano baseada no trabalho, que também se tornava progressivamente técnico. A velocidade, presente na vida coletiva das grandes cidades, se apossa do corpo individual: uma adaptação deste ao ritmo dos processos de trabalho, marcado pela repetição, automatismo e otimização dos movimentos, característicos do taylorismo e de suas apropriações pela ciência do trabalho na Europa e na União Soviética.

Através da psicotécnica — uma forma de psicologia aplicada ao trabalho — são apontados caminhos para o equilíbrio entre o sujeito e a técnica, entre corpo e máquina. Nesta releitura do taylorismo nos contextos alemão e russo — e, por isso, Stiegler sublinha uma pretensa neutralidade da técnica, um grau zero de ideologias e projetos políticos —, levada a cabo por nomes como Fritz Giese e Alexei Gastev, a *psyche* é tratada como fenómeno observável, calculável e mensurável, que condiciona o sujeito. Uma associação entre técnica, corpo e *psyche* através da padronização dos movimentos do trabalhador, que tem na linha de montagem sua principal imagem. O objetivo é tornar a totalidade dos processos

laborais mais econômicos ao desafogar o “excesso” de esforço mental e eliminar tudo o que é “inútil”, coordenando as atividades físicas e psíquicas — o que leva à acurada conclusão de Stiegler (2019, 90): a pretensa dominação dos objetos pela humanidade tem como consequência a própria transformação dos sujeitos em objetos².

O corpo do trabalhador e, por consequência, o corpo coletivo surgem como o próprio meio no qual a técnica se materializa, “ganha corpo” — a consagração da aliança secular entre corpo e técnica (Stiegler 2019, 48). Nesse sentido, é flagrante a utilização dos média (câmeras, aparelhos fotográficos, filmes, etc) para analisar o trabalho sob a forma de movimento. Frank B. Gilbreth³, por exemplo, dedica-se ao estudo — e normatização — dos ritmos corporais visando combater o desperdício de tempo. Para tal, registra os trabalhadores *in actu*, como método de coleta, tratamento e exploração estatística de dados. Homem e máquina trabalham juntos; e os resultados devem ser operacionalizados e ensinados aos trabalhadores, num ciclo infinito de aperfeiçoamento técnico⁴. As usinas produzem mercadorias e novos homens, já não facilmente distinguíveis uns dos outros — conduzindo-nos ao assertivo questionamento de Nietzsche, lembrado por Kittler, “são homens ainda (...) ou talvez apenas máquinas de pensar, de escrever, de calcular?”⁵.

“O trabalho é também sempre um trabalho sobre si mesmo, uma espécie de arte de viver industrial sobre uma base técnica”⁶. As mediações (psico)técnicas deveriam transcender os limites da fábrica e perpetuar-se nos modos de vida cotidianos; uma espécie de “obra de arte total” que faria fundir técnica e estética na construção da nova sociedade e do novo homem — *assemblé par montage*. Portanto, uma estética da produção, inspirada em procedimentos da montagem industrial, será incorporada ao domínio da arte.

² Como também escreve Stiegler, a propósito da psicotécnica e das ideias de Fritz Giese, “[a técnica] marca o Eu, o educa (...) [forja] um inconsciente supra-individual que adquire forma. (...) O homem cria formas e é ‘enformado’” — “(...) la technique en tant que domaine supra-individuel qui, du fait de ses exigences de standardisation et de normalisation, marque le Moi et carrément l’éduque. La technique est l’inconscient supra-individuel devenu forme. (...) ‘L’homme ne forme pas seulement, il est formé.’” (Stiegler 2019, 81)

³ Precursor da ciência do trabalho, nos Estados Unidos, junto à sua mulher, Lilian M. Gilbreth (cf. Stiegler 2019, 99-140).

⁴ À psicotécnica do sujeito, soma-se a dos objetos: os dispositivos técnicos também deviam ser otimizados e adaptados à natureza corporal e mental do utilizador. Stiegler (2019, 47) dá como exemplo o desenvolvimento de próteses e aparelhos para soldados gravemente feridos, durante a Primeira Guerra, habilitarem-se ao trabalho fabril.

⁵ Kittler escreve: “E o fato de que o simbólico seja chamado de mundo da máquina abole o delírio do assim chamado ser humano de ser diferente e algo a mais do que uma ‘máquina de calcular’ por meio de uma ‘característica’ chamada consciência. Pois ambos, tanto gente quanto computador, estão ‘expostos aos apelos do significante’, ou seja, ambos rodam segundo um programa. ‘São homens ainda, pergunta-se então’, em 1874, Nietzsche, oito anos antes de comprar uma máquina de escrever, ‘ou talvez apenas máquinas de pensar, de escrever, de calcular?’” (Kittler 2019, 41)

⁶ “Le travail est toujours aussi travail sur soi, une sorte d’art de vivre industriel sur une base technique”. (Stiegler 2019, 51)

Stiegler utiliza como objeto o cinema e a montagem cinematográfica na Rússia dos anos 1920, revelando as estratégias de imbricamento entre técnica e estética realizadas por Dziga Vertov e Sergei Eisenstein. Em ambos, o próprio filme é encarado como um programa de educação estética: uma máquina de produção de sentidos, percepções, visões de mundo e comportamentos sociais a serem seguidos. Isto se dá através da montagem, enquanto técnica que, por definição, promove o encadeamento de imagens destinadas a obter efeitos calculáveis. Como relembra Kittler, os média técnicos devem educar, adestrar as pessoas, como uma espécie de substituição, ou complemento, do sistema nervoso central por meios tecnológicos⁷ (Kittler 2019, 40) — uma “montagem dos sentidos”⁸.

Assim, para Eisenstein, o objeto do filme é o espectador; é a este que os pedaços de realidade, reunidos pela montagem, precisam conquistar. Cada elemento do filme (ações, ritmo, luz, etc) deve despertar cadeias de associações e de imagens que produzem emoção e saltem ao espírito do espectador, reconfigurando a gramática da percepção, ressalta Stiegler (2019, 194) ao citar o realizador. O filme adquire o estatuto de “programa que deve reprogramar”, uma ferramenta de produção e apreensão do mundo na nova sociedade tecnicizada. O sujeito, por sua vez, entra no espaço da imagem, que já não podia ser medido exclusivamente pela contemplação, com seu corpo — o espaço da imagem encontra assim o espaço do corpo⁹. Logo, o filme converte-se numa zona de combate político, já que a transformação de formas e imagens pode levar à da percepção e, finalmente, à do humano e da vida. O que se torna manipulável é o real, não apenas o simbólico (Kittler 2019, 64). A suposta neutralidade técnica se revela não mais do que mera retórica para a obtenção de objetivos nem sempre identificáveis, mas inegavelmente definidos.

7 “No Pigmalião moderno”, escreve Kittler, “espelhos e estátuas são desnecessários; a gravação de sons possibilita a cada um ‘observar a sua própria voz ou sua própria palestra no disco como em um espelho, e, assim, estar em condições de se posicionar criticamente com relação à sua própria produção’. (...) os aparelhos resolviam brincando um problema que a literatura não conseguia abordar, ou até conseguia, mas apenas pela intervenção de uma pedagogia: eles adestravam as pessoas em geral — em especial as floristas londrinas — a falarem com uma pronúncia purificada pelos padrões da escrita”. (Kittler 2019, 53)

8 Ainda segundo Kittler, o filme sonoro, desde que surgira, apresentou-se como um dos primeiros sistemas industriais de conexão de mídias, provocando a superação dos abismos que separam uma ordenação dos sentidos da outra (Kittler 2019, 24). Em “*Enthousiasme. La Synphonie du Donbass*” (1930), de Dziga Vertov, é celebrada a industrialização na Rússia através das próprias possibilidades técnicas da prática cinematográfica. “Nós vemos o que a personagem escuta”, escreve Stiegler (2019, 152) ao referir-se à experiência da protagonista Oksana Bulgakova num cenário industrial. Os circuitos de percepção são intercambiados e o corpo humano, por sua vez, mais uma vez é entendido como material que pode ser agrupado por montagem; de agente, ele se torna um meio.

9 Sigrid Weigel, em sua interpretação rigorosa dos escritos de Benjamin — e especificamente do ensaio sobre o Surrealismo — revela como o pensamento do autor se estrutura a partir de imagens: “What is under discussion here is not, then, the ‘encoding’ (Habermas 1972:40) of meanings in images, but the insight that memory and action find articulation in images, that ideas are structured as images, and that what is at stake is therefore a *praxis* that can operate with images — a *politics of images*, not a figurative or metaphorical politics”. Trata-se, portanto, de uma política das imagens que ocorre quando os sujeitos “materializam” suas ideias *in actu*, como escreve Weigel; quando o espaço da imagem coincide com o espaço do corpo, numa espécie de presença da mente incarnada. (Weigel 2005, 8)

No campo da fotografia não foi diferente. Ambos os média se encontram no texto de Stiegler através do conceito de montagem — ou seja, enquanto ferramenta técnica e estética que busca definir os contornos do homem agrupado tecnicamente. Como explicita Lázló Moholy-Nagy, é preciso construir o humano no reino da técnica e explorar suas possibilidades orgânicas a partir de uma nova semântica da realidade que se tornou fotográfica (Stiegler 2019, 293). A produção do novo homem se dá através de imagens¹⁰.

Para alguns artistas examinados por Stiegler, a fotografia (técnica) surge como apelo à humanização da técnica. Para outros, é a constatação da superioridade definitiva da mesma. Na Europa e nos Estados-Unidos, Germaine Krull e Margareth Bourke-White representam o universo da técnica como um verdadeiro paraíso, produzindo imagens de uma “poesia industrial” que busca beleza na técnica, não na natureza. Na Rússia, a técnica adquire o estatuto de obra de arte total, que conciliaria natureza e cultura. Para Alexander Rodtchenko, a natureza é tida como um caos sem estrutura, sem apelo artístico. Ela é compreendida a partir de suas possibilidades técnicas. As árvores, por exemplo, deveriam ser fotografadas de baixo para cima, como um objeto industrial: a chaminé da usina (*ibid.*, 219). Já Albert Renger-Patzsch, fotógrafo da Nova Objetividade, assume uma posição ambivalente em relação à modernidade técnica. Por um lado, ele se torna o fotógrafo do desenvolvimento industrial alemão; por outro, busca documentar as paisagens ameaçadas pelo progresso técnico — vestígios de formas elementares que a fotografia deveria conservar. Para ele, técnica e natureza estão conectadas pela forma. Paradoxalmente, seu trabalho buscará na superfície do mundo visível — uma definição da fotografia como prática concreta das formas — a essência dos objetos, para além de sua própria materialidade; isto é, as formas elementares, supra-temporais¹¹.

¹⁰ Seguindo o pensamento de Weigel sobre a obra de Benjamin, podemos constatar junto à autora que é justamente com a pretensa reprogramação dos sentidos e da percepção, através das mediações técnicas, que o espaço da imagem encontra o espaço do corpo. Como numa espécie de (re)construção do mundo material que introduz na esfera política sua matéria primordial — o corpo —, ao mesmo tempo em que enfatiza a maneira pela qual essa matéria é constituída e estruturada como imagem (Weigel 2005, 3).

¹¹ Benjamin desenvolverá uma contundente crítica ao trabalho de Renger-Patzsch e à Nova Objetividade, enquanto afirmação estetizante do existente, que prolonga a “auratização” do objeto (Stiegler 2019, 255). Para Benjamin, a função da arte — e a crítica da sociedade — reside mais na edificação da vida do que em sua restituição. É preciso passar da reprodução à produção, da mimesis à construção. Assim, para ele, através de um novo alfabeto visual, o homem deve ser conduzido do passado para o futuro. (cf. Benjamin 1994a; Benjamin 1994b)

A fotografia torna-se a cena onde estratégias estéticas, diagnósticos histórico-culturais e convicções políticas se confrontam¹². Assim como o cinema, ela transforma a arte numa disciplina pedagógica, já que diante das novas tecnologias a representação e o controlo do real se complexificam. Portanto, à cultura visual da modernidade, engendrada pelos novos média, é preciso somar uma nova alfabetização visual; isto é, criar esquemas de interpretação que dêem conta dos novos estímulos no aparelho perceptivo humano. E, como afirma Kittler (*apud* Stiegler 2019, 343) a respeito dos sistemas de registo em geral, a alfabetização não é uma técnica cultural neutra, ela é um instrumento de dominação, um meio de estabelecer normas culturais¹³. De mediação, corre-se sempre o risco de que a técnica se transmude em figura supra-histórica, que imobiliza todo tipo de transformação. Neste sentido, e não por acaso, será ao retornar ao domínio do trabalho e à *figura do trabalhador*, através do pensamento de Ernst Jünger, que Stiegler concluirá o livro em questão¹⁴.

Nesta total dominação da experiência pela técnica, a que Jünger denominou “mobilização total”, surge uma nova ordem. Se, através da fotografia e do cinema, a técnica se transforma em símbolo deste novo espaço de cultura, Jünger associará este mesmo espaço à *figura do trabalhador*, enquanto operadora de uma nova configuração do mundo. Esta é concebida como um conceito que encarna a fusão entre natureza e cultura, coletivo e indivíduo, por meios técnicos: uma união do orgânico ao mecânico na *figura do trabalhador*¹⁵. A tradicional visão marxista de alienação do sujeito pela máquina é substituída por uma nova simbiose entre ambos: o esboço de um monismo tecnocrático que visa a organização coletiva da sociedade e a sujeição do indivíduo à ordem e à obediência (Stiegler, 390) — a dissolução deste diante da totalidade da técnica e do mundo

¹² “O novo mundo ainda precisa ser organizado. É precisamente porque ele está à nossa disposição do ponto de vista fotográfico que ele pode ser combinado e montado de novas maneiras” (“Le nouveau monde est encore à organiser. C’est précisément parce qu’il est à notre disposition d’un point de vue photographique qu’il peut être combiné et monté de façon nouvelle”), escreve Stiegler, (2019, 357). E relembra a fórmula de Moholy-Nagy, popularizada por Benjamin: “aquele que não domina a fotografia [e podemos aqui adicionar o cinema] será o analfabeto de amanhã” — “La formule de Moholy-Nagy, rendue célèbre par Walter Benjamin, selon laquelle celui qui maîtrise pas la photographie sera l’analphabète de demain (...) est l’expression de ce vaste renouvellement du codage de la culture. Il s’agit tout simplement de mettre au point le programme culturel de l’homme assemblé par montage. Ce faisant, la tradition, les héritages culturels ne jouent aucun rôle; tout peut et doit faire l’objet d’une refondation, d’une réinterprétation et d’une réutilisation. La technique dicte la nouvelle pédagogie.” (*ibid.*, 293)

¹³ Pois como também afirma Ernst Jünger (2000, 219), “A mutabilidade dos meios técnicos é a mutabilidade dos meios de poder”.

¹⁴ Stiegler dedica um epílogo ao pensamento de Jünger e à controversa relação por ele entretida com a fotografia, unindo assim o mundo do trabalho industrial, a técnica das máquinas e as práticas estéticas no campo da arte (cf. Stiegler 2019, 375-399).

¹⁵ Como escreve Jünger (2000, 97), “A técnica de máquinas deve ser concebida como o símbolo de uma figura particular, a do trabalhador”.

planificado do trabalho. “É importante ter total domínio da vida, para que ela possa a qualquer momento ser colocada a serviço de uma ordem superior”¹⁶, eis a definição de Jünger da disciplina técnica. É o trabalhador que reina, mas ele está ao serviço da técnica. Diante do desaparecimento do indivíduo, o corpo coletivo — agrupado por montagem — nascia sob o signo do totalitarismo.

O total domínio do mundo pelo homem, através da técnica, coincide assim com a submissão deste mesmo homem às forças técnicas que dele surgiram. Impregnado pela técnica, ele se tornara o homem-máquina. O problema colocado — que é ainda o de nossos dias — é de como a autonomia humana pode subsistir em meio à crescente primazia do mundo técnico, fazendo com que para uns o discurso sobre o “último homem” (ao qual se seguiria o novo homem) tenha se tornado um eufemismo (Stiegler 2019, 391): ele já desaparecia ao tornar-se objeto da racionalidade instrumental e da reificação da consciência e da percepção¹⁷. Em Jünger, o “homem agrupado por montagem” se transfigura em trabalhador e a técnica numa figura metafísica, a-histórica. De meio, se converte em *telos*. E Stiegler propõe justamente retrazar o caminho inverso, que vai da metafísica à física. Ou seja, perceber este “novo homem”, concebido na modernidade técnica, agrupado por montagem, como uma construção histórica. Só assim torna-se possível destrinchar os elementos que o compõem e vislumbrar outras composições e imagens, mediadas tecnicamente, que não desemboquem na *experiência de choque* à qual Benjamin se referiu. Pois se o “último homem” já desaparecera, que ainda seja possível agrupar muitos outros, ou a humanidade estará sempre a lutar pela sobrevivência à própria civilização.

¹⁶ “Il importe de posséder une totale maîtrise de la vie, afin qu’elle puisse être engagée à toute heure au service d’un ordre supérieur.” (Jünger *apud* Stiegler, 395)

¹⁷ Também neste sentido, o tipógrafo Jan Tschichold sublinha uma tendência alemã pela “busca do absoluto”, associando o programa estético tipográfico, fotográfico e social na Alemanha, no final da década de 1920, a uma estética pré-fascista. Assim, aproxima-se das análises de Adorno e Horkheimer, acerca da racionalidade instrumental e reificação das consciências, como chave interpretativa para o fascismo e o totalitarismo. (Stiegler 2019, 331)

Referências

- Benjamin, Walter. 1994a. “Pequena História da Fotografia.” Em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, editado por Walter Benjamin, 91-107. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter. 1994b. “O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934.” Em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, editado por Walter Benjamin, 120-136. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter. 2017. *A Modernidade*. Edição e tradução de João Barrento. Porto: Assírio & Alvim.
- Jünger, Ernst. 2000. *O trabalhador. Domínio e figura*. Introdução, tradução e notas de Alexandre Franco de Sá; prefácio Nuno Rogeiro. Lisboa: Hugin.
- Kittler, Friedrich A. 2019. *Gramofone, Filme, Typewriter*. Translated by Daniel Martineschen and Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Editora UFMG e UERJ.
- Stiegler, Bernd. 2019. *L’homme-montage. Une figure de la modernité*. Traduit par Laurent Cassagnau. Paris: Hermann Éditeurs.
- Weigel, Sigrid. 2005. *Body and image Space. Re-reading Walter Benjamin*. Translated by Georgina Paul, Rachel McNicholl and Jeremy Gaines. Taylor & Francis e-Library.

Nota biográfica

Licenciada em História, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), e Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa (NOVA-FCSH), com especialização em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias. Atualmente, faz parte do programa de doutoramento em Ciências da Comunicação / Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, também na NOVA-FCSH. Integra, como investigadora doutoranda o grupo de investigação “Cultura, Mediação e Artes” do Instituto de Comunicação da NOVA (ICNOVA).

ORCID

[0000-0003-4376-525X](https://orcid.org/0000-0003-4376-525X)

CV

[6117-19C1-CEC9](https://www.icnova.novalisboa.pt/pt/curriculum-vitae/6117-19C1-CEC9)

Morada institucional

Instituto de Comunicação da NOVA
— ICNOVA. Avenida de Berna, 26-C /
1069-061 Lisboa, Portugal.

Para citar este artigo

Fiuza, Ana Carolina. 2023. “L’homme-montage. Une figure de la modernité.” *Revista de Comunicação e Linguagens* (59): 196-203. <https://doi.org/10.34619/okeh-gzql>.

Recebido Received: 2023-09-21

Aceite Accepted: 2023-11-15

DOI <https://doi.org/10.34619/okeh-gzql>

Este trabalho está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional. Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Highway, T. 2022. Laughing with the Trickster: On Sex, Death, and Accordions. Toronto: House of Anansi

O *Trickster* revisitado como corporização de um espaço liminar em *Laughing with the Trickster: On Sex, Death, and Accordions*, de Tomson Highway

The Trickster revisited as the embodiment of a liminal space in Laughing with the Trickster: On Sex, Death, and Accordions, by Tomson Highway

SUSANA AMANTE

Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Viseu,
Instituto Politécnico de Viseu, CI&DEI, Portugal
susanamante@estgv.ipv.pt

Evolutionary memory anchors us all, however tenuously, to the stream and flow that allow us to dive into the magic wells of fellow beings and draw that living water to the surface. (...) Literature and art have been dangling such bait since humans first embraced animism and shamanism and totemism, even before we turned our rituals into art and story, image and song. (Copeland 2017, 178)

Há corpos-media que conquistaram um lugar de destaque no imaginário popular, como os *tricksters* e outros seres mitológicos que se encontram em diferentes culturas de todos os continentes, desde a África, à Polinésia, Ásia, Europa e, muito frequentemente, na América do Norte (Pache 2012). Efetivamente, desde os tempos imemoriais das histórias de tradição oral, as narrativas da criação, principalmente das Primeiras Nações do Canadá, são invadidas por seres antropomórficos, que não se assumem claramente

como humanos ou animais, pelas suas características híbridas que os/as dotam de ambiguidade e lhes permitem adaptar-se às circunstâncias, transgredindo limites e fronteiras (Carstens 2017, Amante 2022, McCauley 2023).

Num tempo marcado por alterações climáticas, inteligência artificial, zoonoses e outras pandemias, os estudos pós-humanistas têm vindo a desafiar a centralização míope do ser humano nos vários campos da vida social para abraçar estudos sobre literatura e educação criativa, interrelacional, suprahumana e transcorporal (Rousell et al. 2022). Como nos lembra Wheeler (2017, 120), recorre-se ao animismo como um conceito corporizado, em vez de como uma prática religiosa, com o objetivo de representar uma tradição cultural e para permitir uma reflexão e ação sobre o presente. Esta conceção sugere uma abordagem da ciência que reconhece a presença e influência de diversas entidades não humanas no mundo natural, isto é, que é conducente a uma compreensão ontológica holística e interconectada da existência, como nos lembra de Freitas (2020, 64): “Through such alliances, science actively populates the world with diverse non-human agencies (...) according to an immanent ontology that is no less realist for being thoroughly situated”. Este paradigma, que prevê que a ciência popula o mundo com diversas agências não-humanas, encontra eco mais recentemente na figura do ciborgue, um ente cibernético — ou ser híbrido — que amalgama componentes orgânicos e tecnológicos. Com efeito, analogamente ao animismo, que reconhece uma sacralidade difusa na natureza, o ciborgue simboliza uma fusão de elementos naturais e tecnológicos, subvertendo dicotomias convencionais entre o orgânico e o artificial. Ao abordarmos o animismo sob esta perspetiva, emerge uma visão mais fluida e integrada do cosmos, bem como da simbiose entre o biológico e o tecnológico, como postulado por Patra (2023, Aspects of Post-Human Transformation), aquando da sua reflexão sobre obras de Neal Asher: “By dismantling the binary division between human and non-human, Asher enables his protagonists to delve into the cosmic mystery (...) and grasp the otherness of the cosmos and themselves”.

No fundo, e retomando a ideia da tradição oral das Primeiras Nações do Canadá, o animismo pode ser considerado um artifício didático que permite a criaturas tão diversas como o búfalo, o coioite, o urso, a águia (Allen 1996) e o corvo, de entre outros, servir como um modelo que se aviva na mente dos ouvintes, ou leitores, para os aproximar das suas raízes, ou para lhes dar a conhecer mundos que evocam a alteridade, mas que, em ambas as situações, transportam ensinamentos transversais a qualquer cultura ou contexto histórico. De facto, esses ensinamentos e valores são intemporais e universais, pois o recurso a animais em narrativas que personificam comportamentos e traços humanos, e que transmitem uma moral, encontram ressonância em diversas sociedades ao longo dos séculos. Estas narrativas — que podem ser criacionistas, fábulas (ex.: Esopo) ou contos com animais (ex.: *Animal Farm*, de George Orwell) que marcam a nossa infância e juventude — são consideradas fundamentais na construção da personalidade, formação do carácter e desenvolvimento de relações sociais.

