

A REBELIÃO DAS MÁQUINAS. As Artes na Era da Comunicação Aparativa*

Prof. Dr. Eberhard Lämmert
Freie Universität Berlin

RESUMO

O presente artigo contribui para uma reflexão sobre a influência da técnica sobre as artes na Era da Informatização. Desde o início da Era Industrial, nota-se a inversão gradativa de papéis entre máquina e homem: a “ascensão das máquinas” teria transformado o homem em “servo”. Nem mesmo o campo das artes esteve livre dos efeitos de tal “ascensão”, sobretudo no contato com os meios de comunicação de massa, como o rádio, o cinema e a televisão. Na verdade, tudo não passou de um prelúdio para o que ainda estava por vir: a informática atingiu as artes e nossa cultura fundada na tradição escrita, resultando em transformações muito mais amplas no âmbito da comunicação individual e social.

PALAVRAS-CHAVE

arte, técnica, mediatização.

I

O jornalista Edward Bellamy escreveu no ano de 1888 um romance utópico intitulado *Retrospectiva dos Anos 2000 a 1887*, no qual o protagonista Julian West, após um período de mais de um século de sono profundo, desperta em sua cidade natal, Boston. Num primeiro momento, West fica perplexo por notar que, ao redor, não se viam mais nem chaminés nem fumaça de fábricas. Mesmo que esse desejo do autor também não tenha sido satisfeito,

* Optamos por criar um neologismo ao traduzirmos *apparativ* por “aparativa”, uma vez que “Comunicação Aparativa” não se refere apenas à “Comunicação por Aparelhos” em sentido amplo, uma tradução literal da expressão alemã *apparative Kommunikation*, mas sobretudo aos produtos tecnológicos de multimídia que cada vez mais conquistam espaço como suporte para a Literatura e as Artes. (nota dos tradutores).

seu herói, no entanto, é instruído logo a seguir de que o último “século é caracterizado por mudanças no estado da humanidade, maiores do que em vários milênios passados”.¹ De fato, a humanidade, ou, mais precisamente, as nações industrializadas, com o auxílio de máquinas, empregadas por elas para a expansão de seus espaços de ação, aceleraram a mudança das condições externas de vida em poucas décadas de maneira mais intensa do que todos os impulsos de desenvolvimento que as culturas antigas jamais sofreram. Nesse contexto, Günther Anders falou já há meio século de uma “crescente *assincronia* do homem em relação a seu mundo dos produtos”. Já naquela época, ele apontou “a distância entre a *máquina* produzida e o *corpo* humano, que se tornava cada vez maior a cada dia”, como sendo o fator responsável pela evidente dianteira que a fortuna técnica do homem ganhou diante de suas outras capacidades. A “ascensão das máquinas” teria “invertido os *sujeitos da liberdade e da servidão*. *Livres são as coisas; servo é o homem*”.²

Porém, um campo de atividade humana parece estar mais facilmente desvinculado das pressões de uma dinâmica própria contínua do desenvolvimento técnico: o modo de lidar com as artes. Neste ponto, o homem pode se mover ativa ou passivamente e, em todo caso, de maneira espontânea, sem a preocupação de se tornar dependente delas de outra forma do que por simpatia, capricho ou paixão. Assim, o observador de um quadro ou o espectador de um concerto também tem sua cota de participação na liberdade que o artista requer para seu trabalho.

Há muitas razões para que as artes, desde o chamado Período do Gênio, apesar de terem elas próprias obtido certo ganho a partir dos aperfeiçoamentos da técnica desde a construção de instrumentos até o prelo, tenham se distanciado ou até mesmo se oposto de maneira hostil aos impulsos de desenvolvimento da era industrial. A obra de arte deveria expressar experiências gerais e, ao mesmo tempo, ser ela mesma de uma singularidade inconfundível; a técnica, todavia, facilitou e proporcionou a produção em série. A arte comparava-se à bela assimetria da natureza; a técnica culminou com a perfeição simétrica. Mas, sobretudo, a arte permaneceu ligada ao meio da concepção sensual. Porém, no decorrer do século XIX, com o emprego da eletricidade, a técnica dera o passo decisivo no sentido de ultrapassar a clareza dos processos produtores e transmissores de energia. Se a pressão de uma alavanca ainda permitia ver

¹ BELLAMY, Edward. *Looking backward 2000 - 1887*. Boston 1888. – tradução da citação do trecho correspondente na tradução alemã de Georg von Gizycki u.d.T.: *Ein Rückblick aus dem Jahre 2000 auf 1887*. Stuttgart 1983 (= Reclam Univ. Bibl. Nr. 2660), p. 37.

² ANDERS, Günther. *Die Antiquiertheit des Menschen*. Bd. 1 (zuerst 1956). 6. Aufl. München 1983, p.16 e seg. e p.33.

o que se sucedia após o seu acionamento, um simples aperto de botão não transmite mais nenhuma idéia do que acontece depois na máquina.

Não é por acaso que a ascensão das máquinas entre as artes começa com o surgimento de homens-máquina construídos ou, também, na forma de máquinas que deveriam satisfazer os sentimentos humanos elementares. O século XVIII já estava versado na produção de figuras humanas artificiais, as quais podiam escrever e tocar música. No entanto, Olímpia, figura mecânica de E.T.A. Hoffmann e que, em Offenbach, até mesmo canta, permaneceu ainda um prelúdio. A *Ève future*, de Jean Villiers, já por volta de 1886, foi equipada com dispositivos elétricos como substituta de uma amante. Por volta de 1900, um quadro de Jean Veber apresenta um pistão superproporcional que passa sobre volante e biela e penetra em um cilindro, o qual “possui” a figura feminina escarranchada.³ O trabalho do pistão e dos cilindros já havia sido celebrado anteriormente pelo escritor flamengo Huysmans como um jogo de Romeus de aço em Julietas de ferro fundido.⁴ Uma década e meia mais tarde, surge um grande modelo, multiplamente variado: a “máquina de solteiros” de Marcel Duchamps, um super mecanismo montado a partir de gráfico e textos, no qual transcorre o ato de despir uma noiva mecanicamente.⁵

Com uma tal mecanização da vida sentimental e mesmo das relações eróticas, a arte antecipa, de resto, apenas uma vez mais o que já era de fato reconhecível no mundo do trabalho nessa época, mas que foi aceito implicitamente pelos beneficiários da produção industrial. Já nos anos vinte, Jean Paul Sartre interpretou resultados empíricos, segundo os quais operárias de linha de produção funcionam “mecanicamente” no seu comportamento pessoal e até mesmo nos seus sentimentos amorosos. “Era a máquina dentro delas que sonhava com ternuras”.⁶ Na prática, de forma semelhante à “máquina de solteiros”, de Duchamp, apresentada verbal e oticamente, a auto-entrega do homem à máquina movida por ele e que, por sua vez o move, torna-se uma experiência predominante.

³ Cf. PFLUGRADT, Elke. *Maschinenerotik bei van de Velde, Scholz, Klapheck*. In: *Die nützlichen Künste*, ed. por Tilman Buddensieg e Henning Rogge. Berlin 1981, ilustração, p. 375 e 376.

⁴ Joris-Karl Huysmans: *Là-Bas* (primeiro 1891). Paris: Plon, 41. Éd., 1921, p. 276. “Voici les machines, le jeu des pistons dans les cylindres; ce sont dans des Juliette en fonte des Roméo d’acier; les expressions humaines ne di fèrent pas du tout du va-et-vient de nos machines. C’est une loi qu’il faut aduler si l’on n’est ni impuissant ni saint.”

⁵ DUCHAMPS, Marcel. *la Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. New York 1915-1923. Glas, 272 x 170 cm. Além disso, Marcel Duchamps: *Das große Glas*. In: René Simmen (Org.): *Der mechanische Mensch. Texte und Dokumente über Automaten, Androiden und Roboter*. Zürich 1967, p. 81-83.

⁶ SARTRE, Jean Paul. *Critique de la raison dialectique I*. Paris: 1960, p. 290.

Em contrapartida, um protesto veemente contra o mundo das máquinas se expressa ainda no exército de homens-máquinas, que conquista os palcos durante e após a Primeira Guerra Mundial. Na maioria desses dramas, entre outros no *R.U.R.*, a peça utópica do dramaturgo tcheco Karel Čapek, a partir do qual o conceito de robô entrou na linguagem corrente, a rebelião das máquinas se encerra com a destruição da humanidade.⁷ Num manuscrito para um filme, Romain Rolland projetou no mesmo ano de 1921 um cenário sob o título de *La révolte des machines ou la pensée déchaînée*, no qual homens-máquina, no auge de seu triunfo sobre os homens, se destroem mutuamente e, desta forma, proporcionam aos poucos homens sobreviventes um idílio campestre, o qual se mantém assimaté que um deles se isola e começa a projetar novas máquinas.⁸ Também esse cenário francamente profético – da mesma forma que o filme de ficção científica dos nossos dias – não pode abrir mão da participação de alguns “homens naturais”, com os quais leitores e espectadores, então, via de regra, compartilham, de maneira muito mais intensa, medo e compaixão do que com homens-máquina, ainda que construídos de maneira tão genial.

E, no entanto, os espectadores que sentem dessa maneira, na realidade, já são dependentes de um equipamento que lhes transmite com o auxílio de uma simulação técnica, de forma muito mais rudimentar do que os truques de teatro, cada movimento que se apresenta diante de seus olhos e, com isso, toda mobilidade. Pois é devido apenas à natureza do olho humano que o homem não enxerga os níveis intermediários aparativos, com os quais um movimento executado diante da câmera é decomposto em 24 ou mais fotogramas por segundo, e, em último caso, no museu o espectador de cinema pode se instruir hoje de que, naquela época, não foram as imagens que realmente aprenderam a se mover, mas sim que apenas o aparelho é que as torna seqüencialmente visíveis em uma dada aceleração.

Sem considerar os seus precursores cinematográficos, depois do gramofone e ainda antes do rádio, o filme é um meio recentemente conquistado pela arte, o qual – como antes apenas a escrita – consegue suspender a unidade de lugar e de tempo do prazer estético; no entanto, ao preço de que a experiência artística, pela primeira vez, necessita de aparelhos construídos exclusivamente para sua recepção.

⁷ ČAPEK, Karel. *R.U.R.* (= Rossum's Universal Robots). Prag 1920. tradução alemã de Otto Pick: *W.U.R.* (= Werstands Universal Robots), Prag, Leipzig 1922.

⁸ ROLLAND, Romain. *La révolte des machines ou la pensée déchaînée*. Paris 1921. – tradução alemã *Die Revolte der Maschinen und die glorreiche Zerstörung derselben durch den menschlichen Geist. Filmszenario von Romain Rolland*, gravuras em madeira de Frans Masereel, 1921. In: René Simmen (Org.): *Der mechanische Mensch* (nota 5), p. 94-97.

Dentre as transformações sociais que essas formas aparativas de comunicação acarretaram com programas artísticos, são de menor importância os custos especiais de produção e a pressão das cotas de audiência – mercadoria de massa sempre houve também em todas as seções de arte tradicionais. Mais significativa é a recepção possível a qualquer hora, por toda parte, e altamente simultânea do mesmo texto, da mesma seqüência de imagens, da mesma melodia. Os lugares específicos de um encontro artístico solene ou religioso cedem espaço a uma indiferença onipresente; por meio de portadores de som e imagem, as artes perseguem, assim como as notícias, cada um à sua disposição, até o último recanto de sua vida privada. Esse espaço de comunicação para as artes, não obstante ser quase ilimitado, permite também a compreensão ainda mais precisa de uma frase de Walter Benjamin, formulada em 1936: realmente, com sua difusão ilimitada, “no lugar de sua fundamentação sobre o ritual” entra em cena a “sua fundamentação sobre o político”.⁹ A história do *Volksempfänger* (aparelho de rádio popular nazista) como instrumento acústico de uma política ditatorial foi descrita freqüentemente.

Porém, a uma tal exploração das artes deve sempre se opor o fato de que, num distante quarto de hospital qualquer ou também na amplitude de toda a população, a música de Bach a Schönberg, por meio do rádio, e autores como Shakespeare e Virginia Woolf, por meio do cinema, teriam alcançado, em primeiro lugar, muito mais pessoas do que antes. Os mesmos aparelhos que encobriram o declínio do 4º Exército na Batalha de Stalingrado com as fanfarras do *Préludes* de Liszt produziram um gênero próprio e, no entanto, artisticamente manuseado: a peça radiofônica, que já possui uma história distinta após gerações e que é anualmente contemplada com um prêmio, sobre o qual cegos decidem majoritariamente.

Como em toda a parte, não a arte, mas sim a sua utilização é decisiva para o bem ou o mal, que com ela recai sobre os homens.

II

Por isso mesmo, deve se discutir, sem demora, sobre a transformação muito ampla que atingiu com sistemas de informação comandados por computador as artes e, além delas, nossa cultura fundada na tradição escrita. Pois, diante dela, todas as transformações da comunicação individual e social, até agora abordadas, foram apenas um prelúdio, e as artes foram, quando muito, os órgãos do tato, que reagiram mais sensivelmente do que outros e se prepararam para uma futura realidade.

⁹ BENJAMIN, Walter. *Das kunstwerk im zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit*. In: *Illuminationen*. Frankfurt a.M. 1969, p. 156.

Dentre os níveis de transformação, aos quais o cinema e o rádio e, até a virada do século, também a televisão submetem seus produtos artísticos, a distribuição de papéis entre produtor e receptor, entre emissor e receptor permaneceu mais ou menos estável. Por sua imensa capacidade de armazenamento, mas, sobretudo, pela capacidade de transformar e de combinar dados existentes, e de gerar ilimitadamente com poucos comandos novas variantes, o computador também suprimiu a visão limitada dessa relação e, com isso, colocou em questão não apenas um último bastião aurático da arte, ou seja, a distinção especial do artista como produtor, mas, da mesma forma, o caráter duradouro de um produto artístico como obra em si. A técnica de vídeo e de computador também proporciona ao consumidor final uma liberdade que a indústria cinematográfica teve de deixar a cargo de especialistas na mesa de edição: com o auxílio de seu teclado, o “leitor” pode ele próprio reduzir, alterar, combinar textos, gravar, retardar ou acelerar imagens e sons e, por fim, também retroceder. Um tipo de *co-participação* tornou-se, com isso, possível, e assumiu uma distância patente com relação à passividade do ato de se estar “de olhos arregalados” diante da tela de televisão, mas também com relação à relativa passividade representada pelo ato de ler.

Escolho, primeiramente, um exemplo que se encontra ainda em um estágio de transição, e que diz respeito aos diversos papéis comunicativos do emissor e do receptor e também à mescla de material gerado de maneira relativamente “natural” e eletrônica. Uma epígrafe sobre uma lápide na Batávia informa quando e por que o pescador chamado Aikichi Kuboyama faleceu. A 120 km de distância do atol de Bikini, em 1954, ele havia sofrido queimaduras e intoxicações, às quais não sobreviveu por muito tempo. Por sua vez, essa epígrafe foi traduzida para o alemão por Günther Anders, e o compositor Herbert Eimert, trabalhando no Estúdio Eletrônico da Estação de Rádio-Difusão da Alemanha Ocidental (*Westdeutscher Rundfunk*) no ano de 1962, transformou o texto em uma “composição para locutores e sons lingüísticos”, que denominou *Epitaph*.¹⁰ A partir de frases e trechos de frases, de sons de vozes e ruídos que acompanham a locução, Eimert deu forma a uma peça musical eletrônica que consiste apenas de elementos sonoros da epígrafe em questão.

¹⁰ EIMERT, Herbert. *Epitaph für Aikichi Kuboyama. Komposition für Sprecher und Sprachklänge*. Tradução da epígrafe para o alemão: Günther Anders. - 6 Studien. Köln: Studio für elektronische Musik im Westdeutschen Rundfunk. Wergo Schallplattenverlag Baden-Baden: 1962. republicado em CD: Koch/Schwann 1996. Texto alemão da epígrafe também in: Günther Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen* (Anm. 2), S. 346f. - Há anos, Günter Peters me chamou a atenção para essa obra sonora.

No processo de produção dessa música eletrônica, segundo Eimert, “compositor e máquina unem-se, de uma maneira insolitamente tão próxima, em um novo plano de composição musical, até então desconhecido, de modo que o ato de produção e de composição, se não são idênticos, se situam, todavia, bem próximos um do outro”. No lugar da partitura temos aqui a instrução técnica de trabalho. Uma vez que as instruções de trabalho, neste caso, foram publicadas pelo próprio Eimert,¹¹ pode ser verificado que elas, de modo algum, contêm apenas frequências e faixas de amplitude previstas, mas também dados “sobre ligações e disposições dos equipamentos”. Mas Eimert informa também que ele preparou mais outros seis estudos a partir de restos de material, dos quais cada um obteve suas próprias possibilidades de expressão a partir do material sonoro pré-selecionado e re-combinado.

Essa obra sonora, que transmite a todos os ouvintes o ato terrorista de uma fusão nuclear experimentalmente desencadeada provocando uma reflexão ativa, demandava, todavia, aparelhos especiais para a sua conservação em disco de vinil ou em fita magnética e para a sua encenação, pois ela é do tempo no qual domicílios, em geral, ainda não eram equipados com aparelhos cassette, e o computador ainda não tinha se propagado entre a população até atingir a idade da pré-escola. Mas o que fazer se hoje um usuário de PC armazena o memorial de Eimert juntamente com os outros seis estudos e, a partir deles, elabora sua própria composição ou também gera a partir do mesmo material sequências totalmente novas de palavras, sons e ruídos? Apesar de medidas contrárias já estarem em curso, continuará sendo impossível perseguir juridicamente todos os plágios que surgem dessa maneira. Lembremo-nos a tempo de que o direito sobre a propriedade intelectual foi formulado, pela primeira vez, justamente por volta de 1800, quando a estética do gênio estava no seu auge. De fato, para o tratamento do material de partida de produções eletrônicas, a informática oferece uma margem de ação – pelo menos, por enquanto –, que o direito autoral mal pode limitar mais.

Considerando a antiga distinção singular entre a criação artística e outras atividades, é notável que as formas de execução com as quais a informática possibilita a manipulação do material anunciado para objetivos próprios, são as mesmas para objetivos artísticos e outros, como os científicos ou também os experimentais. Deve ser levado em conta também que a palavra “informação” é idêntica, até na estrutura precisa, à palavra alemã “Ein-bildung” (imaginação), que até então era atribuída ao trabalho da fantasia. Isto traz, pelo menos, um indício de que a produção artística e a produção do saber se aproximam claramente uma da outra na era da informática.

¹¹ Ibid., coluna 15-18.

O fato de que a nova informática atingiu um ponto nevrálgico da humanidade, afirma-se com a constatação de que seus modelos para o processamento de dados puderam ser também igualmente utilizados a fim de se conquistar novos conhecimentos sobre o cérebro e a forma como este trabalha, ou seja, sobre processos de cognição e impulsos de configuração. Ainda de maiores conseqüências foi o fato de que a informática – ainda assim, duzentos anos após as artes literárias e as artes plásticas – renunciou à teoria da reprodução ou da representação e declarou a informação como o verdadeiro processador em toda transformação de condições materiais ou energéticas.

Desta forma, não surpreende que uma diferenciação concisa entre fenômenos reais e imaginários, cuja congruência ilusionista, em primeira linha, era de competência das artes desde tempos remotos, possa ser mais dificilmente encontrada também em âmbitos não-artísticos, como demonstra o crescente número de experiências de vida apoiadas nos media contra aquelas que se estabelecem de maneira imediata.

No entanto, se as imagens de uma realidade virtual, produzidas tecnicamente, são para o observador, de fato, a informação indissolivelmente ilusória que elas devem ser, e se há tempos fotos e filmes também não garantem mais nenhuma informação sobre o seu teor de verdade, então, tornar-se-ão, porventura, necessárias tanto para o prazer estético quanto para a busca científica pela verdade referências particulares do código específico segundo o qual um texto dessa natureza foi preparado tecnicamente. Por isso, é lógico que, ao mesmo tempo, com o ingresso na era da computação seja reclamada intensamente a vinculação material de todo o trabalho artístico de fantasia, bem como de toda a apropriação do saber. Diversos “sistemas de escrita” foram apontados com insistência como os responsáveis pela amplitude e pelos limites de toda a capacidade de vivência e de conhecimento, e a observação feita por Nietzsche de que com a máquina de escrever pensa-se diferente do que com a pena de ganso, tornou-se a máxima na rebelião científica contra uma hermenêutica que não considera pressupostos dessa natureza.

III

Por isso, eu gostaria de analisar as especificidades de uma comunicação efetuada eletronicamente em um dos media que devem seu surgimento à técnica de computação. Para isso, escolho um gênero que – da mesma forma que o supergênero do romance romântico na concepção de Friedrich Schlegel –, no momento, parece abranger mais facilmente toda uma gama de gêneros artísticos escritos e orais, estáticos e móveis, visuais e sonoros, e que, além do mais, tem a vantagem de ser acessível ao emprego científico e ao artístico: o livro eletrônico.

As artes, individualmente, prepararam há tempos o caminho para o livro eletrônico. Enquanto pintores, já no início do século XX, começam a conceber um rosto simultaneamente *en face* e de perfil, compositores substituem seqüências tonais por seqüências de sons livremente compostas e apenas conectadas de forma imanente, e escritores utilizam a técnica do *shifting view point* para produzir uma técnica de simultaneidade ou de dimensionamento mais profundo do tempo, que se opõem decididamente à leitura linear, a técnica de computação amadureceu meio século mais tarde, de tal forma que não só nos contempla com textos que podem ser lidos linha por linha, mas também com *hipertextos*, os quais permitem dimensionar, completar, adaptar – e, sobretudo, também disfarçar e modificar – o texto primário por meio de janelas que podem ser abertas aleatoriamente em todas as direções.

“Livros” eletrônicos estão em vias de nos contar também o passado, – por exemplo, a descoberta e a colonização da América – a partir de diversas perspectivas. Tomado ao pé da letra, isto seria mais ou menos assim: Para um capítulo com o título *A descoberta da América*, surge na tela, primeiramente, um menu contendo diversas possibilidades de acesso, e ao clicar um subtítulo qualquer surgem mais janelas diversas. Após a abertura de uma dessas janelas, vê-se um velho e surrado livro aberto, além da legenda *Livro de navegação* e um fragmento de texto, que, tomando exatamente o restante da tela, descreve um desembarque. Um novo clique do mouse acessa uma gravura de época: Um fidalgo português juntamente com a comitiva, vestida luxuosamente e também fortemente armada, adentra uma praia com palmeiras – em certa distância, vê-se um grupo de nativos nus, porém enfeitados. Logo abaixo, figura a informação sobre a origem da gravura. Voltando a clicar, abre-se uma nova janela com o título *Produtos*. Ao abrir a janela, aparece a lista de uma carga de navio, e ao lado a recepção de um velejador no porto de Lisboa. Além disso, uma voz informa a dimensão do navio e de sua tripulação e, então, enumera os bens descarregados. Outras cinco janelas se oferecem. Uma delas, ao ser aberta, apresenta, por sua vez, aquela gravura de época, exibindo o desembarque dos portugueses, mas com o auxílio da técnica cibernética a converte em uma outra perspectiva. O observador olha por sobre os ombros dos nativos, que agora estão em primeiro plano. Abaixo, o subtítulo: “O primeiro índio, que descobriu um europeu, fez uma péssima descoberta”. Além disso, em baixo, no canto direito da tela, figura a seguinte indicação em caracteres menores: Georg Christoph Lichtenberg, 1742 – 1799.

Admitamos, uma peça didática simples. Mas do exemplo deve ser extraído o fato de que a história da descoberta da América, ilustrada ou não, não precisa mais ser contada página a página em um texto linear, cuja seqüência e dimensão foram programadas de maneira conseqüente por seu autor.

Ao invés disso, o leitor compõe um mosaico a partir de escolha e de seqüência próprias, o qual, embora multimídia, apresenta ou ignora, no entanto, também informações de maneira casual: informações que podem ser monótonas ou até mesmo contraditórias, de acordo com o movimento do mouse.

Ainda mais importante é o fato de que cada novo redator pode apagar ou complementar, desde que uma barreira não o remeta de volta ao papel de mero receptor. Num outro caso, um outro acesso logo faz surgir um hipertexto em vários sentidos, precisamente um hipertexto aberto, que cada usuário está em condições de completar, cortar ou modificar permanentemente, mesmo quando a versão alterada ou a primeira versão é gravada em CD-ROM ou arquivada em outros dispositivos. A graça desses hipertextos consiste nas suas formas de conexão e na sua capacidade para integração mediática complexa, na qual tomam parte não apenas o autor ou o primeiro compositor de todos os materiais, mas também o leitor ou os leitores que se seguem, como já sonhava Novalis. O equipamento conectado na função intermediária, no entanto, cuida ele próprio para que o texto básico fornecido deva ser fixado no seu disco rígido de maneira indestrutível, no intuito de que ele, se possível, não seja concretizado nenhuma vez na forma dada, mas sim em cada nova constelação, até a sua destruição técnica. Como realização inconsciente de um desejo atávico de, em uma andança mais ou menos programada – descobrir “espaços livres” ainda não ocupados –, tal momento de jogo livre não deve ser subestimado. Seria de se pensar que o pesado volume *Zettels Traum* (*O sonho de Zettel*), de Arno Schmidt, que se oferece a seus leitores para um jogo desse tipo, só encontraria plenamente a forma atribuída a ele se fosse programado como livro eletrônico.

Embora a capacidade de combinação e de geração do computador permita que cada usuário, de maneira diversa, seja ele próprio mais livre, em virtude de um texto pluridimensional, ele necessita, todavia, não menos do que um piloto, mais ainda de um navegador ou de um direcionamento programado, a fim de se localizar em meio ao acesso infinito de materiais em texto, imagem e som, transmitidos eletronicamente.

Enquanto que, em um livro de papel e papelão ou linho, o ato de virar a página para dar seqüência à leitura é um processo evidente que não impede o fluxo do texto, a mudança da imagem da tela no livro eletrônico exige sempre uma decisão. Isto implica automaticamente o fato de que as unidades textuais do livro eletrônico estão carregadas no formato da tela, e isto significa, *grosso modo*, uma pequena dose de no máximo duzentas palavras de extensão.¹² Isto pode ser para um autor de prosa ritmada um desafio artístico. Porém, elimina

¹² Cf. vários exemplos encontram-se em Bernd Wingert: *Kann man Hypertexte lesen?* In: *Literatur im Informationszeitalter*. Org. de Dirk Matejovski e Friedrich Kittler. Frankfurt a.M./New York 1996, p. 201ff.

imagens de formato não usual ou textos mais longos da circulação das artes através das telas, cujo encanto está justamente nas repetições surpreendentes. Unicamente programas musicais, que não necessitam de nenhum espaço na tela, e programas processuais como recitações ou uma performance que não são meramente “obras”, mas, ao mesmo tempo, também “acontecimentos” estéticos, não demandam um outro clique de mouse. Por isso, obras das artes plásticas também estão em vias se converter em histórias na tela, tão logo sua presença possa ultrapassar um certo tempo diante do olho do observador. Então, a câmera, que a grava, começa, de fato, a passear sobre ela, a destacar seus detalhes ou tornar visíveis associações. Assim, a tela cuida para que também as artes estáticas, fugindo da “imagem parada” e acreditando imitar o olhar do observador, sejam veiculadas em um acontecimento estético. Também neste sentido, o equipamento acionado previamente para observação aproxima de forma notável as artes temporais das espaciais, separadas desde Lessing de maneira tão absoluta uma da outra.

Mas, na maioria das vezes, o aparelho de vídeo e o computador, de manuseio pesado, não serão eles mesmos obstáculos à conquista dolugar que o livro de fotografias ou um romance, ou até mesmo um livro científico ocupou até agora nas mãos de seu usuário? Neste ponto, também já está quase encerrado um processo que logo faz com que aquele questionador impertinente que diz: “Afim, quem leva um computador para a cama?”, perca o seu tom de humor. Pois já no início do próximo ano deve haver telas duplas portáteis, as quais poderão ser folheadas como livros,¹³ e no futuro próximo o *New Media Lab* de M.I.T. Cambridge, Massachussets, nos promete “The Last Great Book”, com páginas de papel e encadernado *in the best classic mode* – um livro que aparenta, tem o volume e pode ser lido como um livro normal. Uma “E-ink”, a tinta eletrônica, já está pronta para ser fabricada e irá imprimir ou apagar sobre papel branco cada exemplar escolhido dentre os vinte milhões de volumes da *U.S. Library of Congress* no tipo de caractere desejado e em cada *layout*, caso se esteja familiarizado com o pequeno teclado na contracapa do livro.¹⁴ Neste

¹³ BIRKERTS, Sven. *The Book is the network, the network is knowledge, and someday soon you'll be able to curl up in bed with all of it. This calls for some serious rumination.* In: TransAtlantic, edição online do Atlantic de 10 de setembro de 1998: “Every book [...] stores half a million pages, and opens, like a paperback, to a two-page screen display.”

¹⁴ LEVINE, Bettijane. Can't curl up with a Cyberbook? Think again. *Los Angeles Times*, 4 de setembro de 1998. “The New media Lab at M.I.T. is at work on ‘The Last Great Book,’ an item that may make mood all future reading debate. It will look like, feel like and read like an old-fashioned book. Its pages will be paper, and it will be shaped and bound in the best classic mode. The pages will remain blank until you push one of the bottoms on the spine to select the book you want to read. At that point, new electronic ink (called ‘E-Ink’) will print the entire volume onto the pages of your book, in the print size and style you prefer. This ‘Last Great Book’ will be able to hold as many volumes as the entire U.S. Library of Congress (20 million).”

caso, todas as artes reproduzíveis em imagem ou escrita podem ser acessadas com o mesmo dispositivo, da mesma forma que escritos científicos, guias de viagem ou livros de receita. A invenção que torna isto possível se assemelha, o mais facilmente, à invenção do “livro de bolso”, que, desde o século XII, permite que os códices até então acorrentados a suas estantes fossem levados para toda parte, até mesmo para a cama da cela de um monge.

A obra de arte encerrada na sua unicidade, que há alguns séculos, no deslocamento retroativo de nossas concepções estéticas até à *Afrodite* de Praxíteles e até mesmo à *Odisséia* de Homero, forneceu o padrão para aquilo que deveria valer como “arte elevada”, não está apenas à mercê da repressão pela *pop art*. Também pode ser completada e, se possível, posta de lado através de uma prática artística que, com a técnica de arte refinada, coloca a reutilização possível e constante de todo o material estético sonoro ou visual como acontecimento estético atraente ao lado do livro, da estátua ou do concerto para orquestra perfeito.¹⁵ Bem notado, ao lado, não no lugar, pois a diversidade das intersecções, combinações e colagens passíveis de serem produzidas estão vinculadas a uma reserva contínua de obras de arte duradouras. Apenas o livro bem sucedido, a pintura negociada de maneira cara, o concerto assistido com ou sem assinatura de ingressos, pode, além de seu aproveitamento na forma tradicional, tornar-se um material bruto para variações ou transformações eletrônicas, como o texto em memória de Aikichi Koboyama nas mãos de um compositor.

IV

Após a época da obra de arte que insistia na sua autonomia, ter atingido na virada do século o postulado de uma “arte absoluta”, a qual teria por tema apenas seu próprio material, começaram por volta de 1930 os acordes finais da estética da criação com o projeto de uma “arte concreta” na pintura e nas artes plásticas, e antes da metade do século com a *musique concrète*, e desde os anos cinquenta com a Poesia Concreta já num sentido bem literal. Passo a passo, o autor-programador deixou a realização de sua obra a cargo da *autopoesis* do material dado, mas sempre também à estrutura das máquinas empregadas para o seu processamento.

O passo decisivo para além da “arte concreta”, que, por sua vez, se deve à singularidade dos equipamentos eletrônicos, está contido, todavia, no cruzamento sempre possível do material acústico e do visual em sentido amplo,

¹⁵ Cf. sobre as seguintes considerações acerca da limitação dos gêneros artísticos em Gundolf S. Freyeremuth: *CyberArt Now! Kunst wird spannend: Cyberartisten gestalten den Datenraum*. In: *Magazin für Computertechnik* 1998, caderno 17, p. 76-81.

a literatura em ambas as formas, como fala e escrita. Quando um apreciador da arte puder transformar apenas com o auxílio de um equipamento próprio aquilo o que já é possível em laboratórios eletrônicos sofisticados – por exemplo, o comprimento das ondas de diversas cores dentro do espectro na frequência diversa de amplitudes de som –, ele poderá, de fato, produzir o que, por sua vez, sinestésicos românticos outrora sonharam, ou seja: fazer as cores soarem e os sons brilharem. Uma composição em *World Wide Web* de Ole Luetjens e Leo Neumann, intitulada *Relisten*, já traduz “histórias em ruídos e permite ao observador alterar” ou re-converter “ambos os componentes”.¹⁶ Neste caso, a “obra” sempre aparece novamente, mas nunca se repete na mesma forma, e ninguém mais sabe dizer se aquele que começa como ouvinte acaba no final se tornando mais produtor ou receptor.

Para não tomar logo isto como um ato de violência às convenções do prazer estético, deveríamos ter em mente que a hegemonia da obra de arte autônoma não é tão antiga a ponto de não poder ser novamente substituída ou, pelo menos, complementada por outras formas da práxis estética, e, possivelmente, até mesmo por formas mais antigas. Diante de um evento estético que requer igualmente todas as percepções sensoriais, e diante da hegemonia dominante das diversas artes nos últimos três séculos, entram em cena novamente apenas eventos estéticos, que aparecem como manifestações rituais nas culturas mais antigas e que estão em uso até hoje do outro lado das zonas ocidentais de cultura como manifestações de entretenimentos solenes ou burlescos. Arranjos de música instrumental, canto, jogos de cores e sombras, discurso e réplica, linguagem corporal, acrobacia e dança foram preservados muito mais intensamente pela chamada arte popular do que pela chamada “arte maior”. Com equipamentos eletrônicos – da mesma forma que, no seu tempo, o conto de fadas composto pelo artista existia lado a lado com o conto de fadas da tradição oral –, podem surgir, da maneira mais artística, “artifícios” multimedia junto a eventos diversificados. Inovações desse tipo, nos quais todos os participantes também são envolvidos, desta forma, ocuparão, possivelmente, no seio da população também camadas mais amplas do que aquelasque ainda contam, para o prazer estético, principalmente com a participação em noites de leitura e visitas a galerias de arte ou concertos.

Com sua nova oferta de comunicação assistida por máquinas, as artes assumem também uma nova missão educativa de estímulo especial. Pois as artes detêm uma liberdade em relação às ciências e também às demais práticas da vida: em jogos livres, elas podem testar como se opor à rebelião das máquinas produzidas por homens contra seus autores e como podem ser, por outro lado,

¹⁶ Cf. Freyermuth: *CyberArt Now!*, p. 80.

delas obtidas novas possibilidades de vida ou também de sobrevivência. De repente, a arte torna-se com isso também um instrumento, que pode aliviar o ato de lidar com a automação das máquinas do peso da obsessão de que ela, de maneira implacável, dominaria, com uma suposta lógica própria, todo aquele que se metesse em seu caminho.

Concretiza-se, pois, com isso, também a grande expectativa de que o prazer estético manipulado pelas máquinas representa uma nova “competência social” – como diz um *artist in residence* no M.I.T., Stewart Brand –, e que também está surgindo uma nova “comunidade artística *high tech*” de dimensão mundial? ¹⁷ Faz bem manter os pés no chão também diante de tais expectativas. Mark Amerika, um autor de sucesso na Internet, que pertence, como ele mesmo diz, àquela cultura que, sobretudo, é influenciada pela televisão e pelo rádio, compara depreciativamente, olhando para traz, a monotonia de seus livros de papel escritos anteriormente com a *story* eletrônica, a qual ele editou recentemente no *World Wide Web* com canções e fotos, além de música eletrônica e animações virtuais. Esse projeto intitulado *Grammatron*, já em circulação na Internet, não consiste mais apenas em comandos que o autor produziu como “empresa de um homem só”, mas, simultaneamente, em passagens introduzidas de materiais produzidos por máquinas de edição de texto. E, além disso, logo no começo o projeto convida parceiros de rede a executar com o material dado obras de arte em parceria ou próprias e, com isso, a ampliar aleatoriamente a oferta das possibilidades de combinação. Também, neste caso, o leitor é “atraído para a avalanche de um mundo de imagens, textos e sons que abarca, ao todo, mil páginas de *Web*”¹⁸ e, quando inicia o jogo, sabe que está em parceria com um número desconhecido de outros participantes. Porém, para que todos não falem sem que um entenda o outro, o autor deu ao seu *Grammatron* um protagonista, mais precisamente o artista programador e compositor fictício Abe Golam – o homem-máquina da rede de dados – e também um enredo tão significativo quanto simples, o qual ele entrega nas mãos de seus potenciais co-produtores para os seus próprios jogos. Esse enredo é tão clássico como o mais antigo dos romances gregos conhecidos por nós. Um herói atravessa “o espaço infinito do universo de dados – sempre a procura de sua amada, de sua identidade e da própria história”. ¹⁹ Heliodoro escreveu ou transmitiu os famosos dez livros de suas *Histórias Etíopes* conforme o mesmo modelo, cerca de 1.800 anos atrás, e os

¹⁷ Apud. Freyermuth, p. 81.

¹⁸ LORENZ, Dagmar. Der Cyberschreiber und sein Golem. Mark Amerika erfindet Literatur im Internet neu. In: *DIE ZEIT* Nr. 16, 8 de abril de 1998, p. 77.

¹⁹ *Ibid.*, p. 77.

amantes perdidos até as fronteiras do mundo, que se procuram e se encontram, permaneceram, desde então, um dos modelos narrativos mais obstinados da literatura universal. Portanto, seria o seu ingresso na Internet, afinal, apenas uma prova do “eterno retorno do mesmo”?

Em técnicas sempre renovadas, as artes fazem parecer tão novos como no primeiro dia, mesmo modelos de vida cuja *longue durée* é tão antiga quanto a própria humanidade. Todavia, se a população desta Terra, um dia, puder se comunicar apenas por meio de máquinas, certamente hão de surgir em seguida autores que cantem e falem onde a imediatidade se fizer necessária. Esta será, então, a nova arte.



(Trad. Élcio Cornelsen e Günther Augustin)

ABSTRACT

The present article brings up issues on the influence of technique on art in the Information Age. Since the beginning of the Industrial Age, there has been a progressive inversion of roles in the relation between man and machine: the “rise of machine” seems to have turned man into a “servant”. Not even the field of art remained untouched by the effects of such “rise”, specially in its contact with communication media like radio, cinema and television. In fact, all that was but a prelude to what was still to come: informatics reached into the arts and our writing-based culture, causing widespread transformations in the realms of social and individual communication.

KEYWORDS

art, technique, mediatization.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERS, Günther. *Die Antiquiertheit des Menschen*. Bd. 1 (zuerst 1956). 6. Aufl. München: 1983.

BELLAMY, Edward. *Looking backward 2000 - 1887*. Boston, 1888.

_____. *Ein Rückblick aus dem Jahre 2000 auf 1887*. Georg von Gizycki u.d.T. Stuttgart, 1983.

- BENJAMIN, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: *Illuminationen*. Frankfurt a.M., 1969.
- BIRKERTS, Sven. TransAtlantic, edição online do *Atlantic* de 10 de setembro de 1998.
- EIMERT, Herbert. Epitaph für Aikichi Kuboyama. Komposition für Sprecher und Sprachklänge. Tradução da epígrafe para o alemão: Günther Anders. - 6 Studien. Köln: Studio für elektronische Musik im Westdeutschen Rundfunk. Wergo Schallplattenverlag Baden-Baden: 1962. republicado em CD: Koch/Schwann 1996.
- FREYERMUTH, Gundolf S. CyberArt Now! Kunst wird spannend: Cyberartisten gestalten den Datenraum. In: *Magazin für Computertechnik* 1998, caderno 17, p. 76-81.
- HUYSMANS, Joris-Karl. Là-Bas (primeiro 1891). Paris: Plon, 41. Éd., 1921.
- LEVINE, Bettijane. Can't curl up with a Cyberbook? Think again. In: *Los Angeles Times*, 4 de setembro de 1998.
- LORENZ, Dagmar. Der Cyberschreiber und sein Golem. Mark Amerika erfindet Literatur im Internet neu. In: *DIE ZEIT* Nr. 16, 8 de abril de 1998, p. 77.
- PFLUGRADT, Elke. Maschinenerotik bei van de Velde, Scholz, Klapheck. In: *Die nützlichen Künste*, ed. por Tilman Buddensieg e Henning Rogge. Berlin 1981, ilustração, