

LASCAUX DIGITAL*

Howard Caygill

O projeto de estabelecimento de um “Arquivo Mundial de Arte da Pedra” [*World Archive of Rock Art*] (WARA) inclui centenas de milhares de figuras e imagens de arte pré-histórica. O acervo foi selecionado a partir das vinte milhões de figuras e imagens que se tem conhecimento e que teriam sobrevivido. O projeto partiu de um boletim global da UNESCO, de 1983, a respeito do estado das pesquisas em arte pré-histórica. Muitas destas figuras e imagens, as mais antigas delas com mais de quarenta mil anos, estarão disponíveis na Internet (www.globalnet.it) formando um dos mais ambiciosos arquivos de arte digital *on line*. Isto apresenta o espetáculo de uma tecnologia determinada a transformar e até mesmo a transcender as estruturas humanas de percepção e afecção [*affect*] – em resumo, para marcar o ‘fim’ do humano – sendo usado para arquivar as figuras e imagens geométricas consideradas como marcas da ‘origem’ estética da espécie humana¹. E mais ainda, a formação do arquivo é apoiada por uma organização internacional dedicada à criação de uma cultura humana global que transcenderia as diferenças étnicas e políticas – a realização do sonho de Schiller de uma educação estética da humanidade². A evocação de uma origem estética arcaica a fim de afirmar a unidade da espécie humana por meio de uma tecnologia que é sublimamente inumana em seu alcance e poder provoca uma série de questões concernentes não apenas ao lugar da estética entre o início e o fim do humano, mas também e de modo inseparado, ao conjunto mais amplo de relações entre o humano, o pré-humano e o pós-humano.

Talvez a melhor maneira de abordar algumas das questões concernentes à relação entre a estética e o conceito do humano é olhar mais detalhadamente para a noção de estética. Um entendimento da ambição da estética de unir a

* Artigo originalmente publicado, sob o título “Digital Lascaux: the beginning in the end of aesthetic”, em Angelaki: Journal of Theoretical Humanities, vol.7, n. 1, April 2002, p. 19-26. Tradução: Aécio Amaral Jr. A versão em português para o título do artigo foi sugerida pelo próprio autor.

¹ Conforme será demonstrado adiante, a visão de que essa arte marca o começo da espécie humana foi partilhada, embora com diferenças importantes, por Georges Bataille e Leroi-Gourhan. É uma visão que é reforçada por Emmanuel Anati, uma das figuras chave no WARA: ‘Por conta das implicações que a atividade artística tem para o funcionamento dos mecanismos associados com a síntese e a abstração pode-se dizer que, intelectualmente, o *homo sapiens* nasceu com sua capacidade para produzir arte’ (Anati, 1998, p. 57-59).

² SCHILLER, Friedrich. *On the Aesthetic Education of Man* [1793]. Translation by E. Wilkinson and L. A. Willoughby, Oxford University Press, 1967. É notável como o tema da educação estética da humanidade de Schiller reaparece na suposta relação entre a arte rupestre e a emergência do humano, assim como no projeto humano tardio de uma unidade cultural cosmopolita que é baseada em um respeito pelas diferenças culturais.

tecnologia de percepção – geométrica ou digital – com as afecções de prazer e criatividade torna possível compreender não só porque o humano é repetidamente definido esteticamente, mas também porque esta definição é sempre corroída de ambigüidade. No caso das origens estéticas do humano atestadas pelos resquícios de arte da pedra, essa ambigüidade está registrada nas leituras divergentes daquela origem estética fornecidas por Bataille e Leroi-Gourhan. Para Bataille, a origem estética do humano, à qual a arte da pedra serve de testemunho, consiste no excesso de criatividade sobre o trabalho e a tecnologia de percepção, enquanto para Leroi-Gourhan ela atesta a inauguração do humano no domínio tecnológico da percepção. No caso das origens estéticas do humano, é a definição do humano e o seu futuro que está em questão, um argumento cujos parâmetros antecipam a atual celebração digital da criatividade humana arcaica.

A ambição extravagante da estética moderna de unir percepção e afecção foi desde o início marcada pelo movimento entre uma origem criativa arcaica e um futuro tecnológico. Este movimento é evidente no canônico *Crítica do Juízo* (1790) de Kant, que sintetizava o debate da primeira metade do século XVIII sobre estética e legava ao futuro uma irresolução em torno do alcance e da definição da estética que ainda tem de ser resolvida. O movimento entre o passado e o futuro da estética já é evidente no prefácio à *Crítica do Juízo*, em que Kant reflete sobre a tarefa de unir no belo e no sublime a estética de percepção – ‘estética transcendental’ – com a estética de afecção ou prazer. Em algum momento em sua reflexão, Kant evoca um momento originário, quando a percepção estava então unida com a afecção, um tempo em que a experiência da organização conceitual da natureza era acompanhada do prazer, um tempo que continua oculto na natureza e nas obras de arte. Kant acrescenta que é “... apenas por que a experiência mais comum não poderia ser possível sem [prazer] que ela se confunde com percepções e não é mais particularmente notada”³. Ao mesmo tempo em que recorre à imaginação de uma unidade arcaica esquecida de afecção e percepção, Kant também insinua que ela pode ser recuperada por meio de uma ‘técnica’ de juízo. A última serve como uma tecnologia para a produção de uma união entre percepção e afecção, e está relacionada de modos complexos às modalidades de imaginação. É, contudo, uma tecnologia do futuro que está em questão, uma vez que a tecnologia da máquina com a qual Kant estava familiarizado não poderia satisfazer a demanda por uma estética integrada capaz de unificar percepção e afecção. Ao mesmo tempo em que a *Crítica do Juízo* ocasionalmente desvenda esta unidade futura, ela permanece no todo tão imaginária quanto a unidade arcaica que ela recuperaria. Entretanto, o que Kant deixa claro é a descoberta de que a tecnologia do futuro – e o humano do futuro que conformará e será conformado por ela – será ela própria um ato estético, ou seja, unificará a tecnologia de percepção com um ato de criação⁴.

³ Segunda Introdução à *Crítica do Juízo*, seção VI.

⁴ Num de seus enunciados mais claros, na Primeira Introdução à *Crítica do Juízo*, Kant distingue a *Technik* do refletivo do *schema* do juízo determinado: o último atua ‘... não apenas mecanicamente, como uma ferramenta controlada pela compreensão e os sentidos, mas artisticamente de acordo com um princípio universal mas ao mesmo tempo indefinido do ordenamento propositivo da natureza em um sistema’ (Kant, 1790b, #5).

O caráter da estética imaginária do futuro diferia daquele do passado, mesmo que ainda dependesse da memória da unidade arcaica. Em algumas ocasiões Kant imagina uma tecnologia que não mais atua sobre um material mas cujo processo é seu material. Uma consequência importante dessa tecnologia imaginada é a separação da percepção estética da geometria e a afecção estética da arte dos objetos – em sua discussão do *sensus communis* Kant imagina então a produção de prazer através da pura comunicação sem a necessidade de um objeto. À imaginação de uma fusão estética ‘arcaica’ de percepção e afecção situada no corpo humano é contrastada uma fusão que não é corpórea. Uma vez que esta fusão incorpórea é quase inimaginável, Kant a definiu negativamente como não-sensível e não-conceitual. Porém, o que isto envolve não é simplesmente uma nova forma de arte ou tecnologia, mas uma transformação do corpo humano.

Em alguma medida a tecnologia não-maquínica imaginada por Kant tem sido realizada pela tecnologia digital e os estranhos movimentos imaginários entre o arcaico e o futuro são postos em prática por entre a tela do computador. No caso do WARA, a tradução em signos digitais do que é considerado as ruínas rupestres das origens estéticas do humano tenta criar um laço entre o começo estético do humano e seu fim. A dispersão física de mais de vinte milhões de figuras e imagens geométricas rupestres atravessando os cinco continentes fornece a aparência de uma arcaica unidade genérica global do humano – um *sensus communis* – que é então afirmado na centralização de seus análogos digitais em um arquivo e sua dispersão pelo mundo através da Internet. A tecnologia inumana se torna o estágio para a coleta das origens estéticas da humanidade e através dela a criação de um *sensus communis* incorpóreo.

A motivação para a representação dos restos de arte rupestre é claramente complexa, indo da convicção de que as figuras e imagens apresentam o momento inaugural do humano ao desejo de que a sua representação tecnológica irá de algum modo reafirmar a unidade estética ou o *sensus communis* da humanidade. Contudo, tanto a convicção quanto o desejo estão abertos a questionamentos. A convicção de que os restos representam a unidade estética do humano já é comprometida pela divisão na estética evidente em Kant. Os próprios restos de inscrição rupestre já foram interpretados em termos da tensão na estética em si. Os fragmentos restantes foram alocados para as categorias genéricas do ‘figurativo’ e do ‘geométrico’, impondo uma divisão entre uma estética de afecção e de percepção. A divisão na estética kantiana entre a ‘Estética Transcendental’ geometricamente orientada da *Crítica da Razão Pura*, preocupada com a organização do tempo e do espaço, e a estética da *Crítica do Juízo*, preocupada com o prazer provocado pela representação estética, está aqui projetada nos restos rupestres. O trabalho de classificação não é inocente, e apresenta diferenças consideráveis concernentes não apenas à compreensão da geometria e da arte, mas também à natureza do humano. As principais reflexões filosóficas sobre a arte rupestre e as origens do humano – aquelas de Bataille e Leroi-Gourhan – repetem elas mesmas esta divisão, ao apelar para uma unidade ao mesmo tempo em que

trabalham em termos de uma divisão. Bataille fornece o que poderia ser descrito como a 'terceira crítica' da arte rupestre, enfocando as imagens e as afecções de prazer e espanto que elas evocam, enquanto o enfoque de Leroi-Gourhan sobre as figuras geométricas e as disposições espaciais e temporais oferece uma 'primeira crítica' ou uma 'estética transcendental'. O que informa e orienta essas diferenças é um desacordo fundamental em torno da definição do humano, e sua relação com o animal e com o inumano tecnológico.

A leitura de Bataille das imagens da gruta de Lascaux, em *Lascaux ou la naissance de l'art* (1955), é um enunciado inequívoco da afirmação de que as origens da arte constituem as origens do humano. Para Bataille, Lascaux tem um lugar eminente 'na história da arte e de modo mais geral na história da humanidade' e isto porque 'a obra de arte estava intimamente relacionada à formação da humanidade' (Bataille, 1959, p. 9). Bataille sustenta essa afirmação acerca das origens estéticas do humano pelo recurso ao conceito de uma ruptura histórica entre o animal e o humano que ele descreve repetida e consistentemente como um 'milagre'. O 'momento milagroso da história', o 'momento decisivo' não foi a Grécia Antiga, mas o Lascaux pré-histórico, pelo menos vinte mil anos antes da Grécia... O momento de Lascaux ou a invenção da arte também 'é a aurora da espécie humana' (Ibid., p. 11). Essa aurora, a transição para o humano, necessariamente retém traços de uma 'estranha inumanidade' - a origem do humano traz consigo a marca do inumano, ou, para Bataille, do animal, cuja marca nas paredes de Lascaux é um atestado e um 'sinal *sensível* de *nossa* presença no universo' (Ibid., p. 12). Para Bataille, a origem estética do humano reside na inscrição da imagem do animal, através da qual o humano delimita sua distância da animalidade inumana.

