

Nostalgia, o cancelamento do futuro e o arquivo paradoxal

Nostalgia, the cancellation of the future and the paradoxical archive

MANUEL BOGALHEIRO

Universidade Lusófona do Porto / Faculdade de Comunicação, Artes, Arquitetura e Tecnologia da Informação / CICANT

manuel.bogalheiro@gmail.com

Resumo

O esgotamento da noção de utopia — cujo espírito baseado na crença otimista num futuro melhor marcou a Modernidade ocidental — abriu espaço para uma outra que, progressivamente, ganhou centralidade na cultura contemporânea: a noção de nostalgia (Fredric Jameson). Por um lado, esta noção carrega em si a ideia de que a Modernidade é um projecto inacabado (Jürgen Habermas), cujas promessas não se chegaram a realizar, mas em relação às quais há um constante retorno. Por outro lado, e consequentemente, a nostalgia liga-se à percepção cultural de uma certa exaustão da temporalidade histórica ou da ideia de progresso. Em suma, *se já não estamos certos de que o futuro se vai concretizar, estamos presos no presente* e, portanto, resta-nos rememorar, não apenas o passado, mas o próprio presente, numa espécie de ciclo vicioso que pode ser lido como um *lento cancelamento do futuro* (Bifo Berardi). A partir desta leitura cultural, perspectivas críticas sugerem que os *media* e as indústrias culturais actuais favorecem este impasse — configurado como nostálgico — porque insistem em fórmulas familiares que mais não fazem do que recuperar modelos repetidos sem oferecerem alternativa para a produção da *heterogeneidade* (Mark Fisher). O arquivo surge, então, numa dimensão

paradoxal. Por um lado, poder-se-á assumir que todos os *media* são meios de registo que trabalham, sobretudo com a digitalização geral, a constituição de um arquivo universal que tudo guarda. Por outro lado, de que arquivo poderemos falar na época de um *eterno presente*, sem alternativas, que apenas reescreve ou *sobre-escreve* as referências simbólicas da actualidade? Perante esta aporia, importa-nos aqui pensar o modo como certas abordagens artísticas (o uso do *crackle* na música de Caretaker ou de Burial; a arqueologia da materialidade do cinema na obra de Tacita Dean, a reprodutibilidade do arquivo no trabalho de Mark Leckey) têm procurado expor o modo como os *media materializam* a memória, abordagens, que a partir de uma abertura disruptiva da noção de nostalgia, questionam a temporalidade do presente e da própria História (Walter Benjamin).

Palavras-chave

Nostalgia | Futuro | Arquivo | Memória | Materialidade | Arqueologia

Abstract

The exhaustion of the notion of utopia — whose spirit based on the optimistic belief in a better future marked Western Modernity — opened space for another one that, progressively, gained centrality in contemporary culture: the notion of nostalgia (Fredric Jameson). On the one hand, this notion carries with it the idea that Modernity is an unfinished project (Jürgen Habermas), whose promises have not been realized, but in relation to which there is a constant return. On the other hand, and consequently, nostalgia is linked to the cultural perception of a certain exhaustion of historical temporality or the idea of progress. In short, if we are no longer certain that the future will come true, we are stuck in the present and, therefore, we have to remember, not only the past, but the present itself, in a kind of vicious cycle that can be read as a slow cancellation of the future (Bifo Berardi). From this cultural reading, critical perspectives suggest that the current media and cultural industries favor this impasse — configured as nostalgic — because they insist on familiar formulas that do nothing more than recover repeated models without offering an alternative for the production of heterogeneity (Mark Fisher). The archive then appears in

a paradoxical dimension. On the one hand, it can be assumed that all media are means of registration that work, with general digitalization, the constitution of a universal archive that keeps everything. On the other hand, of what archive can we speak in a kind of an eternal present, with no alternatives, which only rewrites or overwrites the symbolic references of today? In view of this aporia, it is important for us to think here about how certain artistic approaches (the use of crackle in the music of Caretaker or Burial; the material archaeology of cinema in the work of Tacita Dean, the reproducibility of the archive in the work of Mark Leckey) have sought to expose the way in which the media materialize memory, approaches that, from a disruptive opening of the notion of nostalgia, question the temporality of the present and of history itself (Walter Benjamin).

Keywords

Nostalgia | Future | Archive | Memory | Materiality | Archaeology

Esta orientação para a frente, esta antecipação de um futuro indefinido, contingente, o culto do Novo significam, em verdade, a glorificação de uma actualidade que vai sempre gerando, de novo, passados definidos subjectivamente.

Jürgen Habermas

O futuro já não é o que era¹

Um dos modos possíveis de ler a História do Ocidente é através da perspectiva que a procura reconstituir a partir da ideia de *destino*. Referimo-nos ao que frequentemente aparece como a *perspectiva teleológica e escatológica* da História. De modo sucinto, tal leitura pode ser apresentada da seguinte forma: o curso da História foi sendo organizado

¹ Apropriação do título de um álbum de Leyland Kirby “Sadly, the future is no longer what it was” (2009). Voltaremos ao trabalho deste músico mais à frente.

por grandes programas civilizacionais que — apesar de se terem configurado e fundamentado distintamente, desde motivações teológicas até tecnocientíficas — têm em comum a marca de apresentarem um *fim* — um *telos* — para o qual se estaria a caminhar e a progredir, fim esse que se apresentaria como redentor e salvífico, justificando o cumprimento universal do programa. A auto-legitimação de cada projecto sempre se terá assim apresentado em correspondência directa com os modos de enunciação e de narrativização² dos fins do projecto, apresentando-se como um todo holístico que nada deixa de fora, legitimando a lei dos sujeitos, o lugar dos objectos e a aparência dos fenómenos. A contrapartida da entrega dos sujeitos às incumbências, mesmo que de fundamento metafísico e transcendente, do projecto seria a conforção e a segurança de se saber *que se está necessariamente a caminhar em direcção a algo que salvará*, isto é, de que há uma finalidade já mais ou menos determinada que justifica os meios do progresso. Neste sentido, a incessantemente *anunciada* finalidade concentra em si toda a carga simbólica dos desígnios e dos projectos da História.

À luz desta perspectiva, todos os grandes programas históricos são assim, ou pelo menos foram anunciados enquanto tal, programas de *emancipação* — se se cumprir o plano dado e apresentado, *o futuro prometido estará cada vez mais próximo*. Esta ideia de *emancipação* implica uma leitura subsequente: todas as perspectivas teleológicas e escatológicas da História, mesmo as modernas, são versões secularizadas de uma certa mitologia que, pelo menos desde Platão, e sobretudo com o Cristianismo, marca o Ocidente: uma configuração particular da ideia de *bem*, a qual implica uma adesão ou uma crença, que não apenas explica o funcionamento do Mundo, como garante a salvação e orienta o sentido da História.³ Entre as meta-narrativas modernas, também a do racionalismo tecnocientífico — desde a sua primeira fase cartesiana até à sua fase industrial,

² Jean-François Lyotard conceptualizou este aspecto naquilo que chamou as grandes *meta-narrativas* do Ocidente. Em *La Condition Postmoderne* (1979) e em *Le postmoderne explique aux enfants* (1986) Lyotard aponta para dois grandes tipos de *meta-narrativas* enquanto modelos de legitimação do conhecimento. O primeiro tipo seriam as meta-narrativas mitológicas, sobretudo identificáveis nas sociedades arcaicas, cuja legitimação do conhecimento se faz por referência a uma narrativa cujo fundamento é uma *archê*, uma origem temporal ou uma força primordial a partir da qual os seres se constituem naquilo que são. O segundo tipo, relativo às meta-narrativas modernas, distingue-se por ser de tipo projectivo, isto é, já não se basear numa origem, mas antes num *porvir* que é anunciado como culminar das premissas do programa. Em certa medida, o Cristianismo representa a transição do primeiro tipo para o segundo.

