

A não discursividade da arte contemporânea

The non-discursivity of contemporary art

Rachel Costa

Doutora em Filosofia pela UFMG e Professora da Escola Guignard UEMG
Email: rachelcocosta@gmail.com

PERSPECTIVA

RESUMO

O artigo analisa a argumentação flusseriana dos meios técnicos que organizam o modo de pensar de cada sociedade, dando foco para a última transição de media: a transição do texto para a imagem técnica. O objetivo é mostrar como o filósofo compreende essa modificação e quais são suas consequências, utilizando como pano de fundo sua ontologia, a qual pressupõe a arte como origem do mundo, ou melhor, dos mundos, de suas várias versões. Para exemplificar sua teoria, são analisadas quatro obras da artista Mira Schendel.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; Poesis; Mira Schendel

ABSTRACT

The article analyzes Flusser's argument of technical media organizing the way of thinking in each society, giving focus to the last mediatransition: from text to technical image. The goal is to show how he understands this change and what are its consequences, using as background his ontology, which presupposes art as origin of the world, or rather worlds, in its various versions. To illustrate his theory, I analyze four artworks from Mira Schendel.

KEYWORDS: Art; Poesis; Mira Schendel

Em um pequeno texto chamado “O espírito do tempo nas artes plásticas” Flusser sugere um caminho de leitura para arte que tenta compreender, por meio da atmosfera sócio-histórico-cultural, as artes visuais contemporâneas¹. É importante ressaltar que Flusser não utiliza a expressão espírito do tempo como Hegel, seu inventor. É uma compreensão por apropriação. Ele explica:

Pois o espírito do tempo na minha compreensão é um sabor que pervade todos os fenômenos de uma dada época e a distingue das anteriores e posteriores. Um gosto atento pode distinguir esse sabor em tudo, no mais humilde dos objetos e no mais fugaz dos gestos. Mas há um fenômeno no qual esse sabor se acha concentrado: a língua. É ela que articula melhor o espírito do seu tempo. E se eu definir “língua” como sistema de símbolos, as artes em geral, e as visuais em particular, são línguas².

O espírito do tempo expressa o modelo de compreensão de mundo de cada época, aparecendo de forma mais densa na construção simbólica de cada cultura. As artes visuais³ do século XX, não somente, o expressam de modo singular, mas também são esse espírito do tempo. Elas têm uma ambiguidade que faz desse *media* o mais adequado para compreender a situação. Isso porque, a arte é uma língua em que essa atmosfera é mais perceptível, pois ela é tanto ele, como sobre ele. O que leva à questão: como a arte se mostra como o espírito de um tempo?

Segundo Flusser, existe uma tendência objetiva nas artes visuais que as distingue da arte do passado, a qual é a negação do espírito do tempo moderno. Essa negação é o que caracteriza as vanguardas, o novo⁴. Por conseguinte, seu objetivo é diferenciar as artes visuais do passado da arte da década de 1970, pois ao compreendê-la, compreende-se também o período. Como não poderia deixar de ser, a análise flusseriana é ontológica, visto que sua crítica da arte parte da tentativa de analisar dois modos de pensar mundos diferentes, o modelo moderno e o modelo contemporâneo. As artes visuais são a primeira tentativa de esboçar não somente uma contraposição ao modelo discursivo da modernidade, mas também um novo modelo de pensamento, pois elas estão conscientes de que sua mensagem não pode ser comunicada discursivamente.

A libertação da discursividade é o aspecto do espírito do tempo que aparece como tendência. As artes visuais estão contrariando a ideia de Wittgenstein de que a totalidade das situações é a totalidade do discurso. Isso leva ao erro cometido, tanto por alguns artistas, quanto pelos críticos de dissociar arte e intelecto⁵. O fato de o discurso estar sendo questionado não significa que o pensamento será retirado de cena, muito pelo contrário. O problema está na dificuldade do homem Ocidental de dissociar pensamento de discurso, juntamente com seu apego à dualidade conceito e experiência, muito bem expressa pela estética kantiana. Flusser começa mostrando que a atividade intelectual é a de tornar algo presente, de representar, e isso é o mesmo que simbolizar. O discurso é apenas uma das formas simbólicas possíveis⁶.

1 Apesar do Flusser usar o termo artes plásticas, adotarei aqui artes visuais. Acredito que ele o escolheu deliberadamente por sua novidade e objetivo de abarcar as transformações da arte na década de 1960, mas ele se mostra datado e excludente atualmente.

2 FLUSSER, Vilém. O espírito do tempo nas artes plásticas. Suplemento Literário., *OESP*, 16 (703): 4, 03.01.71

3 Como Flusser escreveu o texto em 1971, as mudanças nas artes visuais eram mais perceptíveis que nas demais artes, pelo menos no Brasil.

4 “FLUSSER, Vilém. O espírito do tempo nas artes plásticas. Suplemento Literário., *OESP*, 16 (703): 4, 03.01.71

5 *Ibidem*.

6 *Ibidem*.

Devido a isso, as artes visuais contemporâneas são um meio melhor para compreender o espírito do tempo, visto que não são discursivas e são multidimensionais. A obra visual tem significado, embora este não possa ser dito em língua *stricto sensu*, i.e., o significado da obra de arte não pode ser resumido ao discurso.

A restrição da não discursividade à arte atual se dá porque o modelo moderno transformou até as imagens em discurso. A característica ilusória da arte tradicional faz com que sua própria estrutura seja um discurso, por possuir um universo de representação que pode ser pensado a partir desse modelo. Atualmente, o ilusório deu lugar ao novo, à proposição de universos de sentido que são significados através da interpretação⁷.

Com efeito: as artes visuais atuais propõem uma alternativa ao universo do discurso, o qual é, atualmente, essencialmente o universo da ciência e da tecnologia. Propõem, em outras palavras, todo um território de ação e paixão humana, todo um território no qual uma humanidade do futuro possa viver, agir e sofrer com significado inteiramente diferente e de acordo (sic) com regras inteiramente diferentes das que regem a vida, a ação e o sofrimento no universo da ciência e da tecnologia⁸.

Desse modo, o filósofo marca a diferença entre arte tradicional e moderna ao apontar a tentativa de pensar um modelo não discursivo como sendo aquilo que diferencia a arte atual.

O problema das explicações

Para Flusser, todo modelo é organizado por um *medium* comunicacional predominante, o qual funciona tanto como um modo de intermediação, quanto influencia a forma como as coisas são ditas. Então, no modelo moderno o *medium* é a escrita e o discurso é a principal forma de estruturação do pensamento. Enquanto forma, a discursividade influencia também na compreensão da espacialidade e da temporalidade do modelo em questão. Ao contrário de Kant, que as coloca como categorias do sujeito transcendental, Flusser as compreende como parte do modelo de pensamento de cada época. O que significa que, com a mudança do modelo de pensamento muda, também, a forma de compreensão do tempo e do espaço.

Flusser explicita que o espírito do tempo moderno possui dois modelos temporais que coexistem por serem utilizados em situações diferentes. O primeiro modelo é grego, e o segundo judeu-cristão. O modelo grego compreende o tempo como movimento das coisas no espaço, e o modelo judeu-cristão como vetor que carrega consigo o espaço inteiro⁹. Cada um dos modelos de tempo organiza formas também diferentes de explicação, ou seja, formas diferentes de interpretar o mundo.

Tradicionalmente, as explicações constituíram-se como lugares de certezas, de concretudes. O essencialismo é disso exemplo. Ele se desenvolveu pela necessidade cultural de existência de respostas certas

7 *Ibidem.*

8 *Ibidem.*

9 FLUSSER, Vilém. Diacronia e Diafaneidade. Suplemento Literário, *OESP*, 13 (622): 4, 26.04.69.

que se refiram ao modelo de mundo em questão. Isso pode ser percebido, por exemplo, na religião cristã. Dentro do modelo cristão, todas as explicações ou derivam da vinda de Cristo à Terra ou se referem ao seu retorno, no dia do Juízo Final. Perguntar para um religioso porque ele vai à missa todos os domingos é sem propósito, pois a resposta é óbvia: para reviver a vida e a morte de Cristo através da celebração de seu corpo e de sua palavra. O universo de pensamento cristão é fechado, constante e dá aos que dele participam tanto estabilidade, quanto explicações sólidas baseadas no universo de crenças que o constitui. É possível afirmar que o modelo cristão possui falhas que podem prejudicar sua estabilidade. Contudo, ele é baseado em uma relação de fé e não de lógica. Sendo assim, as explicações científicas que explicam milagres, ou até a mudança do paraíso do céu para o além após as descobertas de Galileu, não afetam o sistema.

O que Flusser quer mostrar é que os modelos de pensamento buscam uma estabilidade associada ao universo de explicações que o constituem. O filósofo aponta dois tipos de explicação preferenciais do modelo moderno: a causal e a teleológica¹⁰. A causal é baseada no tempo grego e a teleológica no judeu-cristão. O que significa que, as explicações causais propõem coisas que se movem no espaço e se ligam entre si, mas sempre têm o passado como elo de ligação. Como no clássico exemplo da bola de bilhar de David Hume das “Investigações acerca do entendimento humano”. Já as explicações teleológicas são vetoriais, propõem um objetivo que será cumprido se as etapas previamente determinadas também o forem, como no caso das religiões. O clássico exemplo filosófico das explicações teleológicas é a filosofia hegeliana. Dentro dessa perspectiva, a escrita tem como modelo de tempo o judeu-cristão, que instaura as noções de progresso e de desenvolvimento tão comuns ao Ocidente atual e que são percebidas na própria estrutura do discurso.

Entretanto, a coexistência desses dois modelos temporais implica dois tipos de explicações que são incongruentes. Eles caracterizam modos de pensar diferentes, mas quando são comparadas duas formas de pensar, o mesmo acontece. Principalmente nos últimos duzentos anos, a explicação teleológica começou a dominar o Ocidente devido ao desenvolvimento da história a partir da filosofia hegeliana. Ao mesmo tempo, as explicações causais são o modelo preferencial da ciência, a qual também possui lugar de destaque¹¹.

A incompatibilidade dos dois tipos de explicação faz com que resultados diferentes sejam alcançados a partir da mesma premissa, causando a instabilidade do modelo de pensamento. Isso gera o que Flusser chama de crise das explicações. Todavia, essa é uma crise por excesso e não por falta delas. O desencadeamento da crise se dá porque todo modelo funciona como a realidade mesma de uma cultura, e, se existe mais de um tipo de explicação possível, existe também mais de uma realidade pensável¹², o que leva à relatividade do estar no mundo de quem faz parte da cultura em questão.

A instabilidade da compreensão da realidade exige a reestruturação do modelo de pensamento, e, na percepção do filósofo, essa é a fase em que a cultural Ocidental se encontra. É por isso que o espírito do tempo atual é mais perceptível nas artes visuais contemporâneas, pois elas além de não utilizarem a escrita como *medium*, elas também não se baseiam em nenhum dos modelos temporais em questão. Elas mostram as primeiras tentativas de reformular o modelo de pensamento Ocidental. Nas palavras do filósofo: “Talvez urja

10 *Ibidem.*

11 *Ibidem.*

12 *Ibidem.*

reformularmos radicalmente o conceito do tempo. Talvez é preciso libertá-lo do seu contexto espacial, como se ele fosse uma régua ordenadora, e concebê-lo mais como intencionalidade da existência sobre a situação na qual se encontra¹³.

É essa a tentativa do filósofo quando propõe o conceito de diafaneidade, que aqui será trabalhado como não-discursivo¹⁴. Esse é o modelo atrelado ao *médium* predominante da contemporaneidade, a imagem técnica. Elas são não-discursivas por serem a união entre vivência e pensamento, características dos modelos anteriores, sem, necessariamente, serem nem textos nem imagens no sentido tradicional. Elas são a junção de ambos e implicam uma nova forma de experiência.

A não-discursividade acaba com o vetor que separa passado, presente e futuro em momentos específicos rumo ao cumprimento do objetivo proposto e transforma tudo em presente estruturado. Ela implica a “projeção ao longo do tempo”, ou seja, a organização de situações que se concretizam dependendo do que está sendo projetado. Logo, o tempo do modelo gerado pela imagem técnica é tempo contextual. É exatamente por isso que as artes visuais são a principal língua para compreensão do modelo atual.

Na não-discursividade todos os termos que instituem a cronologia do discurso pertencem a um contexto, que é organizado a partir de uma referência do presente para pensar tanto passado, quanto futuro. É a superação do espaço e do tempo pela apresentação de ambos. Isso é o que configura o tempo pós-histórico. Logo, se o modelo temporal atual não propõe uma explicação única, mas sim uma rede de possibilidades dependendo do ponto de vista escolhido, a concretude das coisas se desfaz, restando apenas campos de estruturas interpenetrantes¹⁵.

Em “A Dúvida”, Flusser conceitua campo como o modo pelo qual algo ocorre, o que significa que não existe um conteúdo de campo, não há uma concreticidade, é um espaço contextual que só existe enquanto está sendo utilizado. Consequentemente não há como perguntar o que é um campo. Essa é uma pergunta essencialista, ao contrário disso, o filósofo está combatendo o essencialismo inerente à percepção do senso comum, característica da civilização Ocidental. Para tanto, ele afirma que o significado de algo está na relação entre as estruturas interpenetrantes. A própria ideia de campo, como substituta da concreção das coisas do discurso, reflete a não-discursividade inerente à modificação em questão¹⁶. A transparência está na perda da concreticidade do mundo por não existirem mais coisas, apenas símbolos que apontam para o nada (Flusser, 2007, p.187).