Nas primeiras páginas de *Laughing with the Trickster: On Sex, Death, and Accordions* (2022), versão escrita das palestras de Tomson Highway designadas como “The Massey Lecture Series”, o reconhecido romancista de origem Cree e autor de livros para crianças, dramaturgo e músico, reflete sobre questões fundamentais da existência humana à luz das mitologias indígenas, que contrapõe às mitologias grega e do cristianismo. Num primeiro capítulo intitulado “On Language”, após uma breve apresentação que faz de si e do seu contexto enquadrado pela língua Cree¹, Highway detém-se na palavra “mitologias”, na respetiva etimologia e sentido, bem como no seu hibridismo. Como faz saber, “mitologia” tem na sua origem os vocábulos gregos “Mythos”, significando narrativa, e “logos”, com sentido de palavra ou discurso. Assim, como explana,

Put together, the hybrid word thus means “a word” or “a discourse” on “narrative.” Mythology’s closest cousins, which are so close that they can be easily confused by the unvigilant, are theology, which comes from “theos” (“god”) and the aforementioned “logos,” and cosmology, where “cosmos” has been variously defined as “world” or “universe.” (Highway 2022, 8)

Ao partilhar raízes linguísticas com os vocábulos “teologia” e “cosmologia”, a palavra “mitologia” sugere uma ligação estreita a narrativas que muitas vezes exploram o transcendente, uma articulação com o sagrado e com a ordem cósmica. O hibridismo do vocábulo vem acompanhado da transformação e metamorfose das próprias mitologias indígenas, grega e do cristianismo, que se influenciam e adaptam como resposta às interações culturais. Nas suas palavras:

... they have changed to accommodate one another in some way, in the interests of mutual survival. They have mixed and mingled and emerged as a hybrid. And it is this hybrid of three mythologies, as I see it, that has had the most to do with giving form and substance to North American thought, life, and culture as we know it today. (Highway 2022, 10)

É já no segundo capítulo, “On Creation”, que a figura do *trickster* nos é descrita. Surge, pois, como um “... clown god [that] lives inside us. A spirit half-human and half-god, as is the case with all superheroes in all world mythologies. The difference is that our Trickster has a sense of humour and a concupiscence that know no limit” (Highway

¹ A este propósito, vale a pena lembrar a hipótese dos antropólogos Sapir e Whorf que defendiam que a nossa língua condiciona ou molda a nossa visão do mundo: “We dissect nature along lines laid down by our native languages. The categories and types that we isolate from the world of phenomena we do not find there because they stare every observer in the face; on the contrary, the world is presented in a kaleidoscopic flux of impressions which has to be organized by our minds—and this means largely by the linguistic systems in our minds. We cut nature up, organize it into concepts, and ascribe significances as we do, largely because we are parties to an agreement to organize it in this way—an agreement that holds throughout our speech community and is codified in the patterns of our language.” (Whorf 1956, 213).

2022, 25). Contrastando mitologias monoteístas e politeístas com a mitologia aborígine panteísta, Highway abraça o conceito de energia divina que não foi antropomorfizada: a entidade divina não é homem, nem mulher. Este ser encontra-se em tudo, em todas as coisas, ao nível da natureza, o que nos transporta para as palavras de Alzate, Gonzáles-Cortes e Tabares, embora estes académicos se refiram a uma outra realidade, decorrente dos avanços da cibernética, postulando que...

... en la sociedad postindustrial, el ser humano pierde su cuerpo y pasa a entablar una relación horizontal con los elementos no-humanos, como bien lo ha planteado Wang (2018) el ser humano actual es solo una de las muchas especies de la tierra, y Eaton (2016) al afirmar la naturaleza interconectada de humanos, animales, objetos no humanos en los sistemas sociales. (2022, 356)

Com efeito, mais do que perder o corpo, o ser humano ganha outros corpos-media, pois tudo está interligado, de forma que a imagem do círculo, sem início, meio ou fim, reflete a totalidade, a unidade, o infinito: “In Indigenous mythology, there exists not one God, as in Christian mythology; not many gods, as in Greek mythology; but, rather, the concept of ‘God in all’ or ‘God in everything’” (Highway 2022, 52). O panteísmo, por oposição ao monoteísmo e politeísmo, é a representação perfeita da natureza eterna da existência e, por isso, na mitologia indígena, não existe a narrativa do Jardim do Éden, isto é, o paraíso não é resultado de uma maldição de um deus masculino zangado, nem é a Arcádia panteísta, mas uma dádiva de um deus feminino benevolente, que é a Mãe Natureza. Nesse ponto, as mitologias indígenas comungam da crença dos panteístas gregos e, em relação à árvore do conhecimento, a sua existência só poderá ser motivada pela necessidade de se provar o seu fruto, contrariamente à mitologia Cristã, na qual este é proibido: “In Greek and Indigenous mythologies, by contrast, that’s why it’s there, right there in the middle of the garden — that is, the human body — for us to partake of, for us to enjoy, for us to celebrate day in and day out” (Highway 2022, 61). A mitologia, que é o ponto intermédio entre a ciência e a religião segundo Highway, faz-se ouvir por meio de uma língua que consiga descrever estes corpos-media, que se movem pelos entrelugares, e que, nas palavras do escritor Cree em apreço, é...

