

## TRILHAS DA (CIBER-, TECNO-) CULTURA: Comunicação, arte e técnica<sup>1</sup>

Carlos Pernisa Júnior<sup>2</sup>

**Resumo:** Os caminhos trilhados pela arte e pela técnica, também ligados à comunicação são refeitos aqui com base em textos de autores como Benjamin, Kant e Heidegger, entre outros. Esta abordagem leva em conta esta trajetória e busca estreitar laços entre estas áreas, a partir de um olhar diferenciado, partindo dos autores em questão. Esta investigação preliminar e exploratória pretende observar a possibilidade de uma nova ligação entre as áreas da arte, da técnica, com participação efetiva da comunicação, no âmbito da cibercultura.

**Palavras-Chave:** Comunicação. Arte. Técnica.

**Abstract:** The ways tracked by the art and technique, also linked to communication are remade here based on texts by authors such as Benjamin, Kant and Heidegger, among others. This approach takes account of this history and seeks to strengthen ties between these areas, from a different view, based on the authors in question. This preliminary and exploratory research aims to observe the possibility of a new link between the areas of art, technique, with the effective participation of communication, in the context of cyberculture.

**Key words:** Communication. Art. Technique.

### 1. Introdução

Pretende-se, aqui, discutir em caráter exploratório inicial as relações entre arte, técnica e comunicação, a partir de autores clássicos e seus comentadores, tais como Benjamin, Kant, Heidegger, Mumford e Lyotard, que trataram da questão desde a Idade Moderna, mas que, por várias razões – talvez a principal buscar algo que seja essencial nestas relações –, são reconhecidos até hoje como importantes para esta discussão. As reflexões desses autores vão mostrar um caminho onde pontos já tratados nos próprios textos serão discutidos e também onde se aproveitará para aprofundar aspectos que não foram explicitados por eles ou por seus comentadores. Logicamente, este caminho a ser trilhado é fruto de uma escolha, tanto de abordagens quanto de autores, mas acredita-se que ele seja um bom exemplo para se aproximar das áreas relacionadas. A ideia não é permanecer numa discussão acerca do

---

<sup>1</sup> Artigo científico apresentado ao Eixo Temático Processos e Estéticas em Arte Digital: Circuit bending, Instalações Interativas e Curadorias Distribuídas do V Simpósio Nacional ABCiber – 2011.

<sup>2</sup> Professor do Departamento de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Doutor em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ. E-mail: [carlos.pernisa@ufjf.edu.br](mailto:carlos.pernisa@ufjf.edu.br)

passado, mas conseguir avançar para o momento atual indicando possíveis caminhos futuros, sem, no entanto, buscar qualquer exercício de futurologia neste movimento. O trabalho com textos considerados clássicos não deve tirar o mérito da discussão, pois se acredita que eles ainda podem influenciar o pensamento contemporâneo da cibercultura, estando longe de serem datados ou terem sido esgotados por seus comentaristas. É por esta crença que este estudo se justifica e foi desenvolvido.

O que se procura é encontrar elementos que possam refazer os caminhos trilhados pela arte e pela técnica, ao mesmo tempo em que se verifica a ligação destes com a comunicação, tendo os autores citados como referência. Assim, não se trata de qualquer abordagem, mas de uma que leva em conta esta trajetória, com o objetivo de estreitar os laços entre estas áreas, sem a preocupação em determinar os caminhos, mas trilhá-los a partir de experiências outras, dos autores em questão.

## 2. Um possível começo

Para dar início à discussão proposta, optou-se por começar pela relação entre arte e técnica, para, na sequência, fazer-se a ligação com a comunicação neste processo. O ponto inicial desta abordagem é o texto de Walter Benjamin, “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (1990, p. 205-240). Há, ainda hoje, aspectos que ficam pouco claros para muitos que leem o artigo pela primeira vez. Quando o pensador alemão fala sobre “a queda a aura” da obra de arte, dessacralizando-a, inicialmente, há como que um lamento. Contudo, é preciso verificar que existe uma outra possibilidade a ser considerada.

