

## Rachel Cecília de Oliveira Costa

### A arte e o vazio da cultura

“Continuo convencido que, para quem sofreu na própria carne e no íntimo da mente a ruptura atual do solo que nos sustenta, a única atitude digna é a de procurar reconquistar o contato perdido com a vivência concreta. E de, em seguida, procurar articular o inarticulável”

Vilém Flusser (1983: 167)

#### Introdução

Flusser argumenta, em uma série de artigos e livros, acerca da função social da arte e, conseqüentemente, da correlação entre o momento cultural e a produção artística. O que nosso artigo faz é reunir esses argumentos de Flusser com o intuito de mostrar, primeiramente, uma análise da cultura ocidental e, em segundo lugar, o papel modificador da arte na estrutura da cultura.

Para tanto, o artigo está subdividido em sete tópicos. O primeiro, denominado “A característica ambígua da arte”, explicita a compreensão de Vilém Flusser do que é um objeto de arte. Devido à singularidade de sua proposição enfatizamos o aspecto de criação atribuído à arte. Dando continuidade ao argumento, o segundo tópico é “A cultura grega como referência”. Nele iniciamos o argumento que se prolongará pelos próximos três tópicos: “A arte grega arcaica”, “A arte grega clássica”, “A arte helênica”. Mostramos, através dessa sequência, a correlação entre a arte e o desenvolvimento de uma cultura. Flusser elege a cultura grega como referência por considerá-la como parte da estrutura fundante da cultura ocidental, o que permitiria perceber a última, nas características principais da primeira. O penúltimo tópico é “A arte e a situação cultural do ocidente”. Após analisar a cultura e a arte grega passamos à extrapolação dessa análise nos referindo ao Ocidente. E, por último, no tópico “A função modificadora da arte”, mostramos como a arte tem a capacidade de alterar a estrutura da realidade, entendendo-a como a chave da mudança cultural em vigor atualmente.

## 1. A característica ambígua da arte<sup>1</sup>

Flusser argumenta que o homem estruturou o mundo de acordo consigo próprio, como maximização das potencialidades humanas<sup>2</sup>. Para entendermos a sociedade ocidental precisamos entender a relação que existe entre natureza e cultura considerando, primeiramente, a ambiguidade que existe nessa relação, pois ao mesmo tempo em que as obras de arte nos determinam, elas são fruto de uma manipulação libertadora do ser (Flusser 1965: 72). Como resolver essa contradição? Uma alternativa é argumentar que, na relação entre natureza e cultura, é na apreensão dos objetos que conseguimos diferenciá-los, assim essa distinção se dá na vivência. A natureza caracteriza-se como algo espantoso, porque é totalmente diferente do pensamento; ao contrário da cultura que é acolhedora, porque é produto do pensamento e converge com ele. Mesmo que a cultura nos determine, ela difere da natureza, pois seu objetivo é transformá-la em objeto de arte (Flusser 1965: 75). A compreensão flusseriana da obra de arte é bastante abrangente. Ele diz que: “[...] [o] gesto artístico não se limita ao terreno rotulado como “arte” pelos aparelhos. Pelo contrário: tal gesto mágico ocorre em todos os terrenos: na ciência, na técnica, na economia, na filosofia. Em todos os terrenos há os inebriados pela “arte”, isto é os que publicam experiência privada e criam informação nova. [...] Publicar o privado é o único engajamento na república que efetivamente implica transformação da república, porque é o único que a informa (Flusser 1983b: 143).

Para o filósofo, arte é informação de objeto, é técnica abrangente. O ato de informar objetos exige determinação humana, porque cada objeto que será o meio da informação possui sua resistência. Deste modo, informar é romper a resistência do meio. Assim, obra de arte é impressão de vivências em objetos, é a possibilidade de o homem se imortalizar neles tentando romper a solidão inerente à incomunicabilidade das percepções profundas<sup>3</sup>. Contrariando Wittgenstein: “a arte se propõe a não calar aquilo que não pode ser dito”<sup>4</sup>.

Flusser argumenta que existe um *feedback* entre objeto e ser humano porque um modifica o outro, constituindo, nessa relação, a atividade artística<sup>5</sup>. A partir desse argumento, a arte pode ser compreendida como a impressão de modelos estéticos em objetos (Flusser 1983a: np). E, devido à co-implicação existente entre homem e objeto, ela modela as vivências do primeiro. Mas qualquer objeto que tenha sido informado, além das características estéticas, possui também

---

<sup>1</sup> Citaremos no corpo do texto os livros e artigos que foram efetivamente publicados e em nota de rodapé os que são manuscritos, pois não há como nos referirmos à data de publicação ou paginação dos mesmos.

<sup>2</sup> Vampyrotheuthis Infernalis, p.26.

<sup>3</sup> Vampyrotheuthis Infernalis, p.47.

<sup>4</sup> “O papel da arte em ruptura cultural”, np.

<sup>5</sup> Vampyrotheuthis Infernalis, p.47.

características epistemológicas e éticas (Flusser 1983a: np). Logo pode, pela arte, passar diferenciados tipos de informação simultaneamente.

As mensagens artísticas não são formalizáveis, é essa característica que permite que elas sejam uma articulação de vivências. Sua publicação é feita de forma conotativa, mas na verdade, elas só se servem do canal da publicação, visto que são destinadas à transcodificação privada. O que significa que a arte não é propriamente publicável, mas se utiliza de códigos consensuais para que o outro possa conotar a mensagem. E esse consenso pode ser consciente ou inconsciente: quando é consciente está muito próximo do código comunicativo, assim como a poesia; quando é inconsciente está bastante distante, como a música. Devido ao seu aspecto cultural, não há como a arte ser universal, porquanto pressupõe consenso, mesmo no caso da música<sup>6</sup>.

## 2. A cultura grega como referência

Em “Meditações sobre a Arte Grega”, vemos que a cultura ocidental pode ser resumida a uma junção do pensamento grego com o pensamento judeu. A cultura ocidental é, hegelianamente falando, a superação dialética dessas culturas (Flusser 1965: 79), podendo ser percebida, por exemplo, na relação entre o judeo-cristianismo e o paganismo. No processo dialético ambas as instâncias se reforçam mutuamente, o que constitui, para o filósofo, a dinâmica cultural do ocidente<sup>7</sup>.

Apesar disso, Flusser afirma que, ao olharmos essa mesma antiguidade através da arte, nos deparamos com uma situação interessante, já que as imagens são proibidas no judaísmo, ou seja, pensar a antiguidade através da arte elimina o pensamento judaico. Mas ele faz um adendo a essa perspectiva: “Quero apenas mencionar neste contexto que a arte concreta e abstrata da atualidade, a arte não figurativa, representa uma volta para a vivência estética judia, e que a sensação de nojo que acompanha a vivência judia das coisas cheias de si mesmas, (da coisa figurativa), está novamente na raiz da ‘estética existencialista’” (Flusser 1965: 70).

Lembrando que Flusser pensa a cultura de forma ampla, refletindo sobre o projeto que determina a ação humana, que por sua vez determina a realização das obras de arte no sentido acima explicitado. Todos os atos dos viventes em um projeto cultural são, de certa maneira, delineados por ela, o que significa que a vida de cada um é uma realização desse grande projeto (Flusser 1965: 77).

Para acompanhar esse argumento, analisaremos as artes plásticas gregas pois, para Flusser, analisá-las e entendê-las representa analisar nossa cultura e engajar-se nela, já que o nosso olhar

---

<sup>6</sup> “O papel da arte em ruptura cultural”, np.

<sup>7</sup> “Depois da escrita”, np.

para o mundo grego é muito próximo do olhar que direcionamos a nós mesmos (Flusser 1961: 206). Deste modo, o filósofo mostra que são três os ciclos de realização de uma cultura: ela se desfecha (se inicia, ou seja, toma consciência de si), se desfralda (está no auge do seu desenvolvimento, em situação provocante) e se realiza (tudo já foi feito, resta o eterno retorno, a repetição) (Flusser 1965: 78 e 85). Ele quer procurar soluções ou saídas para o que está acontecendo através da compreensão da arte grega, pois essa cultura já percorreu os três estágios: o desfecho, que corresponde ao período arcaico; o desfraldamento, que corresponde ao período clássico; e a realização, que corresponde ao período helênico (Flusser 1965: 79).

Para Flusser, podemos chamar de antiguidade desde os tempos imemoriais da origem até o fim do Império Romano, ou seja, teoricamente a antiguidade comporta a maior parte da nossa história (Flusser 1965: 68). A cultura grega, especificamente, tem início em cerca de 800 a.C. e termina por volta de 200 d.C.

Flusser afirma que o desfecho de uma cultura é o momento em que uma tentativa de explicar o mundo surge, e ele se dá em forma de mito, porque esse é o conteúdo poético a ser desenvolvido pelo progresso da cultura (Flusser 1965: 79). Seu desenvolvimento é realizado a partir das potencialidades explicitadas nos primeiros mitos, que revelam não apenas um mundo, mas dois: o olímpico e o órfico, ou, como Nietzsche disse: o apolíneo e o dionisíaco (Flusser 1961: 207). O mundo olímpico é regido pela necessidade: é tarefa do homem a manipulação e a transformação do mundo; por conseguinte, ele age contra a necessidade, criando beleza (Flusser 1965: 81). Nesse mundo a arte está relacionada com o heroísmo. Já o mundo órfico é o mundo do mistério. Orfeu, filho das musas, pela música participa do divino. A essência da música é cálculo matemático, e é por ela e pela matemática que o iniciado participa da imortalidade. Dessa forma, o homem se immortaliza como artista (Flusser 1965: 82). A arte só é válida como algo positivo se se engaja e se relaciona com o transcendente.

O importante, para Flusser, é que nas duas situações a arte e a liberdade estão implicadas (Flusser 1965: 83). No mundo olímpico a liberdade está atrelada à necessidade, logo, a arte só pode ser crime ou sacrifício, melhor dizendo, alienação ou engajamento. No mundo órfico ela é transformação da natureza, então a liberdade está na negação da origem. A arte grega é, então, a tentativa humana de superação da realidade que o condiciona.

A arte é fruto da maneira grega de se espantar, apreender e manipular o mundo (Flusser 1965: 86). Ela se baseia na *poiésis* e na *mímesis*; a primeira é a afirmação da dignidade humana e a segunda é o reconhecimento de seu condicionamento (Flusser 1965: 90), sendo que *poiésis* significa tanto articular e produzir como emitir e criar realidade (Flusser 1965: 89). “A arte grega como conjunto de obras surgidas da manipulação da natureza em procura da liberdade é uma

articulação, soberba, vã, frustrada, mas bela, porque advém do espírito humano lógico que diz ‘não’ à situação que o determina” (Flusser 1966: 538).

### 3. A arte grega arcaica

Para analisar este período Flusser, em suas conferências denominadas “Meditações sobre a arte Grega”, escolheu dois exemplos: o templo dórico<sup>8</sup> de Paestum e o Apollo de Tenea. Ele afirma ser o templo dórico de *Paestum* datado mais ou menos do século VII a.C., mas na verdade o templo comentado por ele, dedicado a *Poseidon*, data de 450 a.C. Parece-nos que isso se deve ao fato de que esse templo conserva a maior parte das características arquitetônicas do período arcaico, sem praticamente nenhuma influência jônica, o que define os templos construídos nos séculos V e VI<sup>9</sup>. Outro fato importante é que o templo hoje atribuído a *Poseidon* não possui nenhum indício que comprove essa atribuição, mas lhe foi dado esse nome porque ele é o maior dos três templos da cidade, o que justifica ser o templo do Deus que inspirou seu nome.

Para analisar essas obras, Flusser correlaciona o trabalho humano com o significado do trabalho para a cultura que o abriga. Apesar de serem construções, templos são lugares sacros, retirados da natureza e destinados à habitação de um deus (Flusser 1965: 87). São cultura, manipulação de acordo com o *logos*, ou seja, arte. “No templo o espírito humano articula geometricamente o inefável” (Flusser 1965: 89), mas, ao mesmo tempo, esse espírito obedece às regras da natureza, à sua estrutura lógica. Ele é *mimesis* da estrutura lógica da natureza. A forma como é construído parte de uma organização lógica rigorosa, porque qualquer modificação lhe tiraria a unicidade. O templo é a comprovação da apreensão, compreensão e superação da natureza (Flusser 1965: 89). Ele abriga o ser humano e o expõe às forças que desfecham o mundo. Segundo o filósofo, isso mostra a luta do espírito arcaico para libertar o homem (Flusser 1965: 90). Ele o liberta da natureza e o coloca de encontro com o sacro (Flusser 1965: 88). Através dos templos entra-se em contato com os mitos, com a fonte da existência na cultura. Por

---

<sup>8</sup> “A ordem dórica é a mais antiga, supostamente definida em suas características principais entre 600 e 550 a.C., época dos mais antigos vestígios de templos gregos conhecidos, como o templo de Artemisa, em Corfu. O termo “dórico” é relativo aos dórios, povo que ocupou a Grécia Peninsular, a península de Peloponeso, a partir de 1.200 a.C., onde se originou esta ordem” Um templo dórico possui as seguintes características: a parte principal da coluna, ou fuste, fica diretamente sobre o embasamento; o capitel é muito simples; a parte que fica sobre os capitéis, a arquitrave, é larga e maciça, sem detalhes; as colunas têm sulcos, as caneluras, forma simples de adorno; no topo, possui uma peça redonda chamada equino, para não entrar a água das chuvas; sobre o equino, fica o ábaco, responsável pela distribuição de peso da arquitrave; e o beiral do teto, cornija, é decorado com cerâmica. . In: “Ordens Arquitetônicas Clássicas Gregas”.

<sup>9</sup> Algumas das diferenças desse templo, em relação aos templos construídos anteriormente, é o fato de ele ter 24 caneluras nas colunas ao invés das 20 habituais, e o seu interior, o naos, é dividido em três partes, duas laterais menores e a central maior, o que só é comum nos templos clássicos. In: MONTEL, S.; POLLINI, A.. “A Arquitetura grega em Poseidonia-Paestum”.

isso, eles são instrumentos para exercer liberdade (Flusser 1966: 525) e são, ao mesmo tempo, o esconderijo da necessidade (Flusser 1966: 529).

A segunda obra escolhida por Flusser, a estátua de *Apollo de Tenea*, se assemelha muito a uma estátua egípcia, apesar da grande diferença entre as culturas. Acredita-se que é uma estátua jônica<sup>10</sup>, dado que eles tinham mais contato com o oriente. O tipo do sorriso do Apollo é característico desse período. É uma estátua antropomorfa, o que nos mostra um desenvolvimento da arte no período, visto que ela deixa de ser chapada e geométrica como as estátuas de períodos anteriores. Flusser coloca que na cultura arcaica a estátua levava ao deus, porque ela se lhe assemelha. Dessa forma, a obra de arte se destinava a aproximar o cosmos do homem para que ele tente dominá-lo. Para o filósofo, as imagens católicas têm o mesmo significado, elas são influência do paganismo, são instrumentos que ilustram a tentativa de dominar o mundo (Flusser 1965: 91). Logo, estátuas são mágicas, representam o tempo do mito, o tempo do eterno retorno. Mas é uma magia ligada à manipulação lógica. Flusser a escolheu, pois ela provoca uma inquietação em quem a contempla. A estátua possui uma perfeição desumana, ela imita leis matemáticas, não o homem. A vivência do sacro se dá porque não se contempla um homem, mas uma harmonia lógica, a estrutura da natureza. De acordo com Flusser, a mesma manipulação da estátua faria também um foguete, mas o foguete não permite a vivência do sacro, já que está muito distante do mito desfechante, ele já é parte da dominação propriamente dita do cosmos. O Apollo imita o mistério do mito, e por isso dá a sensação de liberdade (Flusser 1965: 92). No sentido poético, Apollo traz a mesma problemática, a aporia inerente à concepção de liberdade, ou seja, liberdade como negação da necessidade, e liberdade como afirmação da necessidade. A arte hesita entre esses dois extremos. Por isso, obras de arte arcaica são articulações do espanto frente à estrutura lógica da natureza. São fruto de uma admiração ingênua (Flusser 1965: 93).

O tipo de filosofia feito no período arcaico se relaciona com a arte desse mesmo momento. Flusser utiliza Heráclito como exemplo, resumindo sua filosofia, obviamente a seu favor, qual seja: a filosofia heraclítica mostra a maneira desfechante da cultura. Ela coloca a razão como questão principal, sendo o restante subordinado a ela. A guerra comanda tudo, porque surge de uma luta do *logos*, por conseguinte o *logos* é dialético. É a lei lógica que harmoniza os contrários, por isso a sabedoria é conhecer o *logos*, e a felicidade está na serenidade proveniente da submissão

---

<sup>10</sup> “Posterior à ordem dórica, a ordem jônica desenvolveu-se a partir do século V a.C. na região ocupada pelo jônios a partir de 1.700 a.C., a região de Atenas, banhada pelo mar Egeu, fortemente influenciada pela então Grécia asiática, atualmente compreendida pela Turquia. Os melhores exemplos da arquitetura jônica estão nos templos da Acrópole de Atenas. Na ordem jônica é marcante a influência oriental, com a adoção de motivos orgânicos, notadamente o capitel das colunas. Há uma hipótese de que a coluna jônica tenha sido "importada" da arquitetura dos templos egípcios, essa fortemente adornada por motivos vegetais, como palmeiras, videiras e papiros”. In: “Ordens Arquitetônicas Clássicas Gregas”.

à razão. Podemos perceber, a partir desse esboço, que a arte acontece na direção contrária à filosofia, visto que ela age a favor do *logos* e da arte contra o mesmo, para que o *logos* possa se manifestar (Flusser 1965: 87).

#### 4. A arte grega clássica

Os arcaicos, para se libertarem dos mitos, manipulavam a natureza, ou seja, faziam arte. Os clássicos tomaram consciência de si como cidadãos, visto que a manipulação da natureza já estava iniciada. Logo, a religiosidade clássica é menos subserviente, eles já não se amedrontam com os mitos. E a filosofia inicia um antropocentrismo. Para Flusser os gregos clássicos são parte da necessidade do mundo, não são humanistas.

Ele diz que é importante frisar que o termo clássico dificulta a análise das obras desse período porque pressupõe padronização. Os gregos clássicos foram utilizados no renascimento para substituir os temas de Deus e alma, que foram desgastados na Idade Média, porém eles foram apenas um pretexto. Eles ocuparam o lugar de autoridade que a igreja tinha, como uma forma de justificar as modificações recorrentes. Esse pensamento deforma o pensamento grego. Outra deformação do termo clássico foi realizada pelo classicismo. Como o barroco induz ao misticismo e ao ceticismo, com o objetivo de não matar a ciência, o classicismo surgiu, ou seja, ele é fruto da derrota barroca. Só desfazendo o clássico humanista e classicista podemos pensar sem pré-conceitos a arte grega clássica (Flusser 1966: 523-4).

A arte clássica é a procura do fundamento do mundo e do homem (Flusser 1966: 525). Flusser mostra que Platão é o filósofo clássico por definição, porquanto considera a arte como algo pernicioso. Como Flusser já enfatizou que a filosofia na Grécia se desenvolve na contramão da atividade artística, foi nesse clima de arte como atividade menor que a arte grega clássica se desenvolveu, ela é parte do projeto existencial grego (Flusser 1966: 526).