O modelo atual não possui nenhuma estrutura concreta e unilateral que organiza o mundo de uma forma específica, muito pelo contrário, ele abre o universo de possibilidade fazendo com que algo só

13 FLUSSER, Vilém. Gênese e estrutura. Suplemento Literário, *OESP*, 13 (609): 5, 04.01.69.

14 Isso porque o termo diafaneidade é muito pouco elucidativo e contribui para a confusão do argumento. Flusser utilizou vários termos diferentes para designar o discurso e o não discurso. Em Bodenlos, ele usa “transparência” e “significado” (FLUSSER, 2007, p.185), que são entendidos, respectivamente, como capacidade de olhar por entre as coisas e como resultado da decifração de um símbolo (FLUSSER, 2007, p.186). Já em seus textos sobre Mira Schendel, a ideia de transparência é trabalhada através da diafaneidade, e a ideia de significado, tanto como finalidade da diacronia, quanto como objetivo final da diafaneidade. Logo, acredito que essa diferença está, principalmente, no vocabulário e não no que ele pretende como significado de cada termo. A opção por discursivo e não discursivo se dá devido, não só à clareza, mas, ao objetivo geral da argumentação flusseriana.

15 “FLUSSER, Vilém. Diacronia e Diafaneidade. Suplemento Literário, *OESP*, 13 (622): 4, 26.04.69.

16 *Ibidem*.

signifique dependendo do caminho escolhido por quem o interpreta. Além disso, uma interpretação não é necessariamente melhor do que outra, pois elas dependem do contexto escolhido. Dessa forma, os conceitos tradicionais de certo e errado perdem o sentido, não há mais como afirmar de forma indeterminada o certo ou o errado. Isso só é possível contextualmente, ou dentro do universo das religiões, como foi dito anteriormente. “Tudo pode significar doravante tudo, e isto é uma maneira de dizer que não há significados últimos no mundo” (Flusser, 2007, p.187).

A dificuldade de compreender o não-discursivo está na impossibilidade de transformá-lo em discurso. Nenhuma das formas de explicação tradicionais é possível, pois todas passam por ele. É exatamente por isso que novas formas de estruturar o texto devem ser pensadas. No caso da filosofia, essa é uma guerra perdida. Como foi dito, o discurso é a estrutura da filosofia, o que significa que escrever esse texto é uma tentativa frustrante de encontrar palavras para um discurso que é ineficaz, justamente porque sua estrutura é contrária ao que tento recorrentemente dizer. Flusser fez discursos semelhantes em vários de seus artigos. Foi na tentativa de lidar com a própria impotência, que ele apontou a arte como lugar da solução. Ela apresenta o não-discursivo por ser não discursiva. Através dela está a possibilidade de compreender o modelo que está se desenvolvendo. É isso que a arte contemporânea está fazendo, está reformulando o pensamento. Até porque, seu objetivo é propor novas formas de ver. É função da arte contemporânea desvendar o nada que existe por trás da realidade.

(...) há muito tempo estou com a ideia de que o tratado filosófico (texto alfanumérico sobre) não mais se adéqua à situação da cultura; de que os filósofos acadêmicos são gente morta, e que a verdadeira filosofia atual é feita por gente como Fellini, os criadores de clips, ou os que sintetizam imagens. Mas como eu próprio sou prisioneiro do alfabeto, e como sou preso da vertigem filosófica, devo contentar-me em fazer textos que são pré-textos para imagens. A maneira de fazê-lo é escrever fábulas, porque o fabuloso é o limite do imaginável¹⁷

Mira Schendel como exemplo

A escolha da artista plástica Mira Schendel como exemplo se deve ao fato de Flusser considerar que os focos principais de seu trabalho são também a tendência atual da arte (Flusser, 2007, p.185). Logo, discursiva e não discursiva são duas fases que o filósofo percebe em sua obra, mas ambas são tendências majoritárias e não limites determinados.