Logo no início do texto, antes mesmo do preâmbulo, Benjamin coloca uma citação retirada de Paul Valéry, da obra *Pièces sur l’art*, no capítulo “La conquête de l’ubiquité”, da edição parisiense de 1934, na qual o autor diz:

Nossas belas-artes foram instituídas e seus tipos e usos fixados num tempo bem distinto do nosso, por homens cujo poder de ação sobre as coisas era insignificante comparado ao que possuímos. Mas o espantoso crescimento de nossos instrumentos, e flexibilidade e a precisão que eles atingiram, as ideias e os hábitos que introduziram, nos asseguram modificações próximas e muito profundas na antiga indústria do Belo. Há em todas as artes uma parte física, que não mais pode ser vista e tratada como era antes, que não mais pode ser

subtraída à intervenção do conhecimento e do poderio modernos. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo, são, há cerca de vinte anos, o que sempre haviam sido. É de se esperar que tão grandes novidades transformem toda a técnica das artes, agindo assim sobre a própria invenção e chegando mesmo, talvez, a maravilhosamente alterar a própria noção de arte. (VALÉRY, 1934, *apud* BENJAMIN, 1990, p. 209)

Benjamin apresenta, então, a ideia desta nova noção de obra de arte, não mais baseada no sagrado, mas em uma relação com o estatuto da arte que se modifica. É uma nova forma de ver a arte. Nesse movimento, que trata de uma arte reproduzível, não mais baseada na aura, na autenticidade, na unicidade e no valor de culto – conforme demonstra Luiz Costa Lima (1990, p. 207), em seu comentário ao texto –, Benjamin acaba por apontar novos caminhos, baseados em tornar próximo o mais distante, no valor de representação e no critério de fidedignidade, e por mostrar que há uma ligação entre a arte e sua técnica – ou seja, aquela que a produz. O que se quer dizer aqui é que não é a reprodução que determina a presença da técnica na obra, mas sim que uma é indistinta da outra.

Explicitando o pensamento acima, a ligação entre arte e técnica, na verdade, é profunda. Para observá-la, é necessário analisar a obra de Martin Heidegger (2001) sobre a questão da técnica e encontrar ali as origens do termo em grego: *tekhné*. Este termo era aplicado tanto à técnica como à arte, o que indica uma relação atualmente pouco revelada entre as duas. Assim, se arte e técnica têm a mesma origem, há que se pensar no que se verifica hoje quanto aos dois termos. Heidegger, em seu estudo, preocupou-se em encontrar a essência da técnica e acabou encontrando nela a arte.

Um outro autor que mostra esta relação é Lewis Mumford (2001), em seu *Arte e técnica*, mas ele tenta mostrar mais uma separação que aconteceu ao longo dos anos do que uma união inicial entre os termos.

Ainda que arte e técnica tenham já conhecido, em várias épocas, um estado de efetiva unidade – no século V os Gregos, por exemplo, usavam a palavra técnica para designar quer as belas-artes quer a prática utilitária, a escultura como o trabalho de cantaria – hoje essas duas facetas da cultura separaram-se radicalmente. (MUMFORD, 2001, p. 32)

Mesmo assim, ele acredita em uma mudança nos rumos dessa separação e aponta como seu propósito “voltar a integrar estes dois aspectos da vida numa relação orgânica”

(MUMFORD, 2001, p. 33). No último capítulo desta obra, ele tenta mostrar como é possível esta integração, no entanto, não é o propósito deste artigo discutir esta perspectiva de Mumford e sim abordar uma outra, que será aqui especificada.

Atualmente, é preciso trazer isso à tona e também observar o pensamento de Benjamin, pois, se ele tenta mostrar uma mudança importante no estatuto da arte, acaba por falar também da técnica, que é o que permite a reprodução da obra, mas, indo além, a sua própria construção. A técnica, do ponto de vista dos gregos da Antiguidade, é parte do fazer artístico. Se, atualmente, existem aqueles que imaginam uma arte “pura”, sem influência de algo que a coloque num estatuto outro que não algo de uma “expressão humana” – porque não dizer natural –, há que se repensar este tipo de conceito.

Observando bem o texto, já citado, de Benjamin, é possível perceber que a técnica está presente em qualquer forma de arte, mesmo naquelas em que apenas o homem, somente ele, atua, como na poesia falada ou numa música em que apenas a voz humana é empregada. Ainda sim, há uma técnica – vocal ou de estruturação das palavras – que está presente aí. Isso deixa claro que a separação entre arte e técnica tem muito mais relação com um movimento de indicar certas delimitações para cada uma delas e buscar distinções, que foram se sedimentando ao longo dos anos. No entanto, forçar esta separação significa também não conseguir enxergar o que realmente ocorre na relação entre arte e técnica.