³ O aprofundamento do problema não dispensaria uma análise cuidada das posições de Friedrich Hegel, Alexandre Kojève, Karl Löwith ou Hans Blumenberg. Para o intuito do nosso argumento bastar-nos-á esta síntese mais ou menos simplificada que podemos encontrar em Matei Călinescu: “All the major ‘stories of emancipation’ of modernity are essentially secularized variations on the Christian paradigm: The Enlightenment metanarrative of progress through knowledge, by which humanity will be emancipated from evil ignorance; the speculative Hegelian story of the emancipation of mind or “Geist” from self-alienation through dialectics; the Marxist story of man’s emancipation from exploitation through the revolutionary struggle of the proletariat; and the capitalist story of humanity’s emancipation from poverty through the market, that is, through the intervention of Adam Smith’s “Invisible Hand,” which creates a universal harmony from countless conflicting self-interests.” (1977, 273). Há, no entanto, uma nuance nesta transição que deve ser considerada, tal como nota Suhail Malik, “While the renunciation of the Eurochristian eschatological horizon of expectation by (modern) anthropogenic history does not change the future orientation of history, it does recompose that futurity as a temporality rather than divine justice. This temporality of anthropogenic history is comprised of the future of the new.” (2018, 250).

passando pela iluminista e positivista — acabaria por ser compreendida como uma outra versão dessa meta-narrativa judaico-cristã de emancipação. Apesar de ter sido edificado como uma ruptura desmistificadora em relação ao teocentrismo medieval, proclamando um afastamento em relação aos sistemas simbólicos tradicionais acusados de arbitrariedade e irracionalidade, o projecto da Modernidade tecno-científica terá assentado, em grande parte, em pressupostos de crença, não tanto num Deus onnisciente e onnipotente, mas numa ideia de ciência cumulativa e de progresso técnico que iluminariam todo o desconhecido selvagem, anulariam as contingências e os mistérios da Natureza — tornando-a num objecto de conhecimento — e instituiriam, enfim, um conhecimento que formaria a comunidade universal. O caminho até ao destino seria percorrido com o optimismo que vislumbra, mesmo que ao longe, a prometida libertação da ignorância, do medo, da subjugação e da tirania do corpo frágil, das forças incontroláveis da natureza ou do real empobrecido e mortificado. No fim, o Humano, prometido a si próprio, sob a égide do seu voluntarismo prometeico que tudo concebe à sua imagem,⁴ realizar-se-ia enquanto ser racional e excepcional que acredita ser: a derradeira emancipação atingir-se-ia através de uma fé inabalável na razão, instalando a utopia das utopias e a realização de todos os possíveis.

O debate é extenso e conhecido em torno das razões que originam a crise desse projecto e que passam a anunciar a não realização do mesmo: essas razões vão desde novos paradigmas científicos no final do século XIX em torno das ideias de incerteza, entropia e indeterminação, aos impactos sociais das revoluções industriais ou, mais traumáticamente, ao que se plasmou nos efeitos catastróficos das duas Guerras Mundiais. Certo é que, mesmo que não se desenvolvam aqui todas essas razões, não é difícil reconhecer que a acompanhar estas sucessivas afrontas às certezas do projecto da Modernidade, o século XX foi pródigo em manifestações culturais, artísticas, e também científicas, de que o *destino prometido* desse projecto, a sua efectiva realização, não apenas tardava em se concretizar como, com consequências mais graves, apenas corresponderia a uma perigosa fantasia totalitarista. O optimismo utópico terá sido substituído pela ansiedade e, mais tarde, terá evoluído para um pessimismo cultural. Como lemos em M. Keith Booker, “hoje, utopia é uma palavra maldita, já não apenas porque desesperamos por não sermos capazes de a concretizar, mas, sobretudo, porque temos medo que se concretize.” (1994, 16).

Esta transição cultural do discurso da utopia — assente em mecanismos de harmonia e de esperança — para o discurso da distopia — assente em mecanismos de degradação e retrocesso — não ilustra apenas a passagem do *tom maior* da Modernidade para o seu *tom menor*. No que toca às inclinações do curso da História, esta conjuntura, que

4 “The sin of Prometheanism then consists in destroying the equilibrium between the made and the given-between what human beings generate through their own resources, both cognitive and practical, and the way the world is, whether characterised cosmologically, biologically, or historically. The Promethean trespass resides in making the given. By insisting on the possibility of bridging the ontological hiatus separating the given from the made, Prometheanism denies the ontologisation of finitude.” (Brassier 2014, 478)

marca o desenrolar do século XX, diz também respeito a uma outra inversão que refaz a tradicional natureza temporal da metafísica teleológica e escatológica do Ocidente: do espírito projectivo e da obsessão com o futuro ter-se-á passado para uma obsessão com o passado ou, mais precisamente, para uma espécie de assombramento por um *presente* ideal prometido, perdido no passado, que foi profundamente inscrito na nossa estrutura histórica, mas que continua por realizar. A essa segunda inversão — mesmo que matizada por todas as potências disruptivas, contra-normativas e contra-tradicionalistas com que o modernismo estético e as vanguardas procuraram estilhaçar o *continuum* da História — corresponde uma terceira figura, para além da de utopia e distopia: a figura da nostalgia. Num texto sintomaticamente intitulado “A Modernidade: um Projecto Inacabado”, Habermas enuncia assim o problema:

A revalorização do *transitório, do fugaz, do efémero*, a celebração do dinamismo, traduzem precisamente a nostalgia de um presente imaculado e em suspensão. Enquanto movimento que se nega a si próprio, o modernismo é *nostalgia da verdadeira presença*. (1980, 41)

A passagem de Habermas serve-nos de apoio para apontar duas observações em relação à figura da nostalgia. Por um lado, trata-se de uma noção que carrega em si a ideia de que a Modernidade, enquanto *projecto inacabado*, corresponde a um programa cujas promessas não se chegaram a realizar, mas em relação às quais há um constante *retorno*, como se se tratasse de um saudosismo do presente/futuro que aí se anunciava, *imaculado e verdadeiro*. Por outro lado, e conseqüentemente, a figura da nostalgia liga-se à percepção cultural de uma certa exaustão da temporalidade histórica e da ideia de progresso. Se já não somos conduzidos por uma ideia de futuro *claramente formulável*, seremos cada vez menos prospectivos e mais retrospectivos. Em suma, *se já não estamos certos de que o futuro se vai concretizar, estamos de certo modo presos num presente em suspensão*, condenados a uma perpétua rememoração numa espécie de ciclo vicioso. O activista e teórico dos *media* Franco Bifo Berardi chama a este estado de suspensão o *lento cancelamento do futuro* e num livro que intitula *After the Future*, o autor escreve o seguinte:

Por futuro não me refiro apenas à direcção do tempo. Penso também na percepção psicológica que emerge na situação cultural da Modernidade do Progresso, nas expectativas culturais que foram fabricadas durante o longo período da civilização moderna e que atingiram o pico na Segunda Guerra Mundial. Essas expectativas foram moldadas no contexto conceptual de um desenvolvimento progressivo, embora através de diferentes metodologias: a mitologia marxista-hegeliana da *Aufhebung* ou da suspensão das classes e da sua configuração numa nova totalidade que é o comunismo; a mitologia burguesa do desenvolvimento linear da guerra e da democracia; a mitologia tecnocrática do poder universal do conhecimento científico, entre outras (...). É muito difícil ou mesmo impossível livrarmo-nos desta temporalização mitológica e olhar para a realidade sem este tipo de lentes temporais. (2011, 18)

A historicização da cultura e a vanguarda

Na linha de leitura de Berardi, não há presente — nem, conseqüentemente, qualquer *futurabilidade* — que não esteja condicionado por uma historicização generalizada da cultura. Perante esta irreduzibilidade, a nostalgia localiza-se no cerne da tensão entre o peso sedutor das grandes heranças culturais e o impulso profanador de tudo o que remete para o antigo. Tal impulso, mesmo quando se afirma como insurgente e como vanguardista não deixa de, invariavelmente, se afirmar como *re-acção* e integrar a referência ao passado, ou mesmo produções culturais anteriores, como condição da sua existência. De algum modo, o espírito de uma renovação espontânea dificilmente esconde por completo o modo como aquilo que é proposto, para o ser, tem de se posicionar perante o passado, analisando-o e reflectindo-o. É sintomático como este aspecto se pode reconhecer nas (várias) vanguardas artísticas do século XX através de duas perspectivas. A primeira reconhece-se na forte historicização conceptualizada com que se revestiram os vários modernismos estéticos, reagindo uns aos outros através de critérios epocais e inaugurando uma matriz cronológica e semântica que se fez valer de classificações como vanguardas, neovanguardas, contra-neovanguardas, etc. A segunda reconhece-se no modo como, desde os primeiros movimentos artísticos de vanguarda, um conjunto de processos de apropriação, reutilização, recontextualização, remistura e *pastiche* foram empregues na criação artística, já depois da instituição da fotografia e do cinema como grandes técnicas reprodutivas. Mesmo que se tratassem de rupturas estilísticas, estava em causa uma certa cultura da pós-produção com a utilização do *passado* como matéria-prima arquivística para a criação.

Estas tendências das vanguardas espelham bem o problema do surgimento da nostalgia enquanto figura contemporânea. Se por um lado, pela marcada historicização dos seus programas, as vanguardas não se desprendem de exercícios de replicação e de reconvocação, servindo-se do passado objectivizado e tornado-o disponível historicamente, por outro lado, viram-se contra esse passado, tentam destruí-lo e procuram uma neutralização dos critérios do historicismo (cf. Habermas 1980, 43), manifestando a suspensão temporal e o esgotamento da própria condição contemporânea. A ironia é que, na progressiva auto-radicalização dos modernismos, o exercício de afastamento ou de destruição do passado conhecerá algures o seu próprio esgotamento. Umberto Eco oferece-nos uma descrição exemplar desta hipótese:

A vanguarda destrói, desfigura o passado: nessa medida, *Les Demoiselles d'Avignon* é um acto típico de vanguarda. Mas então a vanguarda vai mais longe, destrói a figura, cancela-a, chega ao abstrato, ao informal, à tela branca, à tela cortada, à tela carbonizada. Na arquitectura e nas artes visuais, será a parede cortina, o edifício como estela, o paralelepípedo puro, a arte minimalista; na literatura, a destruição do fluxo do discurso, os Burroughs tipo colagem, o silêncio, a página em branco; na música, a passagem da atonalidade ao barulho para o silêncio absoluto. Mas chega o momento em que a vanguarda (o moderno)

não pode ir mais longe. (...) A resposta pós-moderna consiste em reconhecer que o passado, uma vez que não pode realmente ser destruído, porque a sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: mas com ironia, não inocentemente. (1994, 570)

O assombramento dos futuros perdidos

Situando-se entre as práticas artísticas e a cultura popular, foi Mark Fisher quem recentemente mais trabalhou o problema da historicização nostálgica do presente. A figura a partir da qual grande parte do seu pensamento se estabelece é a do *fantasma*, numa apropriação da noção de *espectro* em Jacques Derrida.⁵ Para Fisher, a produção cultural actual é marcada por aquilo a que o autor se refere como o *assombramento (hauntology)* dos *futuros perdidos das grandes promessas do Ocidente, os futuros que nunca chegaram*, mas que, apesar disso, estão inscritos no presente. O *fantasma* é aquilo que nunca chegou a ser, que está ausente, que efectivamente *não é*, mas que assombra tudo o que é. A nostalgia surge, então, como o maior sintoma desta temporalização aporética. Entre a subversão e a romantização, a nostalgia configura-se como uma espécie de sentimento simultaneamente tranquilizador e angustiante, como se estivéssemos condenados a *recordar* algo que não chegámos a viver e que dificilmente se concretizará, mas que, ainda assim, nos persegue e está profundamente impregnado nos modos de produção cultural. De algum modo, toda a teoria da espectralidade tem como última implicação a ideia de que o presente não é auto-suficiente.⁶

Para além da análise cultural, Fisher estende o problema para uma leitura política e económica. Para o autor, os *media* e as indústrias culturais personificam esta *inclinação retrospectiva* e a produção cultural popular em massa favorece este impasse — configurado como nostálgico — insistindo em formas familiares que mais não fazem do que recuperar modelos repetidos, sem oferecerem alternativa para a produção da *heterogeneidade* ou de *contra-imagens*. O agrilhoamento do presente pelo passado traduz-se assim nos próprios conteúdos culturais. Das *retromanias* das décadas anteriores na música à marketização das sequelas na indústria cinematográfica, a *produção* de cultura popular poupa em recursos para a incessante alimentação já formatada do mercado cultural e a *recepção* fica mais facilitada para todos aqueles que poupam em investimentos de descodificação perante objectos culturais que de um ou outro modo se repetem. Nesta leitura de Fisher, que em certos momentos parece recuperar os pressupostos da Teoria Crítica de Adorno e Horkheimer, o capitalismo cultural não tem nenhum futuro para

⁵ “C’est quelque chose qu’on ne sait pas, justement, et on ne sait pas si précisément cela est, si ça existe, si ça répond à un nom et correspond à une essence. On ne le *sait* pas: non par ignorance, mais parce que ce non-objet, ce présent non-présent, cet être-là d’un absent ou d’un disparu ne relève pas du savoir. Du moins plus de ce qu’on croit savoir sous le nom de savoir. On ne sait pas si c’est vivant ou si c’est mort.” (Derrida 1993, 25-26)

⁶ “Spectrality does not involve the conviction that ghosts exist or that the past (and maybe even the future) offer to prophesy) is still very much alive and at work, within the living present: all it says, if it can be thought to speak, is that the living present is scarcely as self-sufficient as it claims to be; that we would do well not to count on its density and solidity, which might under exceptional circumstances betray us.” (Jameson 1999, 39)

oferecer, apenas mais do mesmo, atrofiando as próprias condições de possibilidade da imaginação. Duas passagens de Fisher ilustram esta posição. A de que “o capitalismo não é apenas o único sistema político e económico viável, mas também de que é impossível no presente imaginarmos uma alternativa coerente.” (Fisher 2009, 2) e de que o século XXI pode ser representado pela figura da “pobre infinidade de GIF’s animados com a sua temporalidade balbuciante e frustrante, com o seu sinistro sentido de ser ter sido apanhado numa armadilha do tempo.” (Fisher 2013). É sobre este cenário que o autor britânico, na mesma linha de Bifo Berardi, lança uma das suas mais frequentes questões: quais as condições culturais que actualmente podem favorecer o que tem vindo a ser tematizado como a *possibilidade do novo*⁷.

Antes de voltarmos a esta questão no fim deste texto, e de modo a introduzirmos aqui o problema da materialidade dos *media*, impõe-se outra pergunta que de algum modo está relacionada: quais as condições do *arquivo* que a cultura contemporânea está a constituir? A ideia deste arquivo surge-nos numa dimensão paradoxal. Por um lado, poder-se-á assumir que, sendo tendencialmente todos os *media* meios de registo, o seu trabalho, sobretudo com a digitalização geral, está a constituir um arquivo universal que tudo guarda.⁸ Por outro lado, e será aqui que o paradoxo se afirma, de que arquivo poderemos falar se, à luz destes autores, nos reconhecermos perante um *eterno presente*, sem alternativas, que apenas reescreve ou *sobre-escreve* as referências simbólicas da actualidade? Por outras palavras, de que arquivo podemos falar quando certas posições críticas indicam um arquivo cultural que apenas se replica infinitamente a si próprio?

Arqueologia e Materialidade: três exemplos artísticos

Mesmo que por vezes apareça reduzido às suas críticas ao capitalismo, Mark Fisher continua a ser relevante para estas últimas questões. Nunca perdendo realmente de vista essa crítica ao capitalismo cultural, as entrelinhas dos seus argumentos teóricos — e sobretudo o vasto conjunto de textos de crítica musical que nos deixou⁹ — sugerem um dos seus contributos mais importantes: na mesma tendência retrospectiva que denota o assombramento do passado por realizar não estão apenas as repetidas e redundantes fórmulas culturais, mas também exercícios disruptivos que revelam uma preocupação especial em expor o *modo particular como a tecnologia materializa a memória*. Fisher, mesmo que sem o reconhecer directamente, recupera as questões da *arqueologia da*

⁷ Cf. Lijster, Thijs, ed. 2018 *The Future of the New: Artistic Innovation in Times of Social Acceleration*. Amsterdam: Antennae — Valiz.

⁸ “No imaginário da realidade virtual dos novos meios, toda a matéria já foi traduzida para o arquivo e é a partir daí que é actualizada em obras instantâneas que constroem um mundo em puro nomadismo de conectividade. (...) Todas as obras são remetidas para o passado restando como material de arquivo, útil afinal, a uma arte que reciclará incessantemente esse arquivo, acrescentando-lhe o tempo real da interactividade.” (Bragança de Miranda 1998, 225).

⁹ Mark Fisher suicidou-se em Janeiro de 2017 com 49 anos, depois de um longo período de luta contra a depressão. Em 2018 foi publicada uma abrangente compilação de textos seus: *K-punk: The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher* (Londres: Repeater Books).

cultura que, por exemplo, encontramos em Walter Benjamin, ou da *materialidade dos media* que, por exemplo, encontramos em Friedrich Kittler. Mais precisamente, na recuperação dessas heranças está em causa a hipótese de que as memórias culturais são moldadas não apenas pelas características estilísticas, estéticas e semânticas da produção de uma época, ou seja, pelo “conteúdo” do cinema, da televisão, da rádio, da música gravada, das artes plásticas, etc., mas também, ou mesmo sobretudo, pelas propriedades subtis das materialidades dos próprios media enquanto meios de registo: *os media produzem memória*.¹⁰

Na leitura que aqui procuramos apresentar, não interessa tanto a ideia de arquivo como repositório de conteúdos e produções culturais, mas, sobretudo o modo como certas explorações artísticas dos *media* inscrevem e podem expor o anacronismo que pode destabilizar o presente ou, como na famosa passagem de Shakespeare em *Hamlet*, evidenciar um tempo que está fora dos eixos — *time is out of joint*. Esse anacronismo — seja apoiado nas ideias do fantasma ou do assombramento, seja nas ideias da ruína ou do fragmento, seja no desfasamento entre as desarticuladas temporalidades do humano, da natureza e da técnica — promove uma reinstalação do passado no presente, desafiando qualquer História linear que, no seu curso, absorve, reforma ou apaga qualquer evento ocorrido em função da sua finalidade definida.

Procuraremos, através de três casos, ilustrar estas ideias.

Tomemos o primeiro exemplo a partir da música experimental ou, mais especificamente, de uma corrente que reflectiu uma particular sensibilidade pelas questões do tempo, da memória, do passado e dos próprios meios de gravação. A crítica musical chamou-lhe *hauntology music*, integrando, nessa estética, músicos como William Basinski, Philip Jeck, Burial, The Caretaker (Leyland Kirby) ou as edições da Ghost Box Records. Apesar de diferenças estéticas entre estes músicos, há, para além dessa orientação existencial para o passado, uma marca comum e recorrente em todos: a utilização intencional, recriada ou manipulada do *crackle* do vinil, isto é, o ruído de superfície inerente aos processos analógicos de gravação e de reprodução. “Se a metafísica da presença se baseia em privilegiar a fala e o *aqui e agora*, a metafísica do *crackle* é sobre diacronia e desencarnação. O *crackle* perturba a própria distinção entre superfície e profundidade, entre plano de fundo e primeiro plano” (Fisher 2013, 48). Conjugado com técnicas radicais de manipulação da velocidade do som, o uso esteticamente trabalhado do *crackle* começa por expor a hipótese de que, por defeito, não se presta atenção ao facto de os sons que se ouvem terem sido gravados, ao mesmo tempo que dá visibilidade aos sistemas técnicos de reprodução que têm de ser usados para aceder às gravações. “Também os ficheiros MP3 têm uma materialidade, obviamente, mas essa

¹⁰ Na parte final de *Sans Soleil* (1983) ouvimos Chris Marker perguntar: “como é que as pessoas que não filmam, não fotografam, não registam sons podem recordar, como é que a Humanidade antes procedia para se lembrar? As imagens estabelecem-se no lugar das minhas memórias, elas são as minhas memórias.”

materialidade oculta-se, por contraste com a materialidade táctil dos discos de vinil” (Fisher 2014, 21). A estética do *crackle* parece revelar as várias camadas da remediação entre diferentes *media*, incidindo na fronteira problemática entre o analógico e o digital e tornando explícitas as contingências arqueológicas das suas materialidades. Sob a camada de tudo aquilo que foi intencionalmente gravado na *superfície*, resiste agonisticamente uma expressividade própria dos meios de registo e de reconstituição, com todos os “rangidos e rumores da máquina em si mesma, com o zumbido das engrenagens e as colisões de molas de aço a desbobinar” (DeMarinis 2011, 221). No último horizonte, numa espécie de pulsão anacrónica, poderíamos, enfim, reencontrar uma imagem — de estranheza e de deslumbramento — dos primeiros meios técnicos fonográficos a partir dos quais a captura do tempo foi possível. É justamente essa imagem que se terá perdido ou que, pelo menos, terá sido naturalizada, ocultando as vidas anteriores das técnicas de gravação de som.