A primeira obra clássica escolhida por Flusser foi o frontão oriental do Templo de Zeus. Nele as estátuas mostram o instante antes da corrida na qual Pélops e Oenomaos vão se enfrentar para que o segundo ceda a mão de sua filha ao primeiro. A mitologia conta que Oenomaos foi informado pelo oráculo que morreria pela mão de seu genro. Para que isso não ocorresse, ele inventou que para se casar com sua filha o pretendente teria que vencê-lo em uma corrida de carros. Todavia, durante a corrida Oenomaos matava a todos eles. Pélops subornou o cocheiro real para sabotar o carro do rei, que morreu durante a disputa. Logo, ele desposou sua filha Hipodaméia. Flusser salienta a estátua de Zeus, ela está no centro desse espetáculo, sem ser vista, representando a justiça. Logo depois estão Pélops, Oenomaos, sua filha e sua esposa. O frontão oriental tem a forma de um triângulo no qual todos os personagens estão dispostos

minuciosamente. “O que este grupo representa é a necessidade dialética, já que representada como dois vetores crescentes que partem dos ângulos do triângulo (da natureza), e dirigem-se contra o centro (o deus)” (Flusser 1966: 527). A cena é uma sequência de traições que mostram a beleza da necessidade dos acontecimentos. Segundo o filósofo, nosso olhar para o grupo de estátuas deve ser de entusiasmo, não de reprovção cristã. É a exaltação da beleza da rebeldia, da rebeldia contra os deuses (Flusser 1966: 528). A lógica da disposição das estátuas é contemplada como sinônimo de algo belo. Zeus é o deus da necessidade e ela reina nessa cena. A forma triangular, por meio da qual cada personagem está disposto, já pressupõe o resultado, a necessidade do acontecimento (Flusser 1966: 529).

A segunda obra analisada por Flusser é a estátua de Hermes, do escultor Praxíteles. Ela expõe os dois mitos fundantes da cultura grega, dado que Hermes é o mensageiro entre os mundos órfico e olímpico. Segundo o filósofo, é difícil para nós cristãos percebermos o sacro nas estátuas gregas. Para nós, elas representam o prazer, a vida amena, porque a vivência do sacro já se esvaiu. Para Flusser, se conseguirmos vivenciar esse sacro, vivenciaremos a *physis*, o mistério da natureza, sua necessidade. “O que Praxíteles nos revela é um mistério hermético que não aponta para o além, o transcendente, como o fazem as revelações do cristianismo. Pois, aponta a hipóstase, isto é, o metafísico no sentido platônico, aquilo que transparece nos fenômenos da natureza” (Flusser 1966: 530).

Essa revelação é feita através da estrutura do homem. Ele mostra a procura pela salvação e a imortalidade pagãs que são encontradas no belo e na embriaguez. Uma análise desse caminho pode aflorar o sentimento religioso grego, soterrado pelo cristianismo.

As obras arcaicas e clássicas se diferenciam na distância do mito desfechante e no interesse da arte clássica pelo homem, ao contrário da arte arcaica que se interessa pela natureza. Flusser afirma que o aperfeiçoamento técnico das obras se deu pelo desprendimento da ameaça e necessidade da natureza. O tema das obras de arte deixa de ser os deuses e passa a ser o homem, mostrando-o como rebelde em relação aos deuses. O projeto existencial grego humaniza os deuses e imortaliza os homens, em sua tentativa de idealização (Flusser 1966: 531).

## 5. A arte helênica

O problema, segundo Flusser, é que quando a cultura se torna consciente de seus mitos fundadores, ela fica estagnada. Isso ocorre porque, quando os reconhecemos, deixamos de crer neles e, por isso, perdemos o senso de realidade. No período helenístico a cultura grega estagna exatamente porque seus mitos fundantes se tornaram conscientes (Flusser 1966: 533). Para o filósofo, isso aconteceu na Grécia helenística e está acontecendo conosco. Não obstante,



procuramos no pensamento grego sua ontologia fundante, sua religiosidade, visto que já não a temos mais (Flusser 1961: 207). Em vista disso, a vida deixou de ter significado: não importa mais modificar o mundo, pois não se confia mais na realidade: “As obras de arte helenísticas são a articulação desses gestos sem significado, dessa vontade de reconquistar a fé perdida, e dessa procura de uma nova fé a dar significado a vida” (Flusser 1966: 534). A arte helenística é tecnicamente perfeita, entretanto mostra o desespero vazio da vida. Isso pode ser percebido também na contemporaneidade. A fotografia, por exemplo, é tecnicamente perfeita e retrata, muitas vezes, o mesmo desespero.

Flusser argumenta que, apesar de a atualidade parecer extremamente semelhante com o helenismo, é remota a possibilidade de reencontrarmos a religiosidade, como aconteceu com a religião cristã. Estamos em uma época sem precedentes, já que prestes a superar a natureza tecnicamente. Devido a isso existe a dúvida de se é possível a irrupção de uma nova religiosidade. Todavia, nosso clima existencial é o da perfeição tecnológica, o que aparenta não existir nada mais a ser feito. Isso, para Flusser, coloca o homem no eterno retorno do sempre idêntico, que é uma situação absurda (Flusser 1966: 534).

Essa sensação também é parte da existência helenística. Nesse momento, os templos deixaram de ser sagrados por deixarem de ter significado e a produção de estátuas, principalmente de cópias, pode ser comparada à nossa situação de produção em série. Flusser diz que surgiram grandes ateliês que produziam cópias e endeusavam personagens que nada tinham de ilustres (Flusser 1966: 536). Deste modo, o homem passou a ser determinado por objetos manipulados, fazendo com que ele deixasse de visar o próprio homem em detrimento dos objetos. Por conseguinte, a arte deixou de se dirigir ao homem para informá-lo. O que significa que o processo de comunicação dessa sociedade entra em colapso, já que cai no eterno retorno do sempre idêntico.

O início e o fim da cultura grega são misteriosos, apenas o meio é passível de ser entendido. O helenismo mostra que a luta contra as forças sagradas da natureza (período arcaico) e contra as forças sagradas do espírito humano (período clássico) não tem significado (Flusser 1966: 538). O cristianismo instaurou uma nova arte quando surgiu uma arte primitiva, fundada em seus próprios mitos (Flusser 1966: 537) e diferente da arte helênica.

## **6. A arte e a situação cultural do ocidente**

Flusser afirma que no ocidente, após o renascimento, o consenso cultural consciente começou a diminuir progressivamente, mas o consenso inconsciente permaneceu estável. Segundo o filósofo, o problema é acontecer o contrário, ou seja, o consenso consciente permanecer e o

inconsciente enfraquecer. Essa situação só ocorre em uma cultura plenamente realizada e que está em vias de se desfragmentar. No helenismo isso ocorreu: os romanos continuaram a falar a mesma língua e a utilizar os mesmos consensos da vida cotidiana; porém, em níveis inconscientes, que são os que fundamentam o ser na cultura, o consenso deixou de existir.

Uma cultura na situação acima descrita perde o objetivo de existência, pois não dá significado à vida das pessoas, embora continue existindo devido à inércia inerente a todo projeto cultural. Flusser considera que essa situação está começando a se manifestar na contemporaneidade, logo as situações existenciais helênica e contemporânea podem ser chamadas de períodos de ruptura cultural. Essa é uma conjuntura na qual uma sociedade se encontra com dois culturemas<sup>11</sup> diferentes que não se comunicam entre si<sup>12</sup>. Isso ocorre pois a realidade é um consenso intersubjetivo existente em cada sociedade. A perda do consenso resulta em perda do senso de realidade.

Flusser mostra que a historicidade humana é a história da relação do homem com a informação, das várias formas de captar a informação da sua recodificação e da sua retransmissão (VI: 34). A historicidade está em sua capacidade de comunicação intersubjetiva. Como muitas vezes há empecilhos para essa comunicação, o homem transforma e produz objetos para realizar a intermediação da comunicação. Assim, sua história passa a ser a história da modificação desses objetos. O problema é quando a história deixa de ser um armazenamento da memória humana e passa a ser o armazenamento da memória dos aparelhos (VI: 35). Portanto, temos que realizar a inversão da relação da arte atual, para fazer com que os objetos deixem de ser o propósito e esse volte a ser o homem. Podemos utilizar a estátua como uma metáfora da técnica, representando a técnica invadindo nosso mundo. No entanto as estátuas já não assombram, não causam o espanto necessário. A arte já não tem nenhum significado sacro, seu significado está apenas no visível.

Consequentemente, Flusser reafirma o caráter dialógico da arte. Essa característica a coloca em situação não-histórica, mesmo nas sociedades históricas. Isso porque a arte é responsável por modelar as situações mais íntimas do ser humano, por modelar o que ele percebe como realidade. Por conseguinte, a atividade artística revela a realidade de qualquer cultura. Ela possui, então, uma função desalienadora, a função de revelar a realidade. Logo, a arte é a responsável por tornar o consenso cultural passível de ser reconhecido pelos pertencentes à cultura em questão<sup>13</sup>. O que nos permite afirmar que a vida das pessoas em sociedades consensuais é rica e significativa. O

---

<sup>11</sup> Culturemas são subdivisões da cultura que não existem independentemente dessa, mas que possuem tantas particularidades que quase impossibilitam a comunicação entre eles.

<sup>12</sup> “O papel da arte em ruptura cultural”, np.

<sup>13</sup> “O papel da arte em ruptura cultural”, np.

comportamento e o conhecimento se relacionam com a arte na medida em que eles se utilizam do privado para elaborar o público, sendo que ela se utiliza do público para elaborar o privado<sup>14</sup>. Para Flusser, a dissociação, ocorrida no Renascimento, entre técnica e arte trouxe consequências funestas, dado que a arte exprime existencialmente o ser humano: a relação do fazer não pode ser subdividida sem frustração existencial das pessoas que vivem nesta cultura (Flusser 1983a: np). Essa separação legou à arte, no sentido *stricto*, o espaço dos museus, e à técnica, a relação com a vida cotidiana.

Uma característica muito importante dessa situação é a arte se resguardar em grupos que não se intercomunicam, porquanto o consenso inconsciente já não é o mesmo. Segundo Flusser a nossa sociedade está dividida em dois grupos: a elite e a massa. Esses dois grupos não compartilham o consenso inconsciente necessário para que haja comunicação significativa entre ambos. Essa é a grande diferença entre o consenso objetivo e o consenso subjetivo. O primeiro, por se referir apenas às situações cotidianas, provoca somente uma comunicação superficial, do nível da trivialidade. O segundo é o verdadeiro responsável pela possibilidade de intersubjetividade, o que faz dele o possibilitador do fazer artístico.

Por esse motivo Flusser diz que possuímos duas artes diferentes: a da elite, que se embasa em progresso vanguardista que não é absorvido devido à rapidez com que se desenvolve, contribuindo ainda mais para a perda do senso de realidade; e a arte da massa, que não é dialógica, então não permite a conversação necessária para sua elaboração e para o desenvolvimento da cultura. Os canais dos meios de massa são apenas discursivos, por isso a arte deixou de criar modelos e passou a ser alienante, apenas estimulando o comportamento consumista. O maior problema é que nenhuma dessas duas artes são realmente formas de arte, porque não há consenso estabelecido. Essa divisão retira a dinâmica da sociedade, o que resulta em médio prazo na estagnação das duas culturas. Apesar de ser a elite a emissora das mensagens para a massa, os canais de comunicação aprofundam cada vez mais o abismo existente entre os dois grupos. A incomunicabilidade existente entre as duas culturas se deve à inexistência de consenso<sup>15</sup>.

## 7. A função modificadora da arte

Como dito anteriormente, a cultura de massa representa a ideologia do consumo que banaliza toda e qualquer tentativa de transformar esse culturema, seja pela arte, seja por outra via. E é devido a esse contexto que não é possível nos engajarmos em prol do “progresso da cultura”:

---

<sup>14</sup> “O papel da arte em ruptura cultural”, np.

<sup>15</sup> “O papel da arte em ruptura cultural”, np.

esse engajamento seria auto-aniquilamento. Então, Flusser diz que é preciso fazer o contrário, se projetar para fora da cultura (Flusser 1983b: 15). E é através da arte que podemos nos colocar fora desse projeto, já que ela permite perfurar a estrutura da realidade, e é justamente nessa capacidade que se encontra a ambiguidade do objeto artístico (Flusser 1983b: 141). O filósofo argumenta que a arte possui uma “viscosidade ontológica” que faz a mediação entre o homem e a experiência imediata e, após essa mediação, ele a inverte transformando o imediato percebido em algo articulado, desse modo enriquecendo a cultura.

Flusser acredita que atualmente existe a tentativa de reagrupar *ars* e *techné*, como por exemplo na publicidade, nas artes gráficas, no design. Essa tentativa se configura como uma redefinição do fazer humano, pois a arte não deixa de fazer parte da realidade quotidiana sem gerar efeitos colaterais. E esses efeitos colaterais podem ser percebidos na crise da cultura expressa acima (Flusser 1983a: np).

O problema desse reagrupamento é que o fazer, a técnica, passou a ser ofício não humano, justamente por causa do aperfeiçoamento técnico. Ele fez com que o homem não fosse mais o responsável pela modificação objetiva do mundo, delegando essa responsabilidade aos aparelhos. Como os aparelhos não criam, apenas reproduzem o que seu programa permite, eles recuperaram a dimensão estética da cultura transformando-a em “*know-how*” tecnológico. Essa tentativa transformou a estética em “*design industrial*”, “*arte dos medium*” entre outros. É o aparelho transformando a dimensão criativa que o ameaça.

Não obstante, Flusser argumenta que o fazer artístico se configura como uma ambiguidade para os aparelhos, ele é ao mesmo tempo pernicioso e fundamental para a continuidade da existência da cultura de massa. Esse aspecto torna-se um problema para os aparelhos, porque a arte os burla tentando superar as virtualidades inerentes à cultura; entretanto, ao mesmo tempo, os aparelhos não podem transformar a arte em virtualidade, visto que não haveria mais produção de informação nova e a cultura cairia na entropia (Flusser 1983b: 141-142). Assim, a possibilidade atual de liberdade, de reestruturação cultural, de fuga da situação de ruptura cultural, está na arte. E o interesse dele (Flusser) pela arte contemporânea é um pouco esse resgatar a tecnologia e a ciência para pô-la não a serviço, não a gente estar a serviço da ciência e da tecnologia, mas pôr a ciência e a tecnologia a serviço da arte; ou seja, fazer da ciência e da tecnologia uma coisa secundária em relação às possibilidades criativas do homem, no sentido que é sempre esse de dar sentido à vida – *Sinngeben* – dar sentido. A vida não tem sentido, a gente dá sentido à vida<sup>16</sup>.

Podemos perceber a situação descrita acima na filosofia da fotografia de Vilém Flusser. Fotografar é implicar-se em cultura, é movimentar-se dentro da cultura (Flusser 2002b: 29). Para o objeto fotografável existe sempre uma infinidade de pontos de vista a serem escolhidos. E a

---

<sup>16</sup> Alan Meyer em “Flusser: uma história dos diabos”, p. 60.

cultura se apresenta ao fotógrafo em sua escolha entre as possibilidades fotografáveis. Apesar de ele poder escolher como tirar cada uma de suas fotografias, sua escolha é limitada, limitada ao programa do aparelho e às possibilidades nele contidas. O que quer dizer que o fotógrafo pode tanto funcionar em função do aparelho como produzir informação nova (Flusser 2002b: 31). O ato de fotografar é um jogo entre o fotógrafo e o aparelho, pois é função do fotógrafo manipular as possibilidades do aparelho retirando dele algo de novo, obrigando o aparelho a produzir informação nova (Flusser 2002b: 30). Por conseguinte, através dele o fotógrafo se emancipa da sua condição cultural. Desse modo, para fotografar é necessário transformar a intenção da fotografia em conceitos, dado que fotografias são conceitos transformados em cenas. E, como praticamente todas as fotografias imagináveis estão inscritas no programa do aparelho, o objetivo do fotógrafo é explorar as regiões da imaginação que não são bem exploradas pelos fotógrafos em geral, para que consiga realizar imagens inusitadas, imagens com alto conteúdo informativo, isto é, arte (Flusser 2002b: 32). “As fotografias ‘melhores’ seriam aquelas que evidenciam a vitória da intenção do fotógrafo sobre o aparelho: a vitória do homem sobre o aparelho” (Flusser 2002b: 42).

Portanto, o papel da arte em situação de ruptura cultural é o de tentar restabelecer o consenso cultural e criar um novo senso de realidade. Flusser afirma que é preciso retornar para a solidão privada para vivenciar e articular o concreto para publicar o privado (Flusser 1983b: 166). Segundo o filósofo, isso aconteceu no fim do Império Romano, dando origem à nossa sociedade. Logo, em nossa sociedade o papel da arte seria o de “recodificar as mensagens da arte de elite em termos dos códigos dos canais de massa”<sup>17</sup>. Não sabemos o que surgirá desse empreendimento, mas, de acordo com o filósofo, podemos ter certeza que as duas culturas existentes serão substituídas por uma nova realidade<sup>18</sup>.

## Conclusão

Podemos perceber, ao final, que a arte é um mecanismo singular no pensamento flusseriano. Ela possui a condição de transformação cultural e enriquecimento da percepção da realidade necessários à sobrevivência de uma cultura. Isso acontece, como já afirmamos durante o nosso texto, justamente, por causa da ambiguidade do objeto artístico, que é ao mesmo tempo parte da cultura e criador dessa mesma cultura.

A arte e o desenvolvimento da cultura em prol da realização e compreensão dessa mesma arte são a chave para a situação de ruptura cultural do ocidente se resolver como algo positivo,

---

<sup>17</sup> “O papel da arte em ruptura cultural”, np.

<sup>18</sup> “O papel da arte em ruptura cultural”, np.

como um crescimento no processo evolutivo da humanidade. Dessa forma, a arte contemporânea teria o objetivo de auxiliar o ocidente a superar essa fase de transição, produzindo um novo senso de realidade capaz de restaurar seu consenso inconsciente.

## Referências

- Flusser, Vilém (1983a), “Arte na pós-história”. *Arte em São Paulo*, (20): n.p., dez.
- Flusser, Vilém, (1976) “Curriculum Vitae”. Em busca do significado. In: Ladusans, Stanislaus. *Rumos da filosofia atual no Brasil em auto-retratos*. São Paulo: Loyola, v.1, p, 493-506.
- Flusser, Vilém, (abr/jun 1961) “Da influência da religião dos gregos sobre o pensamento moderno” – *RBF*, XI (42): 206-217.
- Flusser, Vilém (2002a), *Da religiosidade: a literatura e o seno de realidade*. SP: Escrituras.
- Flusser, Vilém, (???) “Depois da escrita”. Seminário sobre o livro “Die Schrift”, organizado pelo governo de Hessen, Falkenstein, 20-21 de novembro de 1987. Artigo original datilografado pelo autor em português, gentilmente cedido pelo Prof. Gustavo Bernardo.
- Flusser, Vilém, (2002b) *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Relume Dumará.
- Flusser, Vilém, (1967) ”Jogos”. *Suplemento literário, OESP*, 12 (556): 1, 09.12.67.
- Flusser, Vilém, (out/dez.1965) “Meditações sobre a arte grega”. *RBF*, XV (60): 523-539.
- Flusser, Vilém, (jan/mar.1966) “Meditações sobre a arte grega”. *RBF*, XVI (61): 68-93.
- Flusser, Vilém, (???) “O papel da arte em ruptura cultural”. Texto apresentado em uma conferência no Institut de L’environnement, Paris. Artigo original datilografado pelo autor em português, gentilmente cedido pelo Prof. Gustavo Bernardo.
- Flusser, Vilém (1983b), *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Duas cidades.
- Flusser, Vilém, (???) *Vampyreuthis Infernalis: eine Abhandlung samt Befund des Institut scientifique de recherche paranaturaliste*. Original datilografado pelo autor, em português, gentilmente cedido pelo Prof. Gustavo Bernardo.
- Mendes, Ricardo. “Flusser: uma história dos Diabos”. Disponível em: [http://www.focusfoto.com.br/downloads/Vil%20Flusser%20Uma%20hist%20ria%20do%20Diabo!%20Autor%20Ricardo%20Mendes%20ECA\\_USP.pdf](http://www.focusfoto.com.br/downloads/Vil%20Flusser%20Uma%20hist%20ria%20do%20Diabo!%20Autor%20Ricardo%20Mendes%20ECA_USP.pdf). Acessado em: 23/09/2011