É necessário buscar exatamente o contrário, ou seja, encontrar a arte na técnica e a técnica na arte, já que, por princípio, elas são inseparáveis, como bem demonstrou Heidegger (2001). Se na essência da técnica está a arte, não há como separar uma coisa de sua essência, assim, arte e técnica devem ser vistas como algo indissociável. Pensando desse modo, pode-se entender melhor que a intenção de um artista não é se separar da técnica, mas fazer uso dela no que ela tem de essencial, ou seja, no que ela tem de artístico.

Assim, falar em algumas oposições, como arte e técnica, natural e artificial, cultura e natureza, do ponto de vista humano, não faz sentido, já que não é possível pensar, por exemplo, que algo feito pelo homem é natural – se voltado para a arte – e artificial – se tem a ver com um processo técnico de feitura. Não se pode utilizar esse tipo de argumento quando se trata de colocar o homem em contato com suas obras – sejam elas artísticas ou mais afeitas ao trabalho mecânico, que se tende a creditar como técnico.

Não é natural, por exemplo, um quadro feito com pincéis e tintas, pois aí se tem a dimensão técnica, por mais que o artista seja *consagrado* – atenção a este termo – como alguém que está além do “simples” fazer do artesão. Essa tática de desligar o artista da dimensão técnica de sua arte, no que ela tem de repetitivo e mecânico e no que ela tem de instrumental e de ferramenta acaba por sugerir uma aproximação do artista com uma dimensão que seria, então, natural, de sua natureza, de seu intelecto voltado para o sensível e o elevado. Na verdade, porém, o artesão também está fazendo algo que pode ter sua dimensão artística, não sendo apenas repetição e mecânica. Mumford, em sua obra já citada, chama a atenção para isso, mas de um modo em que ele tenta destacar uma “arte mecânica”. Talvez o mais correto não fosse privilegiar esta questão da repetição e do mecânico no âmbito da arte, mas fazer entender que toda a arte tem sua mecânica – se estamos fazendo uma ligação entre os termos mecânica e técnica.

A artificialidade da obra existe sempre porque é algo humano, em que houve uma intervenção de alguém no que poderia ser antes natural; no caso, por exemplo, de uma escultura feita a partir de um pedaço de madeira. O artífice é exatamente aquele que molda algo a partir de um estado bruto – que, muitas vezes, é o dito natural. Logicamente, hoje em dia, há quem produza com material reciclado, não mais a partir de algo retirado da natureza, mas a partir daquilo que o homem já modificou, o que muda um pouco o entendimento desta questão.

Outro autor que trata desta ligação entre arte e técnica é Steven Johnson (2001), logo no início de seu *Cultura da interface*, quando diz:

Este livro esforça-se por pensar o mundo-objeto da tecnologia como se ele pertencesse ao mundo da cultura, ou como se esses dois mundos estivessem unidos. Pois a verdade é que sempre estiveram unidos. O primeiro pintor de cavernas era artista ou engenheiro? Era ambas as coisas, é claro, como o foram, em sua maior parte, os artistas e os engenheiros desde então. Mas temos o hábito — cultivado por muito tempo — de imaginá-los como separados, os dois grandes afluentes correndo incessantemente para o mar da modernidade e dividindo, em seu curso, o mundo em dois campos: os que habitam nas margens da tecnologia e os que habitam nas margens da cultura. A oposição influencia grande parte do pensamento contemporâneo. (Até o cérebro humano é visto agora como possuindo um lobo para artistas e um para engenheiros.) Mas é tão falsa quanto a distinção genética entre ser humano e macaco. Como no caso do triunfo do darwinismo no século XX, foi

necessário um esforço combinado da arte e da ciência para tornar esse erro patente. (JOHNSON, 2001, p. 7)

Pensando dessa forma, é possível encontrar na obra citada de Benjamin uma tentativa de dessacralização, que é também o desvendamento desta separação feita ao longo do tempo entre arte e técnica. Não é porque uma fotografia foi feita sem a intervenção direta da mão humana que ela não possa ser encarada como arte. Arte é o artifício, aquilo que foi moldado pelo homem – artista ou engenheiro, no entender de Johnson –, com suas mãos ou com o que ele se utilizou para produzir tal obra. Benjamin pensava também na obra feita para ser reproduzida, pois não há lógica em se produzir uma única cópia de um filme, por exemplo, dado que seu custo é muito alto e sua destinação é ser mostrado em várias salas de exibição, se possível em diversos países. Logicamente, há uma separação entre arte e o que não é arte, mas uma separação não do ponto de vista da técnica, esteja isso bem claro, mas de um outro fator, que é estético, que qualifica a obra de arte.