Faz-se necessário olhar mais detidamente para o momento milagroso de emergência no qual, para Bataille, ainda estávamos suspensos, e notar um aspecto que subsequente conformará sua compreensão da estética arcaica. Este aspecto é a recusa em considerar a tecnologia como um fator central na emergência do humano. Anteriormente em seu texto ele refere as ferramentas da pré-humanidade, porém, enquanto concede que 'essas ferramentas provam a inteligência do homem antigo', ele insiste que 'essa inteligência ainda é bruta', governada pelas necessidades da animalidade. A tecnologia não é a fonte poderosa de afecção que Bataille denomina a 'vida íntima' ou 'experiência íntima', a qual, para ele, está registrada pela primeira vez em Lascaux.

A intenção inicial de estabelecer uma distância entre tecnologia e arte é clarificada no curso da análise batailliana de Lascaux. Ele vê a origem do humano - *homo sapiens* -, que ele algumas vezes identifica com o *homo neanderthal*, em sua passagem do humano/animal do *homo faber*. O mundo do *homo faber*, o mundo do trabalho, das ferramentas e da satisfação da necessidade animal, não é humano e sim pré-humano, entre o animal e o humano. O humano emerge no *homo faber* através da habilidade para experienciar a morte, atestada pelo registro arqueológico nos rituais mortuários do *homo neanderthal* que precederam a plena emergência do humano. Segundo Bataille, o momento inaugural do humano ocorre quando, em face da morte,

o *homo faber* experiencia a diferença entre ele próprio e o mundo dos objetos, e então crucialmente a afecção do excesso em transgredir essa diferença. O lugar desta transgressão fundadora do humano é a obra de arte, localizando assim a origem do humano no evento estético.

No relato batailliano das origens estéticas do humano, a afecção da transgressão é de longe mais significativa que o poder mágico do mundo fornecido pela tecnologia. Ao distinguir a origem do humano do trabalho e da tecnologia, Bataille interpreta a arte arcaica quase que exclusivamente em termos de afecção. A afecção se origina, como pode ser deduzido no argumento de Kant em sua noção do sublime, na transgressão, em particular a transgressão das leis que governam duas áreas daquilo que emerge do mundo do trabalho do *homo faber* mas que também o excedem: a morte e a sexualidade. As leis em questão regulam áreas de experiência que não podem se tornar objetos de trabalho. Bataille então argumenta que a obra de arte – longe de ser uma forma de tecnologia mágico/religiosa que serve para controlar inclusive estas áreas de experiência – figura sua transgressão excessiva.

Bataille traça um duplo movimento na origem do humano, que contém o estabelecimento da lei e o sistema de cognição que o assiste, e também a transgressão destas leis – o primeiro estabelece as leis de percepção, ao passo que a última as anula, provocando a afecção de excesso:

... o movimento de transgressão é o equivalente necessário da contenção, da moderação do interdito (*l'interdit*). Acima de tudo o festival é essencialmente o momento repentino de origem das regras cujo peso é normalmente suportado... O festival é uma época de relativa licença (Bataille, 1955, p. 40).

A obra de arte rupestre atesta a origem do humano na transgressão, na loucura e no riso e as afecções de prazer e terror que os acompanham. Para Bataille, “o nome de Lascaux é o símbolo de épocas que acompanham a passagem do humano bestificado ao ser louco que nós somos” (Ibid., p. 22). No caso de Lascaux, a representação da animalidade significa o excessivo vir a ser animal do humano na transgressão festiva, e não o ser animal do *homo faber* que permanece preso a encontrar suas necessidades humanas.

Quando se lê *Lascaux ou la naissance de l'art*, é difícil evitar a suspeita de que para Bataille o movimento do animal industrial do *homo faber* ao humano festivo do *homo sapiens* está sendo invertido na era da modernidade industrial, e que a humanidade contemporânea, em sua obsessão pelo trabalho e a produção, está se tornando *neanderthal*. A arte, e em particular Lascaux, permanece um mistério, um momento excessivo, inaugurando um humano que é tão capaz de transcender a si próprio no *Urbemensch* quanto de regredir ao pré-humano ou ao *neanderthal*. Desta perspectiva, Lascaux representa não apenas o passado, mas também o futuro da humanidade, especialmente para uma cultura em plena regressão do *homo sapiens* para o *homo faber*. O futuro do humano reside na afecção estética da transgressão alegre e não no desenvolvimento continuado da tecnologia do *homo faber*.

A obra de Leroi-Gourhan acerca da arte rupestre também fazia parte de um projeto mais amplo sobre a pré-história e a emergência do humano⁵, mas conduzia a termos bastante diferentes daqueles de Bataille. Bataille era fascinado pelas figuras dos animais em Lascaux, a afecção que elas provocavam e a evidência que elas representavam da transição da animalidade para o humano. O fascínio de Leroi-Gourhan residiu mais nas marcas abstratas e geométricas que são deixadas nas cavernas, e que provavelmente são mais difundidas do que as imagens exclusivamente figurativas discutidas por Bataille. Para Leroi-Gourhan, essas marcas documentam a emergência estética do humano no ato de percepção aliado ao controle tecnológico, e não à afecção de excesso. Desse modo, em seu grande estudo sobre a arte rupestre, *The Dawn of European Art: An Introduction to Palaeolithic Cave Painting*⁶, o enfoque de sua pesquisa recai sobre a emergência da percepção espaço-temporal humana atestada nas marcas arcaicas. A atenção dispensada à emergência do espaço e do tempo – a cada um é designado um capítulo – relaciona a obra de Leroi-Gourhan à estética transcendental kantiana, cuja exposição também é organizada em termos de espaço e tempo. Para Leroi-Gourhan, as origens estéticas da humanidade residem mais na organização da percepção humana do que na afecção; esta organização, além disso, é tecnologicamente mediada. Na medida em que se distingue de Bataille, Leroi-Gourhan vê a tecnologia como crucial para a definição do humano; para ele, o *homo sapiens* é o *homo faber*, e as obras de arte rupestre são evocadas como evidência desta continuidade.

A ênfase de Leroi-Gourhan fornece um contraste fascinante com a obra de Bataille, e entre eles há uma repetição da divisão na formulação da estética moderna já evidenciada em Kant, agora projetada na arte rupestre. A estética transcendental da arte rupestre de Leroi-Gourhan procura as origens do humano na geometria e na experiência de espaço e tempo, e sugere que essas experiências são inseparáveis do desenvolvimento da tecnologia. Do início ao fim de *The Dawn of European Art* a tecnologia é o protagonista central. Leroi-Gourhan encontra no ‘gesto técnico’ do artista arcaico a afirmação do *homo sapiens*:

Embora, a despeito do grau surpreendente de eficiência das ferramentas de pedra, as técnicas de manufatura tenham levado entre quinze e vinte mil anos para se desenvolver antes de alcançarem a eficiência atual de nossas máquinas, desde o início o próprio artista paleolítico reconhecia a possibilidade de afirmar sua natureza como *Homo sapiens* (Leroi-Gourhan, 1965, p. 13).

O uso da tecnologia para criar obras de arte é uma afirmação, pelo artista, das realizações tecnológicas da espécie. A conexão entre tecnologia e *homo sapiens* é concretamente descrita mais uma vez na conclusão, em que, através da arte, a tecnologia é relacionada à mágica:

⁵ Ver *Les Religions de la préhistoire*, Paris, 1964.

⁶ Esta obra fornece a fundamentação teórica para a obra colaborativa *Lascaux inconnu*, Paris, 1979.

... entre populações no estágio da economia de caça, o lado religioso é inseparável do lado tecnológico, tanto que parecia essencial criar estes monumentos subterrâneos, as cavernas decoradas, para reger o mundo físico (Ibid., p. 73).

O controle tecnológico do mundo é celebrado na arte como o poder mágico sobre o mundo, a aptidão de dar forma e figura a um ambiente estranho.

A visão da tecnologia como um meio mágico de organização e controle do mundo é crucial para o argumento de Leroi-Gourhan, assim como o paralelo entre o uso geral da tecnologia e o seu uso específico em obras de arte. O último não apenas evidencia o primeiro, mas, mais significativamente para Leroi-Gourhan, eles também evidenciam a estrutura da consciência humana. Ele afirma que 'a pesquisa sobre o significado das pinturas, das gravuras e esculturas nas paredes das cavernas e abrigos de pedra' fornecerá uma compreensão etnológica não só de 'certos aspectos fundamentais do comportamento mental do homem do Paleolítico Superior', mas também dos 'fatos da vida técnica' (Leroi-Gourhan, 1965, p. 36). Os dois aspectos são inclusive complementares, pois a análise do 'Agrupamento (para o espaço) e da animação (para o tempo)' (Ibid.) combina tecnologia e etnologia - a organização técnica do tempo e do espaço dispõe a estrutura para a experiência do tempo e do espaço.

A repetição da moderna divisão entre uma estética de afecção e de percepção nas reflexões em torno das origens estéticas do humano dá alguma idéia das dificuldades conceituais presentes na formação do arquivo global de arte rupestre. Os organizadores do arquivo concordam implicitamente tanto com Bataille quanto com Leroi-Gourhan que a origem do humano é um fenômeno estético, intimamente conectado com a produção de arte, mas no geral se inclinam para uma versão modificada da tese de Leroi-Gourhan. Emmanuel Anati segue Leroi-Gourhan na leitura das figuras e imagens em termos de uma arqueologia da percepção, mas talvez com a qualificação crucial de que a percepção espaço-temporal é conformada pela imaginação. A capacidade humana para 'a abstração, a síntese e a idealização' é inseparável do excesso criativo da imaginação, a 'capacidade para a externalização da criatividade artística' (Anati, 1999, p. 84 e 1998, p. 59). O próprio esforço para relacionar a estética de percepção e de afecção através do exercício de imaginação reedita o esforço kantiano de unir ambas as estéticas por meio da imaginação. Contudo, a obra de Bataille tornou necessário ser mais preciso a respeito das fontes e modalidades de excesso.

A definição do humano em termos de um equilíbrio entre estéticas afetivas e perceptivas, que é obtido através do excesso de imaginação, coloca no centro do humano algo que é mais que o humano. O mais que humano ou o inumano está de algum modo relacionado à divisão na estética - o fato de que percepção e afecção não acrescentam pontos a uma lacuna ou a um excesso na definição estética do humano. O retorno de Kant a uma unidade primeva de percepção e afecção e sua projeção de uma estética futura tecnicamente integrada podem ser entendidos em termos das figuras de excesso propostas por Bataille e Leroi-Gourhan. A emergência da animalidade no festival

transgressivo de Bataille pode ser tomado como um equivalente para a união arcaica kantiana, ao passo que o nascimento tecnológico do humano de Leroi-Gourhan fornece uma perspectiva na qual se pode pensar a unidade técnica da estética em Kant. Cada uma das duas posições permanece dependente da outra – as afecções provocadas pelo festival batailliano da transgressão exigem a presença do tecnológico para que possa ser negado, enquanto a organização tecnológica da percepção de Leroi-Gourhan precisa ser suplementada pelas afecções geradas por meio do poder e do controle sobre a natureza, a saber, a visão de que a tecnologia é mágica.

A condução das negociações complicadas entre a estética dividida e o inumano no humano sobre o terreno da arte rupestre tem sido complicada pela entrada desta última na Internet. Em um sentido, a inquisição sobre as origens do estético e do humano, que chegou ao reconhecimento do inumano, deve ser agora conduzida num terreno não-humano. A tradução digital das imagens rupestres em nome de uma unidade global das espécies parece vindicar a visão de Leroi-Gourhan de que esta arte é a celebração técnica da habilidade técnica e do controle. Essa celebração é reforçada ainda mais, na medida em que é recelebrada pelos meios da mais recente revolução tecnológica. Mas a celebração da unidade da espécie humana pela tradução digital das figuras e imagens sobreviventes da origem do humano não é mais o festival batailliano de uma transgressão dos limites do *homo faber*. A tradução digital e a disseminação global de figuras e imagens rupestres podem ser entendidas como uma celebração inumana do humano, da passagem do humano num futuro de animalidade tecnológica. As figuras e imagens que assinalaram o começo estético do humano são acolhidas, preservadas e apresentadas em um momento e por uma tecnologia em e através da qual as estruturas humanas de percepção e afecção estão postas em questão de maneira radical. Não está claro se este é o momento batailliano de uma transição festiva do humano para o *Urbemensch* ou uma regressão do *homo sapiens* para o menos que humano *homo faber*.

REFERÊNCIAS

- ANATI, Emmanuel. (1998). “Verso una nuova lettura dell’arte preistorica”. *Le Scienze*, vol. 354.
- _____. (1999). “WARA: Archivio mondiale dell’arte rupestre”. *Le Scienze*, vol. 367.
- BATAILLE, Geroges. (1979)[1955]. *Lascaux ou la naissance de l’art*. Paris: Gallimard. (Oeuvres complètes IX).
- KANT, Immanuel. (1970a)[1952]. *The Critique of Judgment*. Translation James Creed Meredith. Oxford: Oxford University Press.
- _____. (1970b)[1965]. *First Introduction to the Critique of Judgment*. Translation James Haden. Indianapolis: Bobbs Merrill.

LEROI-GOURHAN, Andre. (1965). *The Dawn of European Art: An Introduction to Palaeolithic Cave-Painting*. Translation Sara Champion. Cambridge: Cambridge University Press.

_____. (1964). *Les religions de la prehistorie*. Paris.

_____. et. al. (1979). *Lascaux inconnu*. Paris.

SANDERS, N. K. (1985). *Prehistoric Art in Europe*. Harmondsworth: Pelican Books.

RESUMO

Lascaux Digital

O artigo discute as conseqüências da digitalização do acervo de Lascaux na Internet para se pensar a íntima relação entre estética, tecnologia e a emergência do humano. A tradução digital e a disseminação global de figuras e imagens rupestres podem ser entendidas como a celebração inumana do humano, pois que sinalizariam para a celebração técnica da habilidade e do controle técnicos. No entanto, a digitalização de monumentos de arte da pedra em nome da unidade global da espécie humana parece reeditar o dilema kantiano concernente à tensão entre estética de percepção e estética de afecção – dilema presente nas análises clássicas sobre Lascaux efetuadas por Georges Bataille e Leroi-Gourhan. Retomar a discussão em torno deste dilema é fundamental, na medida em que as estruturas humanas de percepção e afecção estão postas em questão de maneira radical na contemporaneidade.

Palavras-chave: arquivo digital; Lascaux; estética; técnica e arte rupestre

ABSTRACT

Lascaux Digital

This article discusses the consequences of the digitalization of the Lascaux collection on the internet as a means of considering the relationship between aesthetics, technology and the emergence of the human. Digital translation and the global distribution of archaic impressions and images can be understood as an inhuman celebration of the human because they signify a celebration of technical skills and technical control. However, the digitilization of rock art monuments in the name of the global unity of the human species would appear to repeat the Kantian dilemma regarding the tension between the aesthetics of perception and affect – a dilemma present in the classical analyses about Lascaux by Georges Bataille and Leroi-Gourhan. Taking up again discussion regarding this dilemma is fundamental in the contemporary context in so far as the stuctures of human perception and affect are put in question in a radical manner.

Keywords: digital archive; Lascaux; aesthetic; technique and arcaic work of art

Enviado para publicação: agosto de 2004

Aprovado para publicação: setembro de 2004