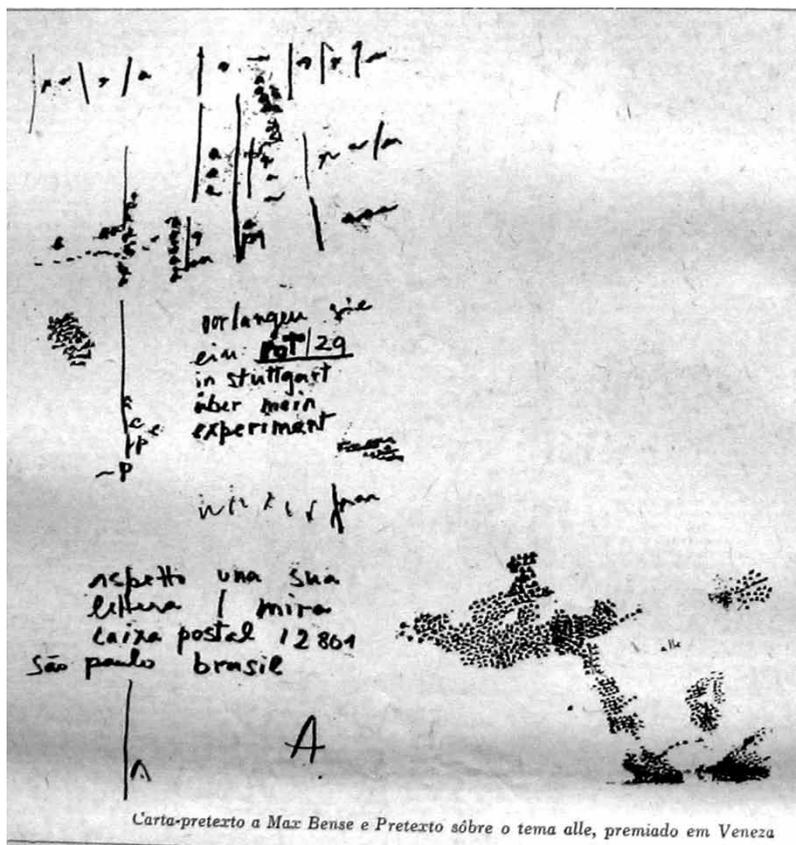
O discursivo na imagem aparece como uma espacialização do tempo, que permite a geração de significado por encadeamento das partes. Já o não-discursivo¹⁸ é a superação tanto do espaço como do tempo, pois superação do fenômeno, da estrutura da realidade, ou seja, o não-discursivo, atualmente, é *poiesis*, é criação de realidade. Tanto o discursivo como o não discursivo realizam sínteses, o primeiro transforma o

17 Vilém Flusser em texto de Maria Lília Leão da coletânea “Vilém Flusser no Brasil”, p. 18.

18 Flusser propõe uma etimologia do termo diafaneidade a partir do prefixo *dia* e do sufixo *phainein*, que unidos significariam, aproximadamente, o que supera o fenômeno.

tempo em dimensão do espaço e o segundo supera o tempo e o espaço, sendo ainda espaço-temporal¹⁹. A imagem não-discursiva supera a espacialidade e a temporalidade tradicionais sem deixar de ser uma imagem. O tempo da não-discursividade é o tempo da imagem técnica, que transforma o que é percebido em código matemático e o traduz em imagem digitalizada.

Para analisar a obra de Mira Schendel²⁰, Flusser escolhe quatro de seus trabalhos, dois que ele localiza na fase da discursividade, os quais figuram na primeira imagem: “Carta-pretexto a Max Bense” e “Pretexto sobre o tema alle”²¹: E dois que ele localiza na fase da não-discursividade, e que aparecem logo abaixo, na segunda imagem: “Pretexto sobre a origem de A” e “Pretexto sobre A”.

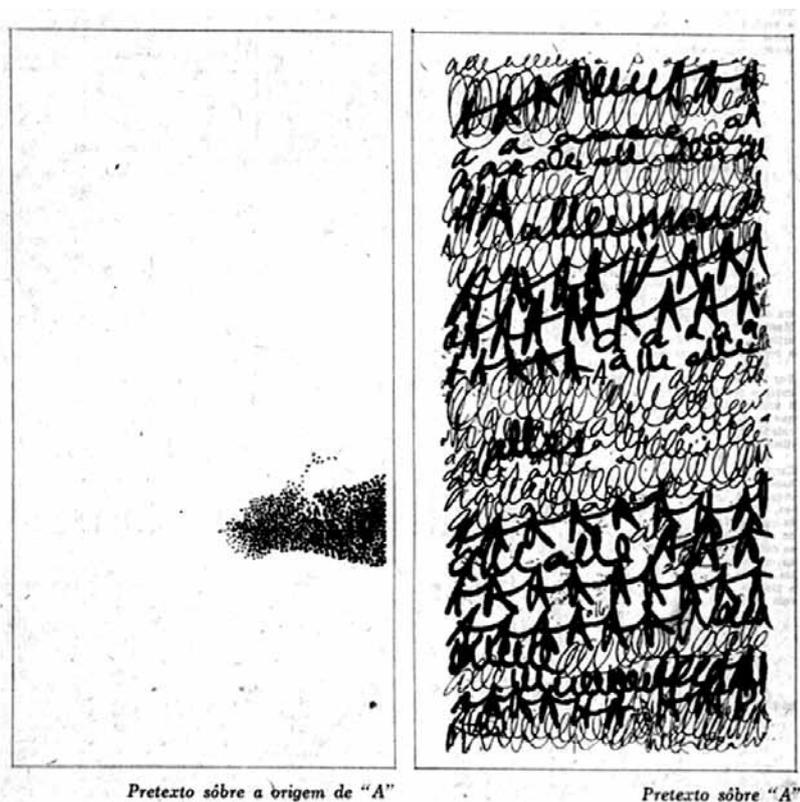


Carta-pretexto a Max Bense e Pretexto sobre o tema alle, premiado em Veneza

19 “FLUSSER, Vilém. Diacronia e Diafanidade. Suplemento Literário, OESP, 13 (622): 4, 26.04.69.

20 “Ibidem

21 A qualidade das imagens não é boa, pois elas foram retiradas do jornal no qual os artigos foram publicados, não consegui encontrar nenhuma imagem melhor. O “Pretexto sobre o tema alle”, à direita da primeira figura, é composto por inúmeras letras “a” que juntas formam a imagem, o mesmo ocorre em “Pretexto sobre a origem de “A”, localizada à esquerda da segunda imagem.



É possível perceber que todas as obras são realização de imagens com uso de textos. E, impressas como elas estão, sua principal diferença não é perceptível. Isso mostra claramente que a diferença entre os trabalhos de Mira Schendel está na forma de perceber e não no que está sendo dito.

Para analisar as obras, a pergunta feita pelo filósofo é: As imagens como texto requerem leitura ou contemplação? A leitura é atividade de decifração de um código e, pela própria característica desse tipo de atividade, o leitor deve trabalhar ativamente no desvendamento do mesmo, mas leitura também remete à convencionalidade desse código. A capacidade de ler está vinculada ao conhecimento do código impresso. Já a contemplação é atividade que permite ser informado por outro, é o se colocar à disposição de, é atividade passiva.

Flusser responde que os primeiros trabalhos “(...) [d]evem ser lidos porque apresentam aquela regularidade interrompida por irregularidades que caracteriza toda escrita, e que a teoria da informação chama de “redundâncias”, respectivamente “ruídos”²². É importante ressaltar que eles devem ser lidos não devido à presença de signos convencionados, mas pela estrutura que se assemelha à da língua escrita. A redundância e o ruído mostram a carga de informação contida no texto em questão. A redundância, como o próprio nome diz, pode ser apenas repetição, mas a repetição poética da obra transforma a redundância em ruído. Já o ruído é a informação não óbvia, informação que necessita ser decifrada. A predominância na obra de Mira é de ruído²³.

22 “FLUSSER, Vilém. Diacronia e Diafanidade (final). Suplemento Literário, OESP, 13 (622): 4, 26.04.69.

23 *Ibidem*.

Devido, justamente, à predominância de ruídos, Flusser afirma que o significado dessas obras não é usual. Seus textos não se referem a situações que são transformadas em códigos, como no caso da *mimese* tradicional. Eles possuem significados diretos, como os ideogramas, mas diferentemente dos últimos, não são frutos de uma convenção. A convenção dos textos da artista é realizada entre observador e obra. Se a decifração da proposta é feita, vários universos de significação se abrem ao observador e, por isso, é obra de arte, não possui modelo de decifração. É função do leitor gerar significados. Mesmo as obras de Mira sendo discursivas, elas já apontam para a decifração contextual, pois possibilitam vários universos de significado que se interpenetram e se complementam. E é nesse ponto que a obra aponta para a não-discursividade²⁴.

Nas obras da fase não-discursiva, existe uma diferença, que pode parecer sutil ao observador, em relação às primeiras. O mesmo estilo de texto da primeira fase é emoldurado por uma chapa de acrílico e esta é dependurada de forma que o observador caminhe a seu redor²⁵. Como mostram as imagens abaixo:



Flusser argumenta que a terceira dimensão acrescentada pela nova disposição não é profundidade, mas transparência. O que significa que ela não é propriamente uma dimensão. A transparência permite uma leitura que penetra a obra e, por isso, não está ancorada nos limites espaço-temporais tradicionais da leitura. Ela retira o aspecto linear do texto e convida à escolha da direção e da forma como o texto será lido, gerando uma ideia de todo e não de partes que, conjuntamente, formam o todo. Essa transparência vai de encontro à opacidade da concreção das estruturas espaço-temporais do discurso no imaginário coletivo Ocidental. Ela aponta para o ver através, o qual é necessário ao processo de remodelamento da estrutura de pensamento.

Nesse sentido, os trabalhos de Mira são texto-imagens, requerem decifração como das imagens-técnicas e não como dos textos²⁶, pois a decifração de textos solicita ao leitor que ele some progressivamente cada caractere para que o significado apareça como resultado dessa soma, e esse não é o caso dos texto-imagens de Mira. Segundo Flusser, o tipo de ação derivada da leitura exige atitude progressiva e, por isso, permite que se vivencie a progressividade da geração de sentido. Já a atitude exigida pela obra de Mira é como a da imagem técnica, pois ela requer a junção da atitude passiva (contemplação) com a atitude ativa (leitura). Essa união permite tanto a decifração de símbolo não convencional, quanto o colocar-se à disposição para ser afetado por, i.e., é novo modelo de experiência.

24 *Ibdem.*

25 *Ibdem.*

26 *Ibdem.*

Flusser afirma que é a concretude característica da obra de Mira que permite as duas atitudes conjuntamente. O interessante é que a obra de Mira é ao mesmo tempo transparente e concreta. Isso porque ela se refere à característica contextual do novo modelo, mas dentro de cada contexto ela propõe realidade. Ela possui concretude contextual. É uma concretude poética que projeta novo modelo de pensamento.

Na perspectiva do trabalho como objeto, como algo que atrai a visão, é possível perceber que ele frustra a expectativa do observador. Isso porque, tradicionalmente, objetos são coisas opacas, sendo o olhar responsável por penetrar essa opacidade. A decifração da obra de Mira exige que se faça o contrário, que o olhar a transforme em objeto opaco, para que um significado possa ser elaborado (Flusser, 2007, p.189), mas essa opacidade contextual é plural, pois a obra permite diversas “leituras” diferentes.

A obra de Mira aponta para a transição entre os modelos, pois a necessidade de realizar a ação inversa leva à consciência do processo constitutivo da realidade e conseqüentemente, à consciência de sua transparência velada. Mira torna consciente a estrutura da realidade questionando o senso comum da vida cotidiana, que gera a sensação de realidade concreta e objetiva.

A obra da artista permite perceber a vacuidade por trás dos símbolos. Ela exige que se faça o caminho contrário, que se parta da vacuidade para gerar significação. É o contrário do processo da linguagem. A compreensão da ausência de concretude não é simples, por isso é necessária a vivência dessa ausência. É isso que sua oferece: a visão de uma tentativa de gerar sentido com a fase discursiva, e o desvelamento dessa tentativa, com a não-discursiva.

Cabe ressaltar que o cerne das duas obras é o mesmo, o que muda é a forma de ver. É isso que Flusser deseja e é isso que ele coloca como função da arte. Porque é a mudança da forma de ver que permite que a civilização Ocidental supere a crise na qual está inserida, que é uma crise de explicações. E é essa a função da arte, pois arte é proposição de novas formas de ver, é criação. O lugar da arte está na capacidade de transformar olhares, e, nesse sentido, ela é modificadora da cultura. A compreensão e a vivência de várias formas de perceber o mundo permitem que as superfícies sejam perfuradas e que se possa enxergar para além delas, mesmo que por trás não exista nada. O trabalho de Mira Schendel permite que conceitos sejam imaginados e que imagens sejam transformadas em coisas concretas, é desalienadora. Seu trabalho é um dos primeiros passos rumo à re-imaginação dos textos (Flusser, 2007, p.190).

Como já disse, a solução dessa crise, para Flusser, se encontra na não-discursividade. Parece-me que, nesse momento, ele realiza uma afirmação que se mostra tanto como uma aplicação de sua ontologia para compreender a estrutura da sociedade, quanto como uma solução para o problema da significação da imagem técnica, ou seja, ele une ontologia, filosofia da arte e filosofia da imagem enquanto estruturas que se interpenetram assim como os significados do trabalho de Mira Schendel.