The language needed to describe a dream world where exist, where thrive, men with wings, horses with wings; where creatures half-human and half-god walk the Earth, just like the god Pan, or Weesaa-geecheak, the great Cree Trickster; where snakes talk to women (but not, for some reason, to men), women give birth without having had sex, dead men rise from the grave. And women — and men, too, (...) — are, at one and the same time, both human and divine. (Highway 2022, 62)

Como Highway reflete, atendendo ao facto de a Ciência — desde a física quântica à biologia celular — nunca ter conseguido explicar de onde veio o impulso da primeira célula do universo, situação que também a religião não explica, tornou-se necessário que visionários, sacerdotes e xamãs inventassem uma nova língua para, como refere, “... articulate that origin. And that language is mythology” (ibidem).

No terceiro capítulo, intitulado “On Humour”, por entre histórias e comparações, percebemos o papel que o *trickster* tipifica, como louco, psicadélico, explosivo, maníaco, imprevisível, disruptivo, irascível, profano, escatológico, de contrastes, insano, ridículo, cómico, histérico, covarde, trapalhão, desonesto, sem forma, nem dimensão física. Ele/a assume-se simultaneamente como um arquétipo moderno para reavivar a herança cultural dos povos nativos do Canadá e como uma figura cujo humor liberta os oprimidos dos seus colonizadores, isto porque “... laughter is medicine” (ibidem, 96).

“On Sex and Gender”, correspondente ao quarto capítulo, Highway socorre-se do cómico para, uma vez mais através de histórias, contar como o Old Man Coyote e a Coyote Woman descobriram o sexo e populararam o mundo, por oposição a histórias de uma religião monoteísta e patriarcal que vê o sexo como tabu e a mulher como submissa em relação ao homem. É também com um humor acutilante que reflete sobre o género em diferentes línguas e, provocatoriamente, de entre outros vocábulos, discute o género da palavra vagina, que em francês é masculina. Depois, centrando-se novamente em questões linguísticas, contrapõe os dois géneros inflexíveis da religião cristã, para apresentar os três, num semicírculo que inclui o género neutro da religião politeísta e, finalmente, o círculo completo do panteísmo que abre espaço a qualquer número de géneros, nomeadamente dos “Two-Spirits”, os quais, embora possam ter aparência biológica feminina ou masculina, são o todo no seu âmago. Efetivamente, segundo Highway e de acordo com os sistemas de crença panteísta, todos os seres vivos e não vivos, bem como as partes do corpo, são desprovidos de artigos definidos com marca de género, pois não refletem construções de género binárias, nem abrem espaço à existência de um género neutro, mas, antes, abraçam toda a existência como sagrada e assumem uma divisão em termos de seres animados ou inanimados, com ou sem alma.

No quinto capítulo, “On Death”, que precede “A Brief Guide to Cree”, Highway debruça-se sobre a morte e a vontade divina como determinante para o destino dos que partem, segundo a religiosidade cristã. De um céu onde, de entre outros prazeres da vida, não são permitidos acordeões, a uma segunda opção designada por purgatório, sobre a qual discorre e problematiza, detém-se pormenorizadamente sobre o cenário dantesco do inferno, para depois se concentrar na visão grega do politeísmo. Por último, por meio de histórias, revela-nos o sistema panteísta indígena: “When you die, your physical self, formerly animate, becomes inanimate and merely melts into the Earth and becomes one with it” (Highway 2022, 161). Daí, num círculo perfeito, volta a encontrar a vida em união com a natureza, guiado pelo *trickster* apalhaçado. É, por isso, que se torna mais fácil suportar a partida de um ente querido, como a que Highway nos revela,

apesar da dor sentida pela perda, ou melhor, transformação do irmão, René, em energia e nas memórias guardadas.

A figura do *trickster* é o que une cada um dos capítulos. Esta figura arquetípica, astuta, brincalhona e que desafia as normas e a rigidez das estruturas sociais e cósmicas, apresenta a adaptabilidade necessária para lidar com as nuances e complexidades da vida. Com efeito, esta figura serve como um elemento unificador na obra, não apenas pela sua universalidade, mas sobretudo pela sua capacidade notável de mediar conceitos, estados e divindades. Este ser condensa em si todos os binómios e atua como um agente de transformação, numa destruição de paradigmas que Rosi Braidotti (2018) abraça no seu pensamento pós-humanista crítico. Recuperando as palavras de Radin, o *trickster* é tudo: “...god, animal, human being, hero, buffoon, he who was before good and evil, denier, affirmer, destroyer, and creator (...) What happens to him happens to us” (1956, 169). É, indubitavelmente, um corpo-média imprevisível, fluido, que se move por espaços liminares. Daí que este livro desafie, ponha em perspetiva mundividências, ouse comparar conceções do mundo e apresente de forma singular, através de um discurso fluido e humorístico, a mitologia de um povo distante geograficamente, mas que cada vez mais se estreita, quer pela literatura, quer pelos meios tecnológicos, quer pelo abraçar de um compromisso em prol da sustentabilidade e inclusão, neste período Pós-humanista crítico.