### 3. O espaço da comunicação

Neste ponto aparece a figura de Kant, que tenta qualificar essa obra de arte enquanto representação do belo. Na sua época, Kant não tinha muitos problemas em fazer essa identificação entre beleza e obra de arte e, assim, ele montou sua ideia de uma estética que trabalha com alguns pontos fundamentais. Ele acredita num belo – estético, artístico – que é anterior ao próprio pensamento do receptor da obra, ou seja, o belo é algo que já está dado antes mesmo que o fruidor da obra se dê conta de sua presença. Necessário aqui a ressalva que toda a estética de Kant está calcada no receptor, no sujeito que contempla o belo, que vai *construir* o objeto e também ajuizá-lo.

Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer. O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação *não* pode ser *senão subjetivo*. (KANT, 1993, p. 47-48. Os grifos são do autor)

A comunicação, para Kant, é algo que não pode ser desvinculado desse reconhecimento da beleza. Só que a comunicação em Kant não tem esta conotação que hoje em dia temos da palavra, e, talvez por isso, seja feita a tradução para comunicabilidade. Diz Kant:

A comunicabilidade universal subjetiva do modo de representação em um juízo de gosto, visto que ela deve ocorrer sem pressupor um conceito determinado, não pode ser outra coisa senão o estado de ânimo no jogo livre da faculdade da imaginação e do entendimento (na medida em que concordam entre si, como é requerido para um *conhecimento em geral*), enquanto somos conscientes de que esta relação subjetiva, conveniente ao conhecimento em geral, tem de valer também para todos e conseqüentemente ser universalmente comunicável, como o é cada conhecimento determinado, que, pois, sempre se baseia naquela relação como condição subjetiva. (1993, p. 62. O grifo é do autor)

Lyotard chama a atenção para esta diferença entre comunicação e comunicabilidade. “Esta comunicabilidade, enquanto exigência e não enquanto fato, justamente porque a supomos original, *ontológica*, escapa à atividade comunicacional, a qual não é uma receptividade, mas algo que se maneja, que se faz” (1993, p. 259. O grifo é do autor). O que indica que Kant não se preocupa com a comunicação no sentido das teorias da comunicação. “Essa comunicabilidade a priori, que ocorre no sentimento do belo imediatamente, é sempre pressuposta em qualquer comunicação conceitual” (LYOTARD, 1993, p. 259).

Para Kant, sem esta comunicabilidade universal subjetiva, não há como fazer o juízo do gosto, elemento que determina a construção de sua **Analítica do belo** e, mais, que funda toda a sua estética. Desse modo, entender esta ideia, em Kant (1993), é ter a chave para desvendar boa parte desta sua obra. Mesmo sem ser comunicação, mas sendo comunicabilidade, e mesmo sendo mais uma possibilidade, uma potência, do que um fato, esse elemento contribui para o debate sobre a comunicação e sua relação com a arte e com a técnica. Lyotard reconhece isso e define a comunicabilidade como o que conduz a problemática das novas tecnologias e da arte ou, em outras palavras, da arte e da pós-modernidade (1993, p. 259).

Discorrendo sobre o assunto, ele vai tentar mostrar que há uma perda do espaço e do tempo que fundamentam uma crise em relação às artes – citando Hölderlin, diz que “no limite extremo do dilaceramento, de fato não resta nada mais além das condições do tempo e

do espaço” (LYOTARD, 1993, p. 263). Ele chama a atenção, então, para as vanguardas, que tentaram trabalhar esta idéia de uma outra forma, apostando na exploração desse “não resta nada mais além...” e se voltando para as condições do espaço e do tempo.

