

# Arte + Técnica = Artifício

*Art + Technology = Artifice*

## Rachel Costa

Professora de Filosofia da arte da Escola Guignard – UEMG.

**E-mail:** rachelcocosta@gmail.com

**SUBMETIDO EM:** 20/08/2015

**ACEITO EM:** 10/11/2015

## DOSSIÊ

### RESUMO

Em uma série de palestras dadas na 18ª Bienal de São Paulo, Vilém Flusser explora o conceito de artifício como referente a uma associação não automática entre arte e técnica. Esse artigo é a elaboração dos argumentos do filósofo para uma compreensão mais ampla dos dois termos que dão origem ao conceito de artifício. Para tanto, primeiro investigo a relação entre arte e técnica, depois a influência da história sobre o pensamento acerca desses conceitos, para então refletir sobre qual é o papel da arte atualmente, o qual leva à sua nova relação com a técnica, i.e., ao artifício.

**PALAVRAS-CHAVE:** Vilém Flusser; Pós-história; Poiesis

### ABSTRACT

In a series of lectures given at the 18th Biennial of São Paulo, Flusser explores the concept of artifice as referring to a non-automatic association between art and technique. This article is the elaboration of the philosopher's arguments for a broader understanding of the two terms that give rise to the concept of artifice. In order to do this, first I investigated the relationship between art and technique, then the influence of history on the thinking about these concepts, and then reflect on what is the role of art today, which leads to its new relationship with technique, i.e., the artifice.

**KEYWORDS:** Vilém Flusser; Post-history; Poiesis

A arte possui um *status* bastante peculiar no pensamento flusseriano. Ela não é exatamente um algo, mas um modo do homem se relacionar com o mundo. Parafraseando o que Aristóteles diz sobre a racionalidade, Flusser afirma que a arte distingue os homens dos animais. Ao compreender a arte como criação humana, como *poiesis*, Flusser coloca uma diferença substancial entre cérebros humanos e cérebros eletrônicos, já que, apesar de os últimos realizarem numerosas atividades melhor que os cérebros humanos, como calcular e armazenar, a capacidade de criar lhe é exclusiva. Mas essa conclusão não permite responder às seguintes perguntas: Porque os homens criam? Qual a relação entre a criação e a história humana? Qual a relação entre criação e técnica? E entre criação e ciência?

Proponho investigar possíveis respostas para essas questões através de Vilém Flusser. Isso porque o filósofo aponta a necessidade de pensar sobre esse assunto como pressuposto para compreender a produção artística no momento atual. Tendo como base as questões colocadas acima, é possível perceber que essa investigação se assenta na importância da arte para compreensão do homem enquanto tal, e, consequentemente, na compreensão de sua relação com o mundo que o circunda. Para tanto, primeiro será investigada a relação entre arte e técnica, depois a influência da história sobre o pensamento acerca da arte, para então refletir sobre qual é o papel da arte atualmente, o qual leva à sua nova relação com a técnica.

## 1. A relação entre natureza e cultura

Flusser compreende e desenvolve seu pensamento sobre a arte no escopo de sua ontologia linguística. Todavia, no intuito de trabalhar para além da argumentação ontológica, ele explora a questão a partir dos modos de compreensão tradicional dos conceitos que circundam o problema. Assim, ele parte dos conceitos tradicionais de natureza, cultura, técnica, criação e arte para mostrar em que medida eles não funcionam. A partir daí ele mostra porque eles devem ser repensados e como esses cinco conceitos se entrelaçam.

Flusser afirma a diferença entre natureza e cultura a partir da relação do homem com ambas, ou seja, ele trabalha os conceitos não como conceitos em si, mas sim a partir de sua compreensão sociocultural. A forma tradicional de compreender essa dualidade é perceber a cultura como algo próximo de nós e a natureza como algo distante de nós. A cultura seria entendida como aquilo que é construído para proteger o homem da natureza amedrontadora. Amedrontadora porque diferente; por funcionar em uma lógica não controlável pelos seres humanos, que não se adequa à sua forma de pensar (Flusser, 1979, p.10-2). Isso significa que o homem constrói casas para se refugiar da imprevisibilidade da natureza. Dessa forma, a casa/cultura seria produto de pensamento humano controlável, logo acolhedor, enquanto a natureza é algo do qual é necessário se proteger devido ao acaso de seu funcionamento, logo amedrontador.

Flusser aponta a diferença assim colocada como tradicional, mas falha. Mesmo que fosse aceita a associação da natureza com algo dado e a cultura com algo criado, elas só serviriam como limites teóricos, já que separar natureza e cultura mostra-se cada vez mais complicado, assim como trabalhar com suas características sem que estas sejam relativizadas. Por exemplo, existe a pressuposição de uma falta de casualidade na cultura por ela ser produto do intelecto humano, que é errônea<sup>1</sup>. As usinas de energia nuclear mostram isso. Elas são produto de técnica avançada, mas isso não

<sup>1</sup> "Artifício, Artefato, Artimanha". 2ª palestra: a vida enquanto artefato. Texto para 18ª Bienal de São Paulo não publicado, s/p.

as impede de se tornarem um perigo eminente para a população que a circunda. O mundo acompanhou o desastre nuclear de Fukushima no Japão com apreensão. Em detrimento disso, esse tipo de energia continua a ser vendida como energia limpa e segura.

A partir desse escopo de significação, no processo de criação, do uso e descarte da energia, existe a passagem do conceito de natureza para o de cultura e do de cultura para o de natureza. O primeiro caso acontece quando um elemento químico é transformado em energia. E o segundo quando a energia e os rejeitos do procedimento são separados e reintegrados à natureza. Dessa situação a seguinte questão surge: o lixo em decomposição é natureza ou cultura?<sup>2</sup> O procedimento de geração de energia produz um lixo que não pode ser descartado e que o homem não tem noção real de quais são as consequências possíveis. Esse raciocínio mostra que o processo cíclico característico do pensamento tradicional se mostra inoperante, deixando claro que existe uma casualidade no desenvolvimento tecnológico exatamente igual à atribuída inicialmente à fúria da natureza, o que impede essa divisão<sup>3</sup>.

A separação fica ainda mais complexa a partir da tentativa flusseriana de compreender a criação humana. Isso porque o ato de criar é o meio de transformação da natureza em cultura. Por exemplo, quando o homem transformou, pela primeira vez, uma pedra em martelo, ele transformou natureza em cultura ao criar uma nova função para a pedra. Uma função que não estava prevista na pedra, enquanto produto natural. Acontece que eu disse, no início desse texto, que o produto da criação humana é arte. Então toda transformação de natureza em cultura é produção artística.

Essa última afirmação é um tanto complexa, e precisa ser pormenorizada. A associação entre criação e arte atinge desde os níveis mais básicos, até os mais complexos da produção humana. Isso porque, para Flusser, inicialmente, toda criação é arte, pois tudo que é criado, no momento em que acontece, aparece como um todo complexo, poético, que coloca suas próprias regras. O que significa que toda arte é uma ação do intelecto de criar pensamento novo, por isso toda criação humana é, em primeira instância, uma criação artística. Quanto mais o homem se acostuma com o que foi criado, ou seja, com a obra de arte, mais ela se torna parte do universo de pensamento dele, e passa a não mais ser tratada como arte, mas como dado, como natureza. Esse processo, percebido dessa maneira, é o contrário, dentro da perspectiva clássica, da transformação de natureza em cultura. Seria algo como a transformação da cultura em natureza.

Essa ambiguidade, segundo Flusser, atinge os níveis mais básicos da relação entre homem e mundo. O produto da cultura, quando se torna parte inerente de uma sociedade, tende a ser percebido como natureza<sup>4</sup>, o que significa que há uma tendência humana em considerar hábitos cotidianos como naturais, ou seja, como dados. Essa situação é a mesma que Flusser atribui à língua, pois, tradicionalmente, a língua é compreendida como adequação entre uma palavra convencionalizada à coisa a qual a palavra se refere, ou seja, como se a língua fosse composta por dados e não pela construção de significados. É dentro desse contexto que a compreensão de natureza e cultura não pode se dar tendo como base a afirmação da “naturalidade” da primeira.

Toda a argumentação feita até agora, explicita a dificuldade de pensar a separação

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Ibidem.

entre natureza e cultura de um modo tão simplório. O filósofo quer mostrar que esse tipo de compreensão simplificadora é fruto da ontologia moderna, a qual tem como pressuposto a separação em dualidades compreendidas idealmente. É nesse sentido que Flusser afirma que a ontologia moderna possui o homem por centro e a objetivação da natureza por meta<sup>5</sup>. Ao compreender o mundo a partir de dualidades, essa ontologia negligencia todo o espectro de possibilidades que existe entre os dois extremos pressupostos. A afirmação, bastante comum para qualquer brasileiro, da descoberta do país é disso um indício. O verbo “descobrir” leva a uma compreensão de não existência da coisa antes de um determinado momento. E, em certo sentido, isso está correto, já que o Brasil não existia para o Ocidente até o momento em que os portugueses aqui chegaram. O problema é que isso não significa que ele não tenha existido efetivamente, apenas mostra uma determinada perspectiva sobre a situação.

Portanto, Flusser trabalha com dois pontos de vista acerca da relação entre natureza e cultura: o primeiro percebe o processo cultural como a história das criações/artes humanas, e o segundo entende a arte/criação como uma tentativa contínua de o homem se relacionar com o mundo. Ambos os pontos partem da mesma problemática: o homem cria em sua tentativa de se comunicar com outros homens e essa criação transforma o que está dado em algo criado. Logo, a arte se situa no campo da teoria da comunicação, pois ambos os pontos de vista apontam para a tentativa humana de se comunicar, de criar intersubjetividade, de construir uma sociedade (Flusser, 2007, p. 206-7). É através da comunicação que o homem deixa de ser um sujeito isolado, solipsista, e torna-se parte de uma coletividade. Ser parte dessa coletividade significa se comunicar intersubjetivamente e compartilhar modos de vida, ou seja, cultura<sup>6</sup>. Dentro dessa perspectiva, a arte é a tentativa humana de criar novas formas de se comunicar, porém ela é um tipo de comunicação sem código pré-existente, do qual as demais formas de comunicação são dependentes (Idem, p. 207).

Portanto, Flusser trabalha com dois pontos de vista acerca da relação entre natureza e cultura: o primeiro percebe o processo cultural como a história das criações/artes humanas, e o segundo entende a arte/criação como uma tentativa contínua de o homem se relacionar com o mundo. Ambos os pontos partem da mesma problemática: o homem cria em sua tentativa de se comunicar com outros homens e essa criação transforma o que está dado em algo criado. Logo, a arte se situa no campo da teoria da comunicação, pois ambos os pontos de vista apontam para a tentativa humana de se comunicar, de criar intersubjetividade, de construir uma sociedade (Flusser, 2007, p. 206-7). É através da comunicação que o homem deixa de ser um sujeito isolado, solipsista, e torna-se parte de uma coletividade. Ser parte dessa coletividade significa se comunicar intersubjetivamente e compartilhar modos de vida, ou seja, cultura<sup>7</sup>. Dentro dessa perspectiva, a arte é a tentativa humana de criar novas formas de se comunicar, porém ela é um tipo de comunicação sem código pré-existente, do qual as demais formas de comunicação são dependentes (Idem, p. 207).

Todavia, se a arte é um modo de comunicação, a relação com a técnica se torna necessária. Isso porque toda forma de comunicação humana está ligada à uma tecnologia qualquer, por mais rudimentar que ela seja. Acontece que a arte se une à técnica de uma maneira singular e, por isso, possui uma característica dúbia em relação ao gesto produtivo que lhe dá origem<sup>8</sup>. Flusser explicita dois tipos principais de gesto

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem.

humano: "(...) gesto contra coisa e gesto em direção de outro. O primeiro tipo era chamado "trabalho", o segundo "comunicação intersubjetiva". O canal de comunicação do primeiro tipo era chamado "obra", o do segundo, "o próprio gesto" (Idem, p. 206-7). Essa diferenciação é, no mínimo, reducionista, mas ela aponta para a ambiguidade da arte almejada pelo filósofo. Isso porque o primeiro gesto, o gesto do trabalho, estaria associado com a continuidade de realização e reprodução de uma criação, enquanto a arte seria gesto do segundo tipo, mas gesto esse que também implica trabalho, haja vista a nomeação de seu resultado como "obra". Logo, o gesto artístico é gesto que produz tanto obra quanto o próprio ato de fazer. Essa característica dúbia aponta para a ineficácia da distinção acima para pensar adequadamente a arte. Ao mesmo tempo, ela aponta para a ambiguidade da relação da arte com a técnica ao localizá-la tanto na categoria obra, como na categoria do próprio ato de fazer.

Devido a essa relação intrínseca entre arte e técnica, Flusser mostra como a palavra arte aparece através de termos como "artifício", "artefato" e "artimanha", os quais são diretamente ligados ao aspecto do fazer. O filósofo utiliza o termo artifício, para pensar a relação entre arte e técnica de forma dessacralizada. Esse termo, etimologicamente, pode ser entendido como um "fazer com técnica", i.e., o homem age de acordo com técnicas criadas por ele mesmo para alterar o mundo. Logo, esse fazer é uma ação afirmativa da vontade do homem de produzir algo, não apenas um fruto do acaso. Ele é determinado pela resistência do que o homem pretende modificar e, nesse sentido, se diferencia de toda ação não humana, pois exige medida; exige pensamento; não é automaticamente reproduzido. O artifício pode ser entendido como um criador de cultura, justamente por ser o método a partir do qual o homem imprime sua marca no mundo<sup>9</sup>. Sendo assim, o fazer técnico que Flusser propõe é um fazer deliberado, no sentido intersubjetivo. E deliberar significa escolher. Logo, arte e técnica são percebidas enquanto sinônimos, pois são formas de o homem expressar sua liberdade.

Dentro deste contexto, a cultura é um processo complexo de imbricação entre o método, os objetos e os seres humanos, pois "[a] técnica altera o objeto, o objeto alterado altera a técnica, a técnica alterada altera o sujeito, e o sujeito alterado altera a técnica"<sup>10</sup>. O processo de modificação é constante, sem objetivo específico, realizado pela alteração sistemática do homem; por tudo aquilo que ele mesmo cria. Isso faz de todo desenvolvimento técnico uma faceta da história do próprio homem<sup>11</sup>.

Assim, a utilização por Flusser da relação entre natureza e cultura para expressar essa situação aponta para a compreensão da criação como fundamentadora da realidade do ser humano, visto que ela se encontra na origem da própria concepção do ser humano enquanto tal. Tanto natureza, quanto cultura, quanto arte, quanto técnica, quanto criação, são termos ambíguos, que entrelaçam uns aos outros e, justamente por isso, precisam ser pensados conjuntamente.

## 2. Ontologia moderna ou tempo histórico em questão

Como foi dito anteriormente, Flusser pensa os conceitos a partir de sua contextualização. Logo, a noção de história possui uma importância fundamental em seu trabalho. O que não é algo original, apenas acompanha o movimento de contextualização histórica do pensamento que perpassou o século XX. A diferença da proposta flusseriana é que o pensamento histórico possui características ontológicas. O que significa

<sup>9</sup> "Artifício, Artefato, Artimanha". 1ª palestra: o homem enquanto artifício. Texto para 18ª Bienal de São Paulo não publicado, s/p.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Ibidem.

que, o fato de o homem organizar o pensamento historicamente está associado a um modo de pensar específico, o moderno. Essa não é uma afirmação simples, ela pressupõe não somente outras formas de organizar o pensamento, mas também uma compreensão específica do que seria história, que serão pormenorizadas a seguir.

Dentro de sua filosofia da imagem, Flusser explora exatamente essas duas questões. Proponho então, que sua filosofia da imagem seja lida da seguinte perspectiva: imagens são formas de comunicação com o mundo e nesse sentido podem ser tanto arte quanto técnica e, enquanto tal, podem servir como parâmetro para compreensão da ontologia por trás de cada uma de suas formas.

O filósofo organiza sua teoria a partir da eleição, em cada período do desenvolvimento cultural do Ocidente, de um meio de comunicação predominante, sendo que, cada meio, ao transformar-se na forma privilegiada da sociedade se relacionar com o mundo, organiza sua forma de pensar. Assim o faz, pois um meio é exatamente o que essa palavra significa: um *medium* de algo, não sua finalidade. E, enquanto *medium*, possui uma técnica específica de realização. O que Flusser tenta mostrar é que a técnica, utilizada como base para comunicação, termina por criar uma forma peculiar de pensamento devido às características, tanto de produção quanto de recepção, da mesma. Desta forma, ele elege três *media* como organizadores privilegiados da comunicação de três períodos diferentes: a imagem tradicional, a escrita e a imagem técnica.

A imagem tradicional é a imagem feita pelo ser humano através de técnicas de produção como o desenho, a pintura, a gravura, às quais explicitam a existência de um ente criador da mesma. Ela possui um método de experimentação que pressupõe a captação da imagem de modo circular, isto é, quando uma imagem é observada, os olhos de quem a vê circulam de maneira a captar o que ela simboliza. Seu modo de realização e recepção instaurou a primeira forma de pensar da civilização Ocidental. A escrita é um código convencional que pressupõe aprendizado para a realização de sua decifração. O texto exige que seu experimentador percorra a página somando na ordem em que foi estabelecida a série de caracteres nela presente. O modo da leitura caracterizou a forma de pensar que predominou até pouco tempo. E a imagem técnica, imagem produzida por aparelho, reúne características de ambos os *media* anteriores e propõe a nova maneira de organizar o pensamento que começa a se delinear atualmente.

Duas coisas podem ser percebidas a partir disso: a primeira é o que é história para Flusser e a segunda que ele propõe uma estrutura dialética de modificação do modo de pensar da civilização Ocidental. Para manter a ordem, as duas serão pormenorizadas subsequentemente, mas uma coisa as une: a base hegeliana da qual o filósofo parte. Flusser entende história como sendo proveniente da forma de pensar instaurada pela escrita, ou seja, história é um conceito restrito que se caracteriza pela estrutura do texto. Um texto, para ser decifrado, requer que o interessado caminhe progressivamente, de palavra em palavra, até alcançar seu significado, ao final. Logo, o conceito de história é derivado dessa técnica, ou seja, possui uma estrutura linear e progressiva. A dialética que organiza o desenvolvimento técnico não é progressiva, pois só a história o é. Porém, a ideia de que a história está chegando ao fim, trabalhada por Flusser extensivamente através do conceito de pós-história<sup>12</sup>, possui sabor hegeliano.

<sup>12</sup> Para uma análise detalhada da pós-história e suas consequências ver: DUARTE, Rodrigo. Pós-história de Vilém Flusser: gênese-anatomia-desdobramentos. São Paulo: Annablume, 2012.

A questão é: como a história pode chegar ao fim sem progresso? Para Flusser a história é progressiva, mas a dialética que perpassa os três *media* não, isto é, a história chega a seu fim não por sua característica interna, mas pela dinâmica da dialética estabelecida entre os três *media*. Logo, não há um movimento dialético interior ao próprio processo histórico, o que propicia o fim da história é o surgimento de um novo *media* que, ao se transformar em meio de comunicação preferencial da sociedade, começa a modificar sua forma de compreender o mundo. A história chega ao fim, pois a civilização Ocidental está deixando de se relacionar com o mundo de modo linear e progressivo. Portanto, ela é um modo específico de compreender o mundo que, para Flusser, começa a se desenvolver a partir do momento em que a escrita é inventada, e se exacerba na modernidade com a popularização da alfabetização e a invenção da prensa de Guttenberg (Flusser, 1983, p.99).

Nesse sentido, a modernidade se caracteriza como um período da história, possuindo tanto a característica da linearidade, quanto da progressividade como modo de compreender o mundo. Essas características instauram um modo conceitual de pensar que pressupõe o homem como modificador da natureza, pois se a relação entre natureza e cultura é uma metáfora para compreensão do ser no mundo, então o ser no mundo moderno coloca o desenvolvimento da cultura como objetivo primeiro. Dentro desse espírito, o conceito de arte é separado do de técnica, já que a técnica passa a ser utilizada para objetivar o mundo, e a arte é inserida em uma categoria específica e separada da vida cotidiana da sociedade (FLUSSER, 1983, p.99). O problema dessa separação é: como a arte pode ser separada de técnica, se foi dito anteriormente que a ação artística pressupõe a técnica? Em que medida essa separação traz consequências para a compreensão de arte atual?

Em grego, como Flusser aponta, tanto arte como técnica são designadas por um mesmo vocábulo: *tekné*. Foi na modernidade, com a formação das línguas nacionais que o vocábulo foi dividido e transformado em duas ações diferentes. Essa divisão não retirou o caráter técnico da arte, mas instaurou uma significação da atividade técnica independente da atividade artística. Em contrapartida, a técnica, sem ter a arte como pressuposto, se transformou na ferramenta necessária para a transformação da natureza. Essa divisão foi pautada na separação entre objetividade e subjetividade, i.e., entre conceito e sensibilidade, em que o conceito/objetividade se transformou em meta. Assim, a ciência se tornou o lugar da objetividade e a arte passou a ocupar o outro polo, o da subjetividade.

Flusser mostra que a busca pela objetividade moderna está pautada na modificação do ponto de vista clássico da relação entre ideia e aparência, em que a primeira é uma forma imutável e a segunda uma aplicação da forma na prática. O que a modernidade almeja é uma objetividade estremada, colocando o homem na condição de transcender a realidade aparente e percebê-la objetivamente (Flusser, 1998, p. 172). E, por se almejarem objetivos, são também amorais e anestéticos, ou seja, estão para além dos valores e da vivência.

Existe um círculo vicioso na relação entre natureza e cultura que demonstra a dificuldade desta ideia. A idade moderna tomou tudo por chão, por natureza. Desprezou esse chão e transformou-o. Transformou até o que era outro, o que era fruto de outras culturas. Nesse sentido, Flusser afirma que ela é cega, por considerar apenas o seu ponto de vista como o correto e o restante como dado<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> "Da construtividade". S.L., OESP, (736): 3, 05.09.71.

Essa vontade de objetividade mostra-se extremamente parcial, pois a objetividade total é impossível, já que o homem não consegue se apartar de sua humanidade. A consequência disso é que, apesar de ter sido almejado o contrário, todo o conhecimento dito objetivo possui características éticas, pois seu aspecto valorativo se encontra na valoração da objetividade, ou seja, da ciência enquanto única forma de conhecimento (Idem, p. 173). Segundo Flusser, isso se deve ao fato de que todo conhecimento humano é intersubjetivo, ou seja, é uma mistura dos dois polos isolados pela modernidade. E, nesse sentido, o território da ciência e da arte é o da política. É politicamente que a subjetividade e a objetividade se encontram e se concretizam (Ibdem). Todavia, a instrumentalização dos conceitos despiu-os de características ético-políticas, e os transformou em uma espécie de bombas relógio, que explodem sem aviso prévio, e que estão no programa da cultura Ocidental, por essa ter se constituído dessa maneira. Para o filósofo, Auschwitz é o exemplo derradeiro da situação.

Acontece que todo processo de progresso técnico possui um objetivo final, o que significa que, mesmo sendo absurda a transformação do homem em objeto, existe a possibilidade de vislumbrar um possível fim. Não um final da humanidade enquanto humanidade,, mas do modo de pensar que possui o progresso técnico como objetivo. Dentro dessa perspectiva apocalíptica apontada por Flusser, é possível conjecturar que o objetivo final do homem enquanto artifício é transformar-se ele próprio em artifício, ou seja, na imagem presente em filmes de ficção científica do fim da mortalidade pela transformação do corpo humano em robô. Essa seria uma das possíveis imagens estabelecidas pelo filósofo do alcance do objetivo inerente à modernidade. E o seria em duplo sentido, pois alcançaria também aquilo que a cultura da técnica almeja: evitar a morte. Mas essa é a visão positiva do fim do modelo; a visão negativa coloca o homem no lugar dos robôs, não enquanto corpo, mas enquanto mente. Isso porque a técnica é um processo objetivo calculável, é uma estrutura matematicamente reproduzível e ela vem, durante os últimos séculos, organizando a própria forma de pensar do ser humano, por ser ela o artifício que pretende dar sentido à existência. O que significa que o homem tem limitado seu pensamento ao universo computável da técnica, e essa limitação é a pretendida objetificação do sujeito no pior dos sentidos, pois é a transformação do que há de propriamente humano no homem em máquina<sup>14</sup>.

O humano não está em nenhum dos polos citados, até porque a divisão entre polos é apenas teórica, apenas uma forma de instrumentalizar os conceitos para torná-los objetivos. O que Flusser almeja com essas análises é mostrar como objetificações desumanizadoras têm tomado conta da forma de pensar. São essas objetificações que estão na base da separação entre natureza e cultura expressa anteriormente. E é contra ela que a compreensão de arte foi explorada. Até porque, na prática, nenhuma instrumentalização realmente funciona<sup>15</sup>. E é exatamente por isso que a ética, estética e epistemologia iluministas não funcionam. Em contrapartida, são perfeitas. O apego às teorias iluministas está, justamente, em seu potencial explicativo. Portanto, a ontologia moderna, ao ser levada ao extremo, aponta situações limites que não foram observadas somente por Flusser. A emergência, durante o século XX, de livros como 1984 de George Orwell e Admirável Mundo Novo de Aldous Huxley é disso um exemplo.

Essa é uma questão tão perigosa que a arte já a percebeu há um século. Se as máquinas são as responsáveis pelo fazer técnico, que antes era responsabilidade humana, então esse fazer deixou de ser identificado como algo propriamente humano. A arte

<sup>14</sup> "Artifício, Artefato, Artimanha". 1ª palestra: o homem enquanto artifício. Texto para 18ª Bienal de São Paulo não publicado, s/p.

<sup>15</sup> Ibdem.

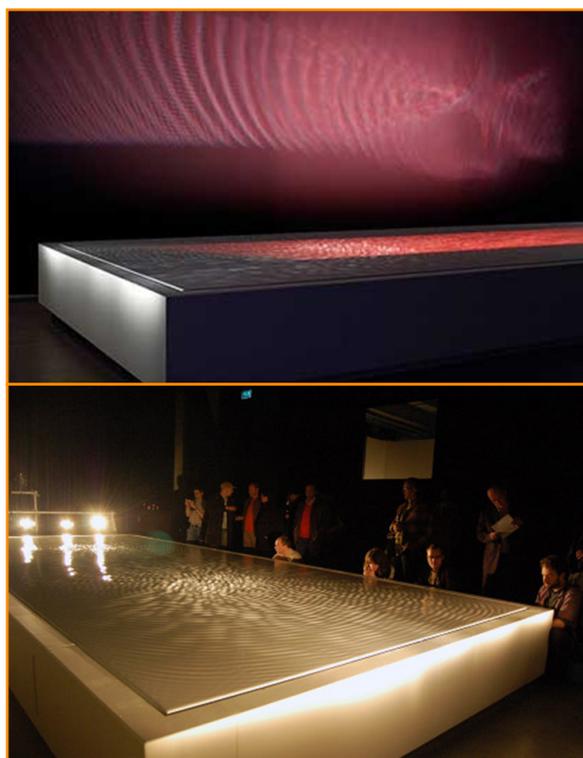
começou a se desvencilhar da técnica, após a compreensão pelos próprios seres humanos que as máquinas produzem melhor do que eles. Nesse sentido, a separação entre sujeito e objeto parece questionável e obsoleta. Dessa forma, a tentativa de transformar a arte atual não é somente um aspecto específico dessa manifestação da cultura, mas uma tentativa de repensar a sociedade Ocidental (FLUSSER, 1998, p. 174).

### 3. A pós-história ou uma nova relação com a técnica

A modernidade e a separação entre arte e técnica criou a institucionalização da arte e da ciência e a possibilidade de chamá-las de um mundo, distanciando-as da realidade vivenciada. Isso porque a arte foi colocada em guetos, em espaços reservados e a ideia institucional de arte constituída. O problema é que, cada vez mais, a ciência se mostra menos objetiva e a arte menos subjetiva<sup>16</sup>. Tanto a arte, quanto a ciência partiram da objetificação do mundo e terminaram por encontrar a abstração e hermetização de seus discursos. Já a ciência tornou-se tão abstrata que deixou de se relacionar com o mundo físico, passando a trabalhar com um universo de possibilidades. A teoria da relatividade de Einstein e seu desenvolvimento posterior demonstram a migração do desenvolvimento científico para níveis que escapam a capacidade humana de percepção sensível. Por exemplo, a teoria das cordas e a teoria do *loop* gravitacional são fundadas em modelos probabilísticos e não são originadas da observação do mundo, até porque a primeira propõe que o universo tem 11 dimensões e a segunda propõe a quantização do espaço-tempo através da matemática. O mesmo ocorreu com a arte, que ao ser colocada em guetos e determinada como fruto da subjetividade, transformou-se em enigma filosófico. As teorias da experiência estética dos últimos duzentos anos atestam isso.

Porém, nos últimos cem anos, a arte questionou, primeiramente, os parâmetros da experiência estética moderna e, posteriormente, seu subjetivismo. O conceitualismo, movimento artístico que se iniciou na década de 1960, tem o objetivo de transformar a arte em um trabalho essencialmente mental, dispensando a atividade técnica como meio característico das obras de arte. Joseph Kosuth, em seu texto “A arte depois da filosofia”, afirma que a arte conceitual se inicia com os primeiros modernistas, mas que é depois de Duchamp que ela se concretiza como sendo a forma de arte que questiona a natureza da própria arte, ao problematizar sua forma tradicional. Por forma, o artista entende todos os meios utilizados pela arte até então, pois um artista que pinta não está questionando a natureza da arte. Dentro dessa perspectiva, a função da arte seria criar novas proposições, propor novas formas de fazer arte (Kosuth, 2006, p. 217-8). O conceitualismo, como outras vanguardas da mesma época, aponta para o questionamento do subjetivismo que acabou por caracterizar toda produção artística. Trabalhos como do artista Thomas McIntosh mostram isso. Em Ondulações, McIntosh questiona não somente a sensibilidade característica das experiências estéticas, mas propõe uma questão teórica ao problematizar a relação espaço-temporal da obra de arte tradicional.

<sup>16</sup> Gerd Bornheim em seu livro “Páginas de Filosofia da Arte” coloca a necessidade de perceber a arte para além da dualidade objetivo-subjetivo.



Thomas McIntosh, "Ondulação", 2002

Em Ondulação tem-se a sensação de escutar a luz e ouvir a imagem. A instalação faz com que o público reflita sobre as sensações estranhas a que são submetidos. Além disso, é um trabalho que questiona a temporalidade progressiva através das ondas contínuas e a dança dos arabescos na parede. O trabalho de McIntosh discute diretamente com a ontologia moderna, coloca problemas para esse modo específico de pensar que não são diferentes dos colocados pela ciência. Isso porque, a partir do momento em que a objetividade passa a não ser mais a meta da busca da ciência, nem a subjetividade - a característica específica da arte - todas as formas de conhecimento podem ser igualmente satisfatórias, ou seja, o conhecimento artístico e o conhecimento científico seriam equivalentes e complementares (Flusser, 1998, p. 171), isso ao pensar tanto a arte quanto a ciência enquanto criações, *poiesis*.

A mistura entre conhecimento e obra de arte é parte integrante da própria ideia intersubjetiva, pois são dois polos de um mesmo processo, que, ao serem unidos, se articulam tanto esteticamente quanto epistemologicamente. São duas formas de perceber a mesma coisa. O que é necessário é tornar claro o elo de ligação da vivência e do conhecimento. Para tanto, seria preciso abolir a ideia de técnica no sentido moderno e, então, arte e técnica seriam unidos novamente, como partes de uma coisa só (Idem, p. 175), i.e., como artifício. Logo, "[l]ibertar a arte do seu gueto e fazer com que substitua a técnica, e libertar a ciência da sua crise epistemológica ao abri-la ao momento estético, é também, e sobretudo, libertar a sociedade do perigo tecnocrata e abrir campo para novas formas políticas insuspeitadas" (Idem, p. 174).

A nova ontologia, que está sendo desenvolvida, tenta pensar exatamente o que está entre o sujeito e o objeto. É nesse "entre" que se encontra a solução, pois o "entre" não é dual, mas sim polivalente o que torna qualquer tentativa de falar sobre ele uma proposição contextual, um recorte do todo<sup>17</sup>. Por isso a ideia de totalidade torna-se absurda, já que infinita. Dessa forma, é impossível falar em termos de linearidade e

<sup>17</sup> "Artifício, Artefato, Artimanha". 2ª palestra: a vida enquanto artefato. Texto para 18ª Bienal de São Paulo não publicado, s/p.

progressividade. Exatamente por esse motivo que a história, para Flusser, é uma forma de pensar datada e que ele propõe falar em termos de pós-história.

A imagem técnica surge tanto como resultado último do objetivo moderno, quanto como ambiguidade no seio da civilização. Ela é o resultado da modernidade, pois leva a cabo a objetificação moderna ao produzir um instrumento que teoricamente substitui o homem. Não apenas substitui o homem no fazer artístico, mas também o substitui na criação de subjetividade. A tentativa de objetificação da subjetividade é o passo derradeiro do progresso moderno. O inusitado é que o instrumento que surge, terminou por ocupar o lugar de medium preferencial da comunicação humana. A invenção do aparelho fotográfico é a primeira de uma série de outras que caminham na mesma direção: a direção da produção de imagens a partir do desenvolvimento tecnológico. Mas a imagem técnica possui uma característica ambivalente, ela é tanto produto de textos, como produto da imagem tradicional. E, devido a essa ambivalência, ela incute uma nova forma de pensar, pois sua decifração se dá em outros moldes, nem somente através da circularidade da imagem, nem somente através da progressão do discurso. Ela propõe uma síntese entre os dois modelos anteriores, assim como propõe uma síntese entre arte e técnica. Seu funcionamento é também dual, podendo tanto ser um funcionamento técnico, que corrobora com a ontologia moderna - liberando o homem, inclusive, da produção de subjetividade - quanto ser um funcionamento artístico, no qual a técnica funciona como meio para intervenção humana no mundo - e, conseqüentemente, como meio para intersubjetividade. Assim, o fazer deixou de ser atividade humana e passou a ser atividade automática realizada pela própria técnica. Logo, técnica não pode mais ser sinônimo de arte, pois não é possível retornar à situação anterior, pois tanto técnica, como arte significam outra coisa, possuem funções diferenciadas. A re-união de técnica e arte se dá em outros moldes, como proposta de uma nova forma de compreender a existência do homem no mundo.

A integração entre arte e técnica coloca uma nova perspectiva, que Flusser interpretará como sendo uma nova espécie de *ars vivendi*. Isso porque a possibilidade tecnológica de criar vida artificial é um terreno fértil para a re-união de arte e técnica, de objetivo e subjetivo. Apesar da propagação de material genético ter se dado ao acaso, desde a existência de seres vivos no planeta terra, atualmente a manipulação desse material tornou-se possível. O que significa que o material genético passou a ser material artístico, já que é manipulável para elaboração de informação nova que será propagada ao acaso. Nesse sentido, o conceito de arte viva ganhou outra proporção, pois passou a significar não somente a arte vivida, mas também o organismo vivo que vive a vida. E a pergunta que Flusser coloca é: como continuar a fazer arte convencional depois desta descoberta? (Idem, p. 85).

Dentro desta perspectiva, Flusser mostra dois tipos de criatividade: a variacional e a transcendente. A primeira cria informação nova por variação das informações já existentes e a segunda o faz ao introduzir ruídos ao que já existe (Idem, p. 85). O tipo de arte tradicional pressupõe criação transcendente, do tipo inspirada, intuitiva. Apesar de o próprio Flusser mostrar que a ideia de originalidade, nesse sentido, é um tanto complexa, pois tudo é fruto da capacidade de pensar novas formas de ver, usar, propor algo, e não uma criação no sentido divino de aparição do nada - algo como a transformação da água em vinho (Idem, p. 86). Dentro do critério tradicional, a genética seria uma espécie variacional, ou de menor valor artístico. O que parece absurdo quando obras de arte como a coelha Alba de Eduardo Kac são colocadas em questão. A coelha Alba, pela qual o artista tomou responsabilidade após sua criação, é uma

nova espécie de ser vivo, já que possui tanto o código genético de um coelho comum, quanto uma Proteína Fluorescente Verde, retirada de uma espécie de alga. Nesse trabalho o conceito de originalidade ganha contornos bastante diferentes do expresso na ideia de arte transcendente (Idem, p. 86).



Eduardo Kac, "GPF Bunny", 2000

A função do artista como criador de material genético leva a cabo, de uma maneira antes inimaginável, a transposição iluminista mostrada por Larry Shiner, em seu livro *"The invention of art"*, do conceito de criação do âmbito divino para o artístico. Bataillon diz que "[o] espírito humano não pode criar .... Inventar nas artes não é dar à luz a um objeto, mas reconhecer onde e como ele é ... (...)"<sup>18</sup> (Shiner, 2002, p.114). Com a biologia genética, a ideia de criação que foi tão relutantemente transposta do âmbito divino para o artístico, alcança características antes apenas atribuídas a Deus, pois, afinal, a coelha Alba é um novo ser vivo.

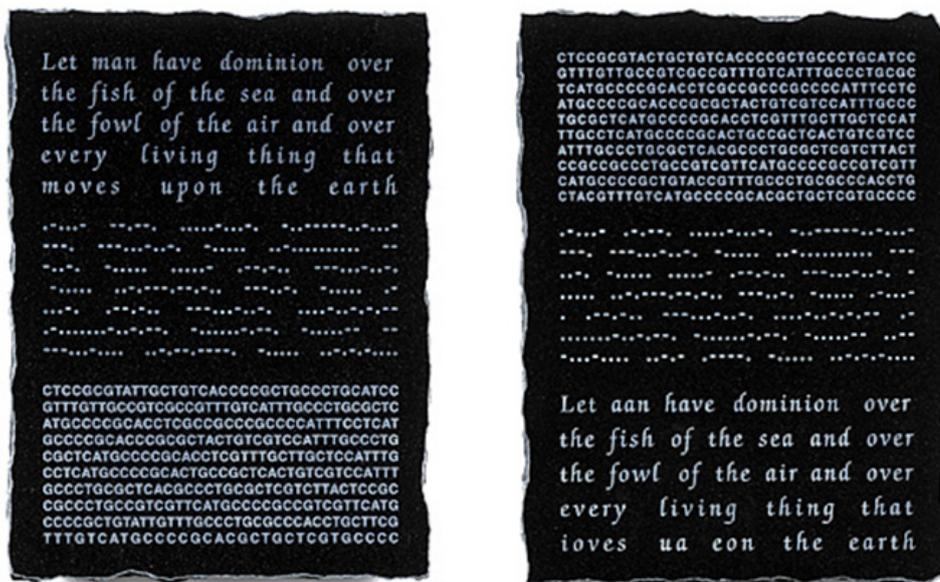
Flusser não presenciou essas transformações, mas sua suposição de que a biologia genética poderia realmente interferir no código genético e se tornar transcendente, foi realizada tanto cientificamente quanto na arte institucionalizada. Cientificamente a ovelha Dolly é o primeiro exemplo e, artisticamente, o próprio Eduardo Kac fez o seguinte trabalho:



Eduardo Kac, "Genesis", 1999

18 "The human spirit cannot create...To invent in the arts isn't to give being to an object, but to recognize where and how it is..."

Em *Genesis*, Kac criou o que chamou de “gene de artista”, que é um gene sintético. Não é uma variação de um gene existente, é uma informação genética nova. O gene foi criado a partir da tradução do seguinte trecho da Bíblia para o código Morse e desse para o DNA: “Deixe que o homem domine sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu e sobre todos os seres vivos que se movem na terra” (Gênesis 1, 28). A tradução do código Morse para o DNA foi feita a partir de uma convenção estabelecida pelo próprio artista, onde os traços representam a timina, os pontos a citosina, o espaço entre as palavras a adenina e o espaço entre as letras a guanina. Como o código Morse é uma língua simples o suficiente para ser reduzida a quatro aspectos essenciais, Kac transformou a frase que simboliza a criação do homem na Bíblia em símbolo da criação pelo homem. O gene foi introduzido em bactérias em placas de Petri. As placas de Petri foram expostas em uma galeria sob luz ultravioleta. A luz era controlada via internet por qualquer pessoa que acessasse o site. Seu acionamento causava mutações genéticas nas bactérias com gene de artista. Durante a exposição o texto que deu origem ao gene foi modificado, sendo que ao final, ele foi retraduzido para o inglês e publicado<sup>19</sup>.



Eduardo Kac, “Genesis”, 1999

O mais interessante é que poucas palavras foram modificadas, mas a essencial o foi, a palavra “homem”. A modificação do texto é um gesto simbólico para a ideia de que não é necessário aceitar as coisas da forma como elas foram ensinadas. Esse trabalho é exemplar na medida em que explora várias das questões colocadas por Flusser para a arte. Sua proposta é que a biologia genética seja executada por artistas, ou seja, por pessoas que criam informação nova, pois se a nova ontologia coloca uma possibilidade dual, tanto da tecnocracia, quanto da liberdade humana, é necessário que a sociedade escolha deliberadamente a segunda e comece a utilizar os produtos da técnica de forma criativa. Eduardo Kac é um exemplo da proposta flusseriana, por não deixar essa possibilidade nas mãos de técnicos reprodutores de ação (Flusser, 1998, p. 87).

Por certo: o conceito “arte” perdeu ultimamente parte de sua aura precedente; o termo “arte” não mais se opõe necessariamente ao termo “técnica”, e “artístico” não mais se opõe necessariamente a “artesanal”, já que em ambos se reconhece “artificialidade” (Idem, p. 86).

<sup>19</sup> Mais informações sobre o trabalho do artista em <http://www.ekac.org/>.

- DUARTE, Rodrigo A. P. **Pós-história de Vilém Flusser. Gênese-Anatomia-Desdobramentos**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2012.
- FLUSSER, Vilém. **"Dois dos Limites da Língua: Música e Pintura"**: SL, OESP, 6 (263): 2, 06.01.62
- \_\_\_\_\_. **"Da diversão, SL, OESP"**; 7 (334): 4. 15.06.63.
- \_\_\_\_\_. **"Escudo nas portas de Constantinopla"**: S.L, OESP, 8 (354): 4, 02.11.63
- \_\_\_\_\_. **"Crítica de cinema"**: S.L, OESP, 8 (391): 5, 01.08.64.
- \_\_\_\_\_. **"Limites Borrados"**: SL., OESP, 8 (398): 1, 19.09.64
- \_\_\_\_\_. **"Ser judeu em Andorra"**: S.L, OESP, 9(415): 5, 30.01.65.
- \_\_\_\_\_. **"Meditações sobre a arte grega"**: RBF, XV (60): 523-539, out/dez.1965.
- \_\_\_\_\_. **"Meditações sobre a arte grega"**: RBF, XVI (61): 68-93, jan/mar.1966.
- \_\_\_\_\_. **"Barroco Mineiro visto de Praga"**: Jornal do Comércio 3.4.66.
- \_\_\_\_\_. **"J.C. Ismael: "Cinema e circunstância"**: SL, OESP, (475): 2, 30.04.66.
- \_\_\_\_\_. **Bienal e Fenomenologia**. OESP, 12(555): 5,02.11.67.
- \_\_\_\_\_. **"O autor e a imortalidade: Guimarães Rosa"**: SL.. OESP, (554): 1, 25.11.67.
- \_\_\_\_\_. **"Variações sobre um tema"**: SL, OESP, 12 (563): 3,03.02.68.
- \_\_\_\_\_. **"Movimento e estrutura"**: SL., OESP, 12 (571): 6.. 30.03.68.
- \_\_\_\_\_. **"Na crista do dilema"**: SL., OESP, 12 (584): 6. 06.07.68.
- \_\_\_\_\_. **"Especulações em torno do filme 2001"**: S.L, OESP, 12 (588): 3,03.08.68.
- \_\_\_\_\_. **"Wega, ou: a essência do romantismo"**: S.L, OESP, 13 (606): 6, 14.12.68.
- \_\_\_\_\_. **"Gênese e estrutura"**: S.L, OESP, 13 (609): 5,04.01.69.
- \_\_\_\_\_. **"Dos elementos"**: S.L, OESP, 13 (616): 4, 01.03.69.
- \_\_\_\_\_. **"Do olho selvagem"**: S.L, OESP, (617): 5, 08.03.69
- \_\_\_\_\_. **"Diacronia e diafaneidade"**: SL, OESP, 13 (622): 4, 26.04.69.
- \_\_\_\_\_. **"Diacronia e Diafaneidade"** (final) SL., OESP, 13 (623): 4, 03.05.69.
- \_\_\_\_\_. **"Dáctilo e liberdade"**: S.L, OESP, 13 (631): 4, 28.06.69.
- \_\_\_\_\_. **"As Bienais de São Paulo e a vida contemplativa"**: SL, OESP, 13 (643): 4, 27.09.69.
- \_\_\_\_\_. **"Do supérfluo"**: S.L, OESP, (--): 3, 12.09.70.
- \_\_\_\_\_. **"Tapetes"**: S.L, OESP,15 (692): 4, 17.10.70.
- \_\_\_\_\_. **"Mundo-palco"**: S.L, OESP, 15 (697): 6, 21.11.70
- \_\_\_\_\_. **"O espírito do tempo nas artes plásticas"**: SL., OESP, 16 (703): 4, 03.01.71
- \_\_\_\_\_. **"Nascimento do poema"**: S.L., OESP, 15 (709): 3, 28.02.71.
- \_\_\_\_\_. **"Da transparência das coisas"**: S.L., OESP, (732): 5, 08.08.71.
- \_\_\_\_\_. **"Flexor, o modelo"**: S.L., OESP, (--): 18, 08.08.71.
- \_\_\_\_\_. **"Da construtividade"**: S.L., OESP, (736): 3, 05.09.71.
- \_\_\_\_\_. **Naturalmente: vários acessos ao significado da natureza**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- \_\_\_\_\_. **"A sociedade pós-industrial"**; S.L., OESP, 4(168): 6-7, 20.01.1980.
- \_\_\_\_\_. **"O elo perdido da comunicação"**: FSP, 31.08.80, folhetim, (—): 6.
- \_\_\_\_\_. **"A arte como embriaguez"**: FSP, 06. 12.81, folhetim, (255): 12.
- \_\_\_\_\_. **Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar**. São Paulo: Duas cidades, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Ficções filosóficas**. São Paulo: EDUSP, 1998.
- \_\_\_\_\_. **A Dúvida**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.
- \_\_\_\_\_. **A arte: o belo e o agradável**. Revista ArteFilosofia, vol 11, jul-dez 2001, p. 9-13.
- \_\_\_\_\_. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Relume Dumará, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Língua e Realidade**. São Paulo: Annablume, 2004.
- \_\_\_\_\_. **A História do Diabo**. São Paulo: Annablume, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Bodenlos: uma autobiografia filosófica**. São Paulo: Annablume, 2007.
- \_\_\_\_\_. **O Mundo Codificado**. Organização de Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naify, 2007a.
- \_\_\_\_\_. **O Universo das Imagens Técnicas: Elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.
- \_\_\_\_\_. **A Escrita: há futuro para a escrita?** São Paulo: Annablume, 2010.
- \_\_\_\_\_. **"Arte na pós-história"**; texto não publicado, s/p.
- \_\_\_\_\_. **"Artifício, Artefato, Artimanha"**: 3ª palestra: a artimanha da vida humana. Texto para 18ª Bienal de São Paulo não publicado, s/p.
- \_\_\_\_\_. **"Artifício, Artefato, Artimanha"**: 1ª palestra: o homem enquanto artifício. Texto para 18ª Bienal de São Paulo não publicado, s/p.
- \_\_\_\_\_. **"Artifício, Artefato, Artimanha"**: 2ª palestra: a vida enquanto artefato. Texto para 18ª Bienal de São Paulo não publicado, s/p.
- KOSUTH, Joseph. **"A arte depois da filosofia"**. In: FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecília (org.). Escritos de

artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.

SHINER, Larry. **The Invention of Art: a cultural history.** Chicago: The University of Chicago Press, 2001