- BERNARDO, Gustavo; MENDES, Ricardo. *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- FLUSSER, Vilém. *Língua e Realidade*. São Paulo: Annablume, 2004.
- _____. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Relume Dumará, 2002.
- _____. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.
- _____. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Duas cidades, 1983.
- _____. *A História do Diabo*. São Paulo: Annablume, 2005.
- _____. *O Universo das Imagens Técnicas: Elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- _____. *A Escrita: há futuro para a escrita?* São Paulo: Annablume, 2010.
- _____. *O Mundo Codificado*. Organização de Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naify, 2007a.
- _____. *Ficções filosóficas*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- _____. *A Dúvida*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.
- _____. *Naturalmente: vários acessos ao significado da natureza*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- _____. *A arte: o belo e o agradável*. Revista ArteFilosofia, vol 11, jul-dez 2001, p. 9-13.
- _____. BEC, Louis (co-autor). *Vampyroteuthis Infernalis: eine Abhandlung samt Befund des Institut scientifique de recherche paranaturaliste*. Original datilografado pelo autor, em português, gentilmente cedido pelo Prof. Gustavo Bernardo.
- _____. *Bienal e Fenomenologia*. OESP, 12(555): 5,02.11.67.
- _____. *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.
- _____. *Mundo-palco*. S.L, OESP, 15 (697): 6, 21.11.70
- _____. *A arte como embriaguez*. FSP, 06. 12.81, folhetim, (255): 12.
- _____. *A sociedade pós-industrial*. S.L., OESP, 4(168): 6-7, 20.01.1980.
- _____. *As Bienais de São Paulo e a vida contemplativa*. SL, OESP, 13 (643): 4, 27.09.69.
- _____. *Barroco Mineiro visto de Praga* .Jornal do Comércio 3.4.66.
- _____. *Crítica de cinema*. S.L, OESP, 8 (391): 5, 01.08.64.
- _____. *Da construtividade*. S.L., OESP, (736): 3, 05.09.71.
- _____. *Da diversão*. SL, OESP, 7 (334): 4. 15.06.63.
- _____. *Da transparência das coisas*. S.L., OESP, (732): 5, 08.08.71.
- _____. *Dáctilo e liberdade*. S.L, OESP, 13 (631): 4, 28.06.69.
- _____. *Diacronia e diafaneidade*. SL, OESP, 13 (622): 4, 26.04.69.
- _____. *Diacronia e Diafaneidade (final)* SL., OESP, 13 (623): 4, 03.05.69.

- _____. *Do olho selvagem*. S.L, OESP, (617): 5, 08.03.69
- _____. *Do supérfluo*. S.L, OESP, (--): 3, 12.09.70.
- _____. *Dois dos Limites da Língua: Música e Pintura*. SL., OESP, 6 (263): 2, 06.01.62
- _____. *Dos elementos*. S.L, OESP, 13 (616): 4, 01.03.69.
- _____. *Escudo nas portas de Constantinopla*. S.L, OESP, 8 (354): 4, 02.11.63
- _____. *Especulações em torno do filme 2001*. S.L, OESP, 12 (588): 3, 03.08.68.
- _____. *Flexor, o modelo*. S.L., OESP, (--): 18, 08.08.71.
- _____. *Gênese e estrutura*. S.L, OESP, 13 (609): 5, 04.01.69.
- _____. *J.C. Ismael: Cinema e circunstância*. SL, OESP, (475): 2, 30.04.66.
- _____. *Limites Borrados*. SL., OESP, 8 (398): 1, 19.09.64
- _____. *Movimento e estrutura*. SL., OESP, 12 (571): 6.. 30.03.68.
- _____. *Mundo-palco*. S.L, OESP, 15 (697): 6, 21.11.70.
- _____. *Na crista do dilema*. SL., OESP, 12 (584): 6. 06.07.68.
- _____. *Nascimento do poema*. S.L., OESP, 15 (709): 3, 28.02.71.
- _____. *O autor e a imortalidade: Guimarães Rosa*. SL.. OESP, (554): 1, 25.11.67.
- _____. *O elo perdido da comunicação*. FSP, 31.08.80, folhetim, (—): 6.
- _____. *O espírito do tempo nas artes plásticas*. SL., OESP, 16 (703): 4, 03.01.71
- _____. *Ser judeu em Andorra*. S.L, OESP, 9(415): 5, 30.01.65.
- _____. *Tapetes*. S.L, OESP, 15 (692): 4, 17.10.70.
- _____. *Variações sobre um tema*. SL, OESP, 12 (563): 3, 03.02.68.
- _____. *Wega, ou: a essência do romantismo*. S.L, OESP, 13 (606): 6, 14.12.68.
- _____. *Artificio, Artefato, Artimanha*. 1ª palestra: o homem enquanto artificio. Texto para 18ª Bienal de São Paulo não publicado, s/p.
- _____. *Artificio, Artefato, Artimanha*. 2ª palestra: a vida enquanto artefato. Texto para 18ª Bienal de São Paulo não publicado, s/p.
- _____. *Artificio, Artefato, Artimanha*. 3ª palestra: a artimanha da vida humana. Texto para 18ª Bienal de São Paulo não publicado, s/p.
- _____. *Arte na pós-história*, texto não publicado, s/p.