Essa problemática permite restituir a verdadeira questão das vanguardas recolocando-as em seu próprio terreno. Elas foram testemunhas indispensáveis da crise desses fundamentos, crise esta da qual as teorias da comunicação ou as novas tecnologias constituem outros aspectos, bem menos lúcidos que as vanguardas. Estas possuíam ao menos um sentido do enredo, nisto sendo análogas em seu campo ao que ocorreu nas ciências. (LYOTARD, 1993, p. 264)

Observando com atenção, na citação inicial de Benjamin (1990), de Paul Valéry, há também uma preocupação com a questão do espaço, do tempo e da matéria, justamente num período em que as discussões das vanguardas ainda estavam muito vivas, muito presentes. Valéry fala que espaço, tempo e matéria não eram mais o que haviam sido há vinte anos antes, ou seja, ele mostra que o período das décadas de 10 e 20 do século passado modificou por completo a relação humana com estes elementos fundamentais. Este período de tempo coincide com a atuação dos movimentos de vanguarda e com mudanças radicais na sociedade e na compreensão humanas, com o desenvolvimento também de máquinas, dos transportes, da comunicação.

Para McLuhan (1969), em seu *Os meios de comunicação como extensões do homem*, a velocidade imposta pela eletricidade é fundamental para entender a sociedade que é criada a partir deste momento. Ou seja, os anos 20 do século passado, principalmente, chamados de “os anos loucos”, refletem justamente todo este movimento que está sendo tratado aqui. Depois de uma grande guerra que mobilizou praticamente toda a Europa e causou grande destruição e mudanças no cenário político importantes, os anos seguintes refletem muito uma nova concepção de mundo e uma aproximação cada vez maior com máquinas e equipamentos que não eram tão comuns ou mesmo não existiam antes do conflito. Tal é caso dos aviões, aparelhos de rádio e da própria implantação da energia elétrica em larga escala nas cidades. A própria migração para os centros urbanos é maior neste período na Europa. Mesmo na América, algumas destas mudanças também acontecem, e a urbanização também é um movimento significativo.



Tudo isso vai refletir nos movimentos de vanguarda, alguns já presentes antes da guerra, mas que continuaram a influenciar o pensamento no pós-guerra, com novas manifestações e novas posturas durante e depois do conflito. Não é de se estranhar que alguns destes movimentos tenham justamente glorificado a máquina, a velocidade e a eletricidade, como o futurismo, por exemplo.

Lyotard vai um pouco mais além, incluindo uma outra possibilidade desta crise, não mais moderna, mas pós-moderna – “não nos resta *nem mesmo* o espaço e o tempo” (LYOTARD, 1993, p. 264. O grifo é dele), baseando-se nas ideias de Paul Virilio<sup>3</sup>, que aponta para uma contração espaço-temporal. E se pergunta se há algo que foi ganho em meio a isso tudo, a todas estas crises. Não chega a responder esta questão, mas indica que há algo ainda por explorar neste caminho, baseando-se no aqui e no agora, relacionando-os ao computador.

Curiosamente, num outro momento e numa outra investigação, mas também trabalhando com o momento das vanguardas, Lev Manovich (2001) busca novas formas narrativas a partir do banco de dados computacional. No caso, ele coloca sua atenção na obra cinematográfica de Dziga Vertov, *Um homem com uma câmera*, de 1929, para tentar mostrar como é possível operar artisticamente com uma quantidade de dados já previamente obtidos. Seria uma forma de trabalhar com um banco de dados que já contenha uma grande quantidade de informação e uma nova maneira de lidar com esta informação, mas com um determinado projeto, com um determinado fim, um objetivo, uma meta, ou, como quer Lyotard em sua citação acima, com um “sentido do enredo”. Vertov esteve próximo de um dos movimentos de vanguarda, o construtivismo, que teve grande repercussão na Rússia, e teve contato também com o futurismo. Exatamente por isso, também revela em sua obra uma ligação grande com as máquinas, com a velocidade e com a eletrificação dos centros urbanos. A sua visão de uma União Soviética nascente é exatamente a de uma sociedade urbana e que tem no trabalho junto às máquinas o seu principal motor de desenvolvimento (PERNISA JÚNIOR, 2009)<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Apesar de Lyotard não fazer menção a nenhum texto específico, Virilio trabalha com o problema do espaço e do tempo principalmente em *O espaço crítico*, lançado no Brasil pela Editora 34, do Rio de Janeiro, em 1993.