“Na esfera fonográfica dos mortos, os espíritos estão sempre presentes” (Kittler 1999, 72). Os espectros que irrompem na granulidade sonora do *crackle* não serão apenas uma reminiscência indirecta das vozes e de todos os outros sons que se imortalizaram ao serem tecnicamente inscritos nas primeiras gravações dos fonógrafos no final do séc. XIX. De algum modo, essas perturbações sonoras são também uma fantasmagoria do som das primeiras máquinas industriais complexas e de todos os outros ruídos do progresso técnico que marcam essa Modernidade tardia, repleta de potencialidades de exploração dos objectos, do planeta e dos sujeitos, mas também, e por outro lado, plena de perplexidades perante um novo universo não hermenêutico de sons não compreensíveis e não representacionais que, através do aparelhamento que electrificava o globo, aí se captavam pela primeira vez — desde o *rumor da Terra* até à tradução sonora das ondas electromagnéticas do *éter*.¹¹ Recorrendo à *distinção metodológica* que Kittler adapta de Lacan, o sujeito terá deixado de estar apenas perante os dois regimes antropomórficos que marcam a história da sua relação com os *media* — o *simbólico* da escrita e o *imaginário* da imagem —, tendo sido confrontado, pela primeira vez, com um terceiro regime que o excede e que não lhe é familiar, que não pode ser virtualmente codificado, nem se esgota nas suas projecções. Esse terceiro regime é o do (próprio) *real* que os aparelhos de som lhe devolveram em toda a sua indeterminação e indiferença.

11 “Unlike other forms of nineteenth-century media that developed upon a tried-and-true base of writing and storage, the sphere of telecommunications technologies of telegraphy, telephony, and wireless resonated with energetic environments and received signals from terrestrial and extraterrestrial sources. Thus, receiving radio may mean that someone is listening but not always that anyone is sending.” (...) When it comes to telecommunications, nature is more of a sidekick, even though it has always been the *biggest broadcaster*, bigger than all corporations, governments, militaries, and other purveyors of anthropic signals combined. *In fact, nature was broadcasting globally before there was a globe*. Radio was heard before it was invented, and radio, before it was heard, was.” (Kahn 2013, 19).

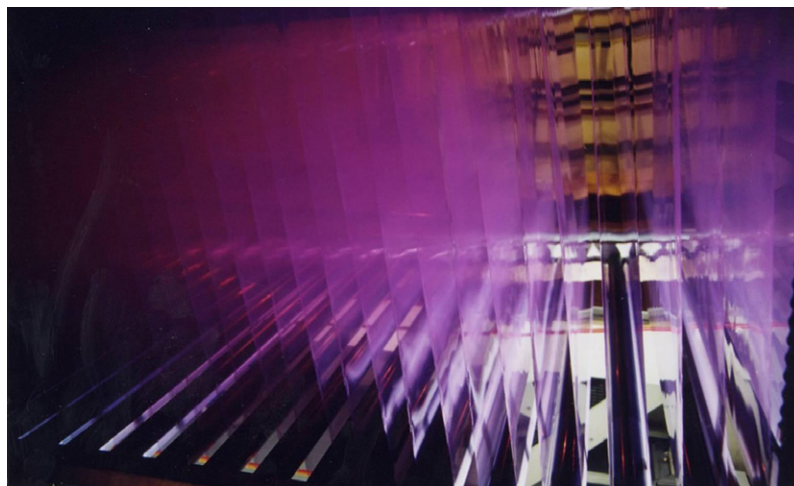
Do real não existe mais nada a trazer à luz do dia do que aquilo que Lacan pressupôs, ou seja nada. O real enforma o resíduo ou o desperdício que nem o espelho do imaginário nem a grelha do simbólico conseguem captar: os acidentes fisiológicos e a desordem estocástica dos corpos. (Kittler 1999, 16)

Simbolicamente, a presença do *crackle*, enquanto ruído de superfície, representa a perturbação de uma temporalidade linear e incorruptível que, na sua marcha cumulativa, foi apenas projectada à sua própria imagem de forma totalizante. Por seu turno, qualquer exercício arqueológico das materialidades dos *media* é uma procura pelo que ficou esquecido, pelo que foi negligenciado, por aquilo que, depois da primeira estranheza, acabou por ser normalizado. Essa arqueologia anima aquilo que de problemático, de excessivo e até de impensável sempre coexistiu com as investidas humano-centradas. Nesta perspectiva, as contingências espectrais da materialidade dos *media* são o contraponto das contingências da própria História e de todos os seus dispositivos de materialização do arquivo e da memória.

O segundo exemplo que convocamos procura reconhecer o mesmo tipo de *materialidades expressivas*, não na esfera do som, mas na da imagem em movimento, recorrendo ao trabalho de Tacita Dean e ao seu filme de 2006 *Kodak*.¹² Depois de saber que a empresa norte-americana tinha aberto um processo para fechar muitas das suas fábricas, a artista decidiu visitar uma delas, em Chalon-sur-Saône, França, para filmar o processo de produção do celuloide das fitas filmicas. Ao longo de 44 minutos, o filme de Dean confronta o espectador com longos planos nos quais ora se reconhecem as máquinas e os sistemas de controlo que integram o processo de produção das fitas, ora, e sobretudo, nos são apresentadas configurações visuais relativamente abstractas nas quais nos deparamos com composições cromáticas não figurativas, efeitos de luz oníricos ou movimentos cíclicos maquínicos, cuja repetição incessante e prolongada faz com que deixem de ser identificáveis enquanto tais, enquanto efeitos de uma programação humana. Durante várias sequências, não há qualquer presença humana, sendo-nos apenas exposto, através das fitas e da luz, o que pode ser visto como uma vitalidade própria da matéria, nas suas formas e escalas cromáticas.

¹² Filme disponível em <https://criticalcommons.org/Members/andydancer/clips/kodak-2006>

Imagem 1
Kodak, still do filme.
© Tacita Dean



Neste exercício elegíaco de registar a produção material, e não simbólica, de um *medium*, o cinema analógico, cuja obsolescência se anuncia, através desse próprio *medium*, Tacita Dean parece querer dar visibilidade a qualquer coisa que não pode ser reduzível apenas à história cultural dos *media*, mas que é sobretudo relativa a uma possível história material da luz e à forma como foi sendo captada pelas superfícies de inscrição técnicas e não técnicas. A cultura cinematográfica terá progressivamente esquecido esta existência material do filme enquanto *medium*, a qual a actual cultura da obsolescência revela novamente, apesar de tudo.