Referências

- Allen, Paula Gunn. 1996. "Introduction." *Song of the Turtle: American Indian Literature 1974-1994* (Ed. P. Gunn Allen). New York: One World-Ballantine Books: 3-17.
- Alzate, Magda, González-Cortes, Jorge, and Tabares, Anyerson. 2022. "Papel de las tecnologías digitales en la consolidación del Posthumanismo como nueva forma de humanismo." *Revista De Filosofia (Venezuela)*, 39(102): 346-362. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7045669>
- Amante, Susana. 2022. "Forging a Space for Dialogue and Negotiation in Modern Picture Books by Melanie Florence." *Ars Aeterna* 14(2): 22-36. <https://doi.org/10.2478/aa-2022-0009>
- Braidotti, Rosi. 2018. A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities. *Theory, Culture and Society*. <https://doi.org/10.1177/0263276418771>
- Carstens, Delphi. 2017. "Tricksters, Animals, New Materialities, and Indigenous Wisdoms." In *Indigenous Creatures; Native Knowledges, and the Arts: Animal Studies in Modern Worlds*, edited by Wendy Woodward and Susan McHugh). London: Palgrave Macmillan: 93-115.
- Copeland, Marion. 2017. "Magic Wells, the Stream and the Flow: The Promise of Literary Animal Studies." In *Indigenous Creatures; Native Knowledges, and the Arts: Animal Studies in Modern Worlds*, edited by Wendy Woodward and Susan McHugh). London: Palgrave Macmillan: 161-182.
- de Freitas, Liz. 2020. "Why trust science in a trickster world of absolute contingency? The speculative force of mathematical abstraction." *Critical Studies in Teaching and Learning* 8, Special Issue: 60-74. <https://doi.org/10.14426/cristal.v8iSI.267>
- McCauley, Marcie. 2023. "Review of the Book *Laughing with the Trickster: on Sex, Death, and Accordions* by Tomson Highway". *World Literature Today* 97(1): 73-74. <https://doi.org/10.1353/wlt.2023.0036>
- Pache, Matthias. 2012. "The Fox in the Andes: An Alternative Interpretation of the Trickster." *Anthropos: International Review of Anthropology and Linguistics*, 107(2): 481-496. <https://doi.org/10.5771/0257-9774-2012-2-481>
- Patra, Indrajit. 2023. Exploring the intersection of Lovecraftian monstrosity and techno-body horror in selected works of Neal Asher: an examination of (post-)humanity. *Multidisciplinary Reviews*, 6(1). <https://doi.org/10.31893/multirev.2023009>
- Radin, Paul. 1956. *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*. New York: Philosophical Library.
- Rousell, David, Harris, Daniel, Wise, Kit, MacDonald, Abbey, and Vagg, Julia. 2022. "Posthuman creativities: Democratizing creative educational experience beyond the human". *Review of Research in Education*, 46(1): 374-397. <https://doi.org/10.3102/0091732X221084316>
- Wheeler, Alexandra-Mary. 2017. "The Porosity of Human/Non-Human Beings in Neil Gaiman's American Gods and Anansi Boys." In *Indigenous Creatures; Native Knowledges, and the Arts: Animal Studies in Modern Worlds*, edited by Wendy Woodward and Susan McHugh. London: Palgrave Macmillan: 119-137.
- Whorf, Benjamin. 1956. *Language, Thought, and Reality*. Cambridge, MA: MIT Press.

Nota biográfica

Professora Adjunta na Escola Superior de Tecnologia e Gestão do Politécnico de Viseu e membro integrado do CI&DEI, com doutoramento em Filologia Inglesa. Tem atuado nas áreas disciplinares de Português e de Línguas Estrangeiras (Inglês). As suas áreas de interesse são a Literatura e Cultura, sobretudo de Expressão Inglesa; Literatura de Potencial Recepção Infantil; Didática das Línguas; Estudos de Género e Tradução.

Para citar este artigo

Amante, Susana. 2023. "Highway, T. 2022. Laughing with the Trickster: On Sex, Death, and Accordions. Toronto: House of Anansi." *Revista de Comunicação e Linguagens* (59): 204-211. <https://doi.org/10.34619/knpq-7oef>.

ORCID

[0000-0002-1300-0785](https://orcid.org/0000-0002-1300-0785)

CV

[3315-1423-5042](#)

Scopus ID

[57338983700](#)

Morada institucional

Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Viseu, Campus Politécnico, 3504-510, Viseu, Portugal.

Recebido Received: 2023-07-30

Aceite Accepted: 2023-11-15

DOI <https://doi.org/10.34619/knpq-7oef>

Este trabalho está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional. Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