<sup>4</sup> Ver principalmente o capítulo de autoria de Paulo Roberto Figueira Leal e Laura Pequeno, **Vertov: política e cinema na URSS dos anos 1920**, p. 35-51.

O que Manovich destaca daí é exatamente que Vertov tem algo que vai além do que hoje se faz – e muito – no cinema, que é o trabalho com o efeito, mas com um tipo de efeito característico, que é o chamado “efeito especial” – existe até um Oscar específico para ele. No entanto, do que trata este efeito? Manovich mostra que é um mero efeito, sem qualquer repercussão maior na trama e sem que leve o espectador a elaborar algo mais a partir dele. Assim, busca em Vertov uma outra valorização para um efeito, não mais este dito “especial”, mas aquele capaz de efetivamente atingir o espectador e levá-lo a pensar sobre algo, a se posicionar frente ao que é proposto para ele pelo filme. Manovich quer dizer que Vertov tinha algo a dizer, que tinha objetivos, metas, que iam além de um efeito só pelo efeito.

#### **4. Um pouco de poesia**

Chega-se assim, a um ponto onde não importa somente o lado técnico – o computador ou o seu banco de dados –, mas também o seu lado poético – em relação a *poíesis*, em grego, ação de fazer algo – que traz a dimensão do fazer artístico, deste sentido, objetivo, fim, que não é algo que seja movido por uma intenção de conhecimento, mas que fica dentro da própria dimensão estética, vista mesmo pelo ângulo kantiano, do sujeito receptor transcendental que busca validar ali o seu julgamento, anterior a qualquer conceito, mas que passa por uma comunicabilidade universal e pelo “estado de ânimo no jogo livre da faculdade da imaginação e do entendimento”. Esta síntese entre arte e técnica, mostrada desde o início deste trabalho, parece responder à questão sobre os domínios da arte, da técnica e da comunicação nos dias de hoje, onde Heidegger mostra que, ele também junto com Hölderlin, “onde mora o perigo/ é lá que também cresce/ o que salva” e que “... poeticamente/ o homem habita esta terra” (HÖLDERLIN *apud* HEIDEGGER, 2001, p. 37). Lembrando que a poesia, para Heidegger, atravessa toda a arte do belo (2001, p. 36).

É necessário fazer duas observações sobre Hölderlin e Heidegger: uma sobre a questão do perigo e outra sobre a questão do habitar poeticamente esta terra. No momento, a atenção é para a primeira, que diz respeito à posição de Hölderlin, no poema citado, sobre o perigo e a salvação. No caso, Heidegger faz a relação entre o perigo – próximo da técnica – e a salvação – na esfera da arte. O que salva está intimamente ligado ao perigo, pois cresce no

mesmo espaço. Já foi dito que arte e técnica têm a mesma raiz na Grécia Antiga. Assim, a arte pode ser aquilo que salva do perigo representado, no caso, pela técnica, quando esta assume uma dimensão que é maior do que deveria.

Voltando a Steven Johnson, é interessante perceber que ele é mais um que se espanta com a questão da separação entre arte e técnica – no seu caso “cultura e tecnologia”, para usar os seus termos –, mas também aponta para uma reunião – ou seria re-união? – destas duas áreas que estaria acontecendo nos últimos anos – o que ele chama de *tecnocultura* (o grifo é dele). O que o incomoda nesta nova tentativa de religar as duas áreas é que ela é tratada, segundo ele, como uma novidade:

Ah, os decanos da tecnocultura estão ocupados demais proclamando que a Internet é ‘a coisa mais sensacional desde a invenção do fogo’ para contemplar os grandes revolucionários do passado. O mundo digital pode estar conectado a uma rede, ser inicializado e ter placa de som, mas é surdo para a história. (Johnson, 2001, p. 8)

Johnson preocupa-se em verificar que, além desta novidade não existir, a ligação entre as duas áreas é difícil de ser entendida nos dias de hoje: “Há uma coisa engraçada acerca da fusão de tecnologia e cultura. Ela fez parte da experiência humana desde o primeiro pintor das cavernas, mas temos tido muita dificuldade em enxergá-la agora.” (2001, p. 8) Talvez esta frase coubesse muito bem no texto de Benjamin, ou mesmo estivesse implícita no livro de Mumford, mas é fato que este distanciamento entre arte e técnica levou a humanidade a um olhar que deturpa muito os conceitos de arte e técnica e que não deixa as pessoas verem o que realmente está ocorrendo – e sempre ocorreu.

Ao mesmo tempo, ele se pergunta, baseado na própria constituição da *tecnocultura*:

Por que a conexão [entre cultura e tecnologia] deveria parecer mais factível para nós hoje? A resposta é simples: velocidade. A tecnologia costumava avançar em estágios mais lentos, mais diferenciados. O livro reinou como o meio de comunicação de massa preferido por vários séculos; os jornais tiveram cerca de 200 anos para inovar; até o cinema deu as cartas durante 30 anos antes de ser rapidamente sucedido pelo rádio, depois pela televisão, depois pelo computador pessoal. A cada inovação, o hiato que mantinha o passado à distância ficou menor, mais atenuado. Isso não significou muito nos avanços que foram o livro ou o jornal ao longo dos séculos — para não mencionar a escala milenar do pintor de cavernas —, mas, à medida que foram se abreviando, os estágios começaram a interromper os ciclos de vida de seres humanos individuais. Rousseau viveu a vida inteira sob o feitiço da prensa

tipográfica. Freud nasceu nos dias de glória do telégrafo e percorreu todo o caminho até os primeiros balbucios da televisão. Há uma espécie de conhecimento a ser revelado nessas interrupções, nessas descontinuidades, como os cortes transversais dialéticos de *Encouraçado Potemkin* de Eisenstein (outro notável artista-engenheiro). A explosão de tipos de meios de comunicação no século XX nos permite, pela primeira vez, apreender a relação entre a forma e o conteúdo, entre o meio e a mensagem, entre a engenharia e a arte. Um mundo governado exclusivamente por um único meio de comunicação é um mundo governado por si mesmo. Não se pode avaliar a influência de uma mídia quando não se tem com que compará-la. (JOHNSON, 2001, p. 8-9)

A partir deste ponto, Johnson elege McLuhan para procurar entender esta questão. Ele diz que o canadense foi quem compreendeu a importância da velocidade com que a tecnologia avança atualmente. Talvez Mumford (2001) também tivesse compreendido mais ou menos a mesma coisa quando diz que:

Ainda que exista uma progressão razoavelmente constante na forma dos instrumentos e armas de pedra mais antigos até aos dos tempos históricos, o desenvolvimento que decorre num período calculado em cinco mil anos é dolorosamente lento. O homem primitivo criou vastas e maravilhosas estruturas simbólicas de linguagem numa altura em que meia dúzia de instrumentos bastavam para satisfazer as suas necessidades de caça e de agricultura: na realidade, atualmente só a organização de uma empresa moderna ou de uma fábrica são o único tipo de aparato técnico que corresponde, em complexidade e articulação, a uma estrutura simbólica de tal maneira complexa como é uma linguagem “primitiva”. (MUMFORD, 2001, p. 40-41)

Mas, McLuhan, e por tabela Johnson, captaram a questão sob outra perspectiva, colocando em cena a velocidade relacionada à eletricidade: “Velocidade elétrica é sinônimo de luz e de compreensão das causas” (MCLUHAN, 1969, *apud* JOHNSON, 2001, p. 9). Além disso, buscaram, não na Pré-História, mas em tempos bem mais recentes, uma forma de avaliar a técnica, e não só isso: foram buscar seus exemplos justamente na comunicação. Isso traz para esta discussão um dado muito interessante. Como Heidegger, apoiado em Hölderlin, quer desvendar a essência da técnica e encontra nesta essência a arte, é possível que Johnson, apoiado em McLuhan, tenha encontrado na comunicação e na velocidade a chave para fazer esta re-união entre arte e técnica. É preciso entender que isso não quer dizer que a comunicação seja o único caminho possível para esta ligação, mas é uma alternativa.