O modo como Dean radicaliza a duração dos planos e prolonga os efeitos visuais de alguns dos planos mais abstractos remete-nos, enfim, para a dimensão espectral e especulativa que acompanha todo o surgimento da fotografia e do cinema, uma dimensão sobre as possibilidades do *aparecer* e, novamente, sobre uma certa independência do real que, indiferente à representação humana, acabava por se manifestar e tornar sensível, por motivos desconhecidos e aleatórios, quando era atravessado pelas materialidades de inscrição dos novos meios técnicos da época. Dean procurará, de alguma forma, restaurar essa *estranheza fantasmática* original, essa vertigem possível para além da positividade, que terá sido comprometida, ou pelo menos naturalizada, com a indústria cinematográfica contemporânea. No sentido do que atrás discutimos sobre o conceito de nostalgia, tratar-se-á ainda aqui de reclamar as potencialidades prometidas, mas algures perdidas, de um *medium*, promovendo a subjectivação de outras temporalidades.

Kodak expõe um arquivo de temporalidades que inclui o tempo do próprio *medium*. Enquanto observamos os rolos de tiras translúcidas de celuloide a desdobrarem-se, o desgaste do tempo que afecta a vida do meio expõe-se na projecção. Na luminosidade da superfície dos rolos de material, o tempo é inscrito em intervalos e a observação do movimento revela o ritmo interno de existência do meio. Nesta observação em processo das

questões da luz, o crepúsculo da vida histórica do *medium* cinema pode ser observado e experienciado. E sob essa luz da obsolescência, a temporalidade torna-se um estado temporal complexo. (Bruno 2014, 121)

Como último exemplo, evocamos a instalação de 2016 de Mark Leckey, *UniAddDumThs* (Kunsthalle Basel), na qual o artista inglês reúne e dispõe um conjunto de objectos que são reproduções de outros objectos em vários formatos: simulacros renderizados em objetos 3D, impressões fotográficas e outros tipos de réplicas. Na folha de sala, o conjunto é descrito como “uma instalação envolvente de imitações, uma assemblagem de reproduções, uma disposição fértil e pulsante de simulacros”¹³.



Imagem 2
Vista da secção “Maschine”
de *UniAddDumThs*, Kunsthalle
Basel. © Phillipp Hanger

¹³ No mesmo documento podemos ler: “Following a process of sampling, collecting, appropriating, and ‘aggregating’ (Leckey’s term) that has been central to his work from its very beginnings, *UniAddDumThs* reveals much about the artist’s thinking and practice—his persistent fascination with things as much as with technology, the Internet, and the slippery relationship between the real and its simulacrum. It is no wonder that Leckey is so influential to a younger generation of artists who finds in his work a pioneering attempt to address how the products of contemporary technological advances construct our identities, memories, and desires. *UniAddDumThs* is a lesson about this, and, indeed, about all systems of order: how they depend entirely on the individual who categorizes them, and how they organize the universe in unexpected ways. https://www.kunsthallebasel.ch/wpcontent/uploads/KHB_Floorplan_Leckey_E_PF_NEW.pdf

O projecto surge no seguimento de outra exposição de Leckey — *The Universal Addressability of Dumb Things*, Southbank Centre (Londres), 2013 — para a qual o artista procurou reunir um conjunto díspar de objectos — artefactos arqueológicos, obras de arte de vários períodos históricos, variados gadgets e objectos domésticos tecnológicos — que ilustrassem uma *história alternativa dos objectos*. Para além da história hegemónica que se constitui pela soma de todos os gestos humanos de activação e de apropriação dos objectos e que é dominada por um sujeito que se auto-constitui como o único que é capaz de *dar vida* às coisas que o rodeiam, Leckey especula, através do seu próprio *gabinete de curiosidades*, sobre uma outra história, atravessada por objectos que nunca foram inertes nem passivos, mas antes potentes e dinâmicos, com capacidade de auto-organização e constituídos por matérias vibrantes, relativizando-se, assim, as fronteiras entre o inanimado e o animado numa espécie de tecno-animismo.¹⁴

Antes de chegar aos objectos físicos dessa primeira exposição 2013, Leckey passa vários anos a projectar a instalação, arquivando e classificando, no seu computador e nos seus discos rígidos, imagens dos objetos que poderia exhibir e que, depois, seriam reunidos, na sua versão física, por uma equipa de produção da galeria. A exposição de 2016, *UniAddDumThs*, é uma reacção a esse processo. Constituída apenas por réplicas dos objectos originais, a instalação é a tentativa de Leckey remediar a potência arquivística que esteve na origem de todo o processo. As imagens dos objectos no seu computador foram os primeiros “originais” para Leckey. Foi com as imagens, não com os objectos, que o artista estabeleceu uma relação afectiva. Numa entrevista, o artista explica o processo:

Tudo isto foi uma tentativa de tornar estes objectos reais para mim, de instalar os objectos para mim mesmo. Durante a primeira pesquisa para a exposição de 2013, conheci a maioria dos objectos que procurava através do Google. Depois passei horas a organizar as imagens desses objectos num PowerPoint antes de fazer maquetes no Photoshop. Tudo isto me ocupou obsessivamente durante dias seguidos. Comecei a conhecer as imagens dos objectos muito bem, comecei a gostar delas, mesmo que nunca tivesse tido contacto com os objectos físicos que representavam. Quando cheguei a altura da exposição, já depois de o museu ter reunido os objectos físicos, e comecei a desembulhar os artefactos reais dos caixotes, senti algo que me surpreendeu: “Oh, isto não é a coisa.” É claro que estes objectos ainda teriam qualidades que eram mágicas e poderosas e que me levavam para as imagens de que tinha cuidado durante meses; mas não eram tão encantadores como quando eles estavam no meu desktop. Percebi que mais tarde teria de os replicar e possuí-los novamente de alguma

14 “The more computed our environment becomes, the further back it returns us to our primitive past, boomerangs us right back to an animistic world view where everything has a spirit, rocks and lions and men. So all the objects in the world become more responsive, things that were once regarded as dumb become addressable, and that universal addressability—a network of things—creates this enchanted landscape. Magic is literally in the air. And that is an altered state, and an endlessly productive one.” Leckey, Mark; Cornell, Lauren. “Techno-animism”. *Mousse Magazine* 37. Fevereiro 2013. <http://moussomagazine.it/lauren-cornell-techno-animism-2013/>

forma. Teriam de ser meus novamente. Com a exposição de 2016, recuperei-os novamente. “Reescrever” alguns desses objetos usando a impressão 3D permitiu-me recuperar a intimidade com eles e agora, curiosamente, sinto-me menos alienado por eles. Genuinamente acho que passamos a vida a lutar contra os objectos. Não os recebemos, não conseguimos, da mesma forma que recebemos imagens. (2014, 180)

As contradições que Mark Leckey assume são reveladoras de sucessivas inversões entre original e cópia, entre objecto e imagem, entre os sistemas instituídos de circulação e de arquivo dos objectos. Talvez a maior ironia do artista inglês — depois de atribuir um certo primado aos objectos e à sua potência enigmática criadora de relações próprias — seja assumir-se como alguém que acaba por ceder às estratégias históricas de domesticação dos objectos, através da sua fetichização em imagens e simulacros. Tal cedência não é apenas irónica como também é profundamente ambivalente: se por um lado, estão em causa os dispositivos narratológicos e formais da História como aquilo que confere uma distância segura e despotenciadora que tudo transforma em imagem nominável, adestrada, classificável e rentabilizável, por outro lado, a multiplicação maciça dos objectos em reproduções de toda a ordem colecionáveis por qualquer um é, como insistiu Walter Benjamin, uma das mais potentes formas de resistência contra as lógicas de sublimação e de sacralização das coisas.

Alegorias e Ruínas

As alegorias são na esfera do pensamento aquilo que as ruínas são entre as coisas.

Walter Benjamin

Estes três casos artísticos são possíveis pontos para formar uma trajectória. Num primeiro momento, através da *arqueologia materialista do crackle*, abre-se um recuo até à Modernidade tardia do final do século XIX, como transição epocal, e destaca-se o aparecimento espectral, nos primeiros *media* fonográficos, de motivos desconhecidos dos corpos e do real. Num segundo momento, através da historicidade própria das superfícies de inscrição da luz do *medium* cinema, é também a relação de *estranhamento* — *normalização* que está em causa. No último momento, através da obra de Leckey, trata-se da tensão entre a potência vitalista dos objectos e a tentativa da sua domesticação por via das imagens e dos arquivos digitais que, em todo o caso, não deixam de re-emanipular as mais antigas relações de fetichização dos objectos. Contrariamente à temporalidade histórica unitária e absolutamente sincronizada que está implicada na visão teleológica e escatológica da História, organizada sempre a partir de um centro supremo em relação ao qual todos os outros se ordenam, nos exercícios artísticos apon-tados encontramos a possibilidade de múltiplas temporalidades coexistirem a ritmos diferentes e com horizontes diferentes, sem necessária coincidência entre si. Apesar

de todos os esforços das formas históricas para controlar essa indeterminação, há desfasamentos de toda a ordem, seja entre a intenção criadora e a entropia dos meios, seja entre a temporalidade da natureza e a da possibilidade da sua manipulação, seja entre a cristalização do arquivo e a possibilidade da sua reconstituição.

Em suma, os pontos dessa trajectória podem compreender variações possíveis de uma história alternativa da Modernidade, variações que se reconhecerão mais na impossibilidade da articulação total, do que no alcançar de uma finalidade pré-determinada. São variações que, em vez da ideia de progresso cumulativo, se inclinam, inversamente, para o que pode ser recuperado das ruínas desses programas. De algum modo, estas variações alternativas da História deixam-se captar pela *película cinzenta de pó que cobre as coisas e se torna na sua melhor parte*.¹⁵ A metáfora do pó — que aqui podemos apropriar para o grão da superfície sonora, para a matéria sensível da luz filmica ou para a “desmaterialização” do arquivo digital — é em Walter Benjamin¹⁶ qualquer coisa relativa aos sonhos da Modernidade ou, mais especificamente, ao seu esgotamento: os sonhos deixaram de ser uma realidade distante que, eternamente, adiam a sua concretização e, perdendo o seu *horizonte azul*, entraram na esfera poluída do quotidiano. O pó é metáfora da desintegração das utopias do Projecto Moderno, é símbolo de que, doravante, nada será aurático nem eterno — tudo se banalizará e tornará acessível, com a contrapartida de que todos os objectos serão atravessados pela vertigem da decadência e serão inscritos em meios tecnológicos que, pelas suas materialidades, ou pelas leis do mercado, se tornarão, mais cedo ou mais tarde, obsoletos ou, se forem resgatados enquanto tal, colecionáveis. É aí que reside a possibilidade de libertação dos objectos na dialéctica da tradição com a ruptura.

O pó pode ser visto como o último suspiro da tradição, não se confundindo com a repetição mortal da modernidade. O pó que cai sobre as coisas modernas é a decomposição da aura, a decomposição de uma era anterior que, tal como as toneladas de conchas e de detritos que continuamente se depositam no fundo do oceano, cria uma nova camada de sedimentos. O pó da modernidade é o aspecto mais tangível do novo tempo histórico, uma fina pátina de momentos despedaçados que sobrevivem depois da exaltação da multiplicação ter diminuído ou se ter extinguido. (Olalquiaga 1998, 95)

A metaforologia das ruínas e do pó destaca os objectos, ou os seus potenciais atributos, que ficaram esquecidos, isto é, que ficaram fora da mobilização total que aí

¹⁵ “No longer does the dream reveal a blue horizon. The dream has grown away. The gray coating of dust on things is its best part. Dreams are now a shortcut to banality. Technology consigns the outer image of things to a long farewell, like banknotes that are bound to lose their value.” (Benjamin 2008, 236)

¹⁶ Através das suas numerosas alegorias e metáforas, Walter Benjamin terá sido o primeiro arqueólogo das ruínas da Modernidade, como bem atesta o seu projecto do *Livro das Passagens*, e o primeiro materialista dos *media* contemporâneos, como é reconhecível na leitura que faz da fotografia e do cinema. Em todo o caso, a dimensão messiânica do pensamento de Benjamin pode, em certas leituras, configurar uma perspectiva teleológica da História. Esta discussão teria, no entanto, de ser desenvolvida noutra contexto.

se iniciou. “As ruínas fazem parte da longa história do fragmento, mas a ruína é um fragmento com futuro, um fragmento que viverá depois de nós, apesar do facto de não deixar de nos lembrar uma totalidade ou uma perfeição perdidas.” (Dillon 2011, 11). Apenas o gesto arqueológico os pode recuperar para evidenciar qualquer coisa que não se esgota na sucessão das épocas e nas temporalidades lineares, ou seja, qualquer coisa que se afirma como um momento de excepção em aberto.

Em Benjamin, “a história é objecto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogéneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora (*Jetztzeit*)” (1940, 17). Se esse *tempo vazio* é aquele onde se encerram as tendências teleológicas e escatológicas do curso matemático e positivista da História, o *Jetztzeit* é justamente a figura inesgotável e irrepitível da interrupção do *continuum* que pode acolher o anacronismo, alertar para a possibilidade da falha e instalar a emergência de tudo o que pode irromper no real. Por ser efémero e fragmentário, pela sua natureza inacabada, o *Jetztzeit* é um convite para perscrutar a temporalidade ainda por explorar que contem em si.¹⁷ A pergunta pela *possibilidade do novo* — que, em Jameson, Berardi ou Fisher, sustenta a hipótese de desbloquear o futuro — pode aqui encontrar uma resposta. Tal possibilidade não é tanto relativa à ideia de criação *ex nihilo*, mas é sobretudo relativa à possibilidade de um objecto surgir destacado do *continuum* da história, podendo revelar em si próprio as condições materiais da sua produção, as suas camadas arqueológicas ou a génese das suas técnicas possíveis. A suspensão do *continuum* — através de um objecto potente e enigmático ou espectral, no sentido de Derrida de um *não-saber* — instala a suspeita e dissemina a dúvida céptica que pode activar outras relações materiais entre meios, experiência e temporalidade.¹⁸

Numa última alegoria, talvez essa dúvida seja a que assola o fugitivo que, no romance *A Invenção de Morel* de Adolfo Bioy Casares, se descobre, numa ilha aparentemente deserta, rodeado de imagens espectrais projectadas por uma máquina — qual arquivo paradoxal — que recria *ad aeternum* e em repetição um presente perfeito perdido no passado. A dúvida que consome o fugitivo é ontológica e epistemológica: que imagens são estas e a partir de que certezas se pode validar a realidade que me é apresentada.