Inicialmente é interessante notar que comunicação é “ação comum”, ou seja, o que torna comum, a todos os que se envolvem na relação, os termos envolvidos aí. Voltando para a questão da arte e da técnica, pode-se dizer que a comunicação é um meio para tornar comum as duas áreas, que na verdade já foram unidas, mas que, como foi visto, se distanciaram ao longo dos anos. Pela comunicação, Johnson (2001) busca entender a questão da interface – que é a zona de contato entre o usuário e o computador. De certo modo, a interface é também o espaço comum entre a arte e a técnica, já que é nele que vai se dar a ligação entre o que está relacionado com a programação, com o equipamento – *software* e *hardware* – e o que se liga ao lado estético para atrair o usuário e ao conteúdo que é difundido por meio deste espaço.

Para que a interface funcione, então, é preciso a criação de uma linguagem, que não é unicamente a da máquina, mas aquela que pode ser entendida pelo usuário. Importante ressaltar que esta linguagem é ponte entre máquina e homem, assim, ela é meio de comunicação, e é o que faz com que o computador deixe de ser uma máquina de calcular e passe a se comportar como algo que vai além, o que já foi chamado de “mídia semiótica” por autores como Lucia Santaella, que diz: “que o computador não seria apenas uma mídia semiótica, mas a mídia das mídias semióticas” (2003, p. 20). Usando esta visão, comunicação e linguagem, se não podem ser consideradas necessariamente sinônimos, são termos próximos e que não devem ser dissociados.

Continuando o raciocínio, e buscando dar conta do segundo ponto ressaltado no poema citado, se Hölderlin diz que, conforme Heidegger, “... poeticamente/ o homem habita esta terra”, é preciso lembrar que Wittgenstein entendia a linguagem como modo de organizar o mundo, fazendo aqui uma ponte entre poética – de *poiesis* – e linguagem. Este habitar o mundo ou a terra, feito por meio da poética ou da linguagem, é a maneira do homem se colocar frente à natureza e poder se relacionar com o que está a sua volta. Vê-se aí, a possibilidade de relacionar linguagem, comunicação e poética, como modos de o homem habitar o mundo, ou seja, de se relacionar com o que está a sua volta, sem que, com isso, tenha que adotar uma postura favorável à arte ou à técnica, em detrimento da outra e podendo, assim, re-unir as duas áreas.

## **5. A título de conclusão**

Logicamente que a discussão sobre arte e técnica não termina neste ponto e que há muitas outras questões que podem ser levantadas a partir do que foi colocado neste trabalho, mas não é o objetivo deste estudo esgotar o assunto. A título de esclarecimento, as relações entre a vida interior do homem e o que está no mundo externo; entre artificial e natural ou cultura e natureza; entre a máquina e o homem, que até apareceram, de certo modo aqui, não foram os temas principais deste texto.

Importante ressaltar, contudo, que comunicação, arte e técnica são áreas que não devem ser pensadas como separadas, ainda mais na atualidade, onde há muitas zonas de contato entre elas. Se Johnson vê uma ligação muito forte entre artista e engenheiro, é preciso enxergar também sua colocação sobre a interface, este espaço de contato, que é onde se encontra a linguagem, que faz a ponte entre o que está na máquina e o que é entendido pelo usuário. Esta mesma ponte, que não deixa de ser comunicação, é que faz a ligação entre as questões artísticas e as questões técnicas. Esta ponte pode apresentar a quem está diante do computador um todo inteligível, onde há espaço para a arte e para a técnica, onde estão presentes preocupações de engenheiros e de artistas para fazer com que um homem possa entrar em contato com outro, talvez do outro lado do planeta. Isso, sem esquecer que, cada vez mais, ele possa se expressar de uma maneira mais completa, inteligível, com um verdadeiro “sentido do enredo”, como queria Lyotard, com uma visão que aposta num efeito que tem um objetivo e menos numa estratégia de efeitos especiais.

## **Referências**

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO, Theodor et alli. **Teoria da cultura de massa**. Introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. 4 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 205-240.
- HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio e conferências**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001. p. 11-38.
- JOHNSON, Steven. **Cultura da interface**: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar. Tradução de Maria Luísa X. de A. Borges.. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- LYOTARD, Jean-François. Algo assim como: comunicação... sem comunicação. In: PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. Tradução de Rogerio Luz et alli. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 258- 266.
- MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001.
- MCLUHAN, MARSHALL. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MUMFORD, Lewis. **Arte e técnica**. Tradução de Fátima Godinho. Lisboa: Edições 70, 2001.
- PERNISA JÚNIOR, Carlos (org.). **Vertov**: o homem e sua câmera. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.
- SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.