¹⁷ Uma outra alegoria benjaminiana poderia aqui ser evocada, a da *constelação*: “As ideias relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas. Isto significa desde logo que elas não são nem os conceitos nem as leis das coisas. Não servem para o conhecimento dos fenómenos, e estes de nenhum modo podem servir de critério para a existência das ideias.” (Benjamin 1928, 10). O poder da constelação é a sua configuração nunca coincidir com a *lei das coisas* que circunscreve o real. Neste sentido, não se trata propriamente do *aparecer* das coisas, mas, sobretudo, de “uma intervenção sobre o aparecer, articulando ideia, coisas, conceitos e imagens.” (Bragança de Miranda 2017, 23). Neste sentido, as constelações mais do que representarem ou organizarem, acrescentam, alteram, produzem. Mais do que uma teoria ou um método, a constelação é o próprio objecto, enquanto construção que se acrescenta ao real e desafia a sua temporalidade, enquanto nova organização que traz à visibilidade possibilidades virtuais nele inscritas e reprimidas.

¹⁸ “Materiality is not just a question of materials or the province of mediums. It fundamentally means activating material relations and conveying their transformation. This includes refashioning our sense of space and contact with the environment, as well as our experience of temporality, which is also a way of creating new forms of relatedness. As some works elaborate on such surface conditions, they expose a cultural transformation in surface tension. Here, in tensile form, we can sense the fabrication of imaging as its actual fabric becomes exposed in transmutation: the ‘wear’ of images, which, as we have claimed, is not only a wearing out but also an ability to actually ‘weather’ change in time.” (Bruno 2014, 126).

Bibliografia

- Benjamin, Walter. 1928. *A Origem do Drama Trágico Alemão*, trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- Benjamin, Walter. 2008. “Dream Kitsch — Gloss on Surrealism”. In *The Work of Art in the Age of Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge (Mass.): The Belknap Press of Harvard University Press
- Benjamin, Walter. 1940. “Sobre o conceito de História” (tese XIV). In *O Anjo da História*, trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim. 2008.
- Berardi, Franco ‘Bifo’. 2011. *After the Future*. Edimburgo: AK Press.
- Booker, M. Keith. 1994. *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*, Londres: Greenwood Press.
- Bragança de Miranda, José. 2017. “A Constelação como Método do Contemporâneo”. In *Netativismo*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.
- Bragança de Miranda, José. 1998. “Da interactividade. Crítica da nova *mimesis* tecnológica”. In *Ars Telemática*, ed. Claudia Giannetti. Lisboa: Relógio d’Água, 1998.
- Brassier, Ray. 2014. “Prometheanism and its Critics”. In *#Accelerate — The Accelerationist Reader*, eds. Robin Mackay, Armen Avanessian. Londres: Urbanomic.
- Bruno, Giuliana. 2014. *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: University of Chicago Press.
- Călinescu, Matei. 1977. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Duke: Duke University Press.
- DeMarinis, Paul. 2011. “Erased Dots and Rotten Dashes, or How to Wire Your Head for a Preservation”. In *Media Archaeology. Approaches, Applications, Implications*, ed. Erkki Huhtamo and Jussi Parikka. Berkeley (CA): University of California Press), 211–38.
- Derrida, Jacques. 1993. *Spectres de Marx*. Paris: Galilée.
- Dillon, Brian. 2011. “A Short History of Decay.” In *Ruins*, ed. Brian Dillon. Whitechapel (Documents of Contemporary Art) and The MIT Press.
- Eco, Umberto. 1994. “Postmodernism, Irony, the Enjoyable.” In *Reflections on the Name of the Rose*. Londres: Minerva.
- Fisher, Mark. 2013. “Break it Down: On Dj Rashad’s Double Cup.” *Electronic Beats Magazine*. <https://www.electronicbeats.net/mark-fisher-on-dj-rashads-double-cup/>
- Fisher, Mark. 2009. *Capitalism Realism: Is There No Alternative*. Alresford: Zero Books.
- Fisher, Mark. 2014. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Alresford: Zero Books.
- Fisher, Mark. 2013. “The Metaphysics of Crackle: Afrofuturism and Hauntology”. *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 5(2): 42 — 55. <https://DOI.10.12801/1947-5403.2013.05.02.03>
- Habermas, Jürgen. 1980. *A modernidade: um projecto inacabado*. Trad. Sara Seruya. Lisboa: Vega.
- Jameson, Fredric. 1999. “Marx’s purloined letter”. In *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida’s Spectres of Marx*, ed. Michael Sprinker. Londres: Verso.
- Kahn, Douglas. 2013. *Earth Sound Earth Signal — Energies of Earth magnitude in the Arts*. Berkeley: University of California Press.
- Kittler, Friedrich. 1999. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press.
- Leckey, Mark. 2014. “Aspiring to the Condition of Cheap Music — Interview by Dan Fox”. In *Mark Leckey: On Pleasure Bent*. Colónia: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Liotard, Jean-François. 1979. *La Condition Postmoderne — Rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Malik, Suhail. 2018. “Contra-Contemporary”. In *The Future of the New: Artistic Innovation in Times of Social Acceleration*, ed. Thijs Lijster. Amsterdão: Antennae — Valiz.
- Olalquiaga, Celeste. 1998. *The Artificial Kingdom: A Treasury of the Kitsch Experience*. Nova Iorque: Panthein Books.

Nota biográfica

Professor na Faculdade de Comunicação, Artes, Arquitectura e Tecnologias da Informação da Universidade Lusófona do Porto, na qual dirige o Doutoramento em Arte dos Media. É doutorado em Ciências da Comunicação, especialidade de Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias (FCSH-UNL), com uma tese intitulada “Materialidade e Tecnicidade: investigação sobre a objectualidade técnica”, tendo sido bolseiro FCT. É investigador integrado no Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias (CICANT). Investiga e publica nas áreas da filosofia da técnica, da teoria dos media e da cultura.

CV

<https://cienciavita.pt/pt/1B1B-FA21-5A92>

ORCID iD

[0000-0002-5961-9241](https://orcid.org/0000-0002-5961-9241)

Morada institucional

Universidade Lusófona do Porto
R. de Augusto Rosa 24, 4000-098
Porto, Portugal.

Recebido Received: 2019-09-16

Aceite Accepted: 2020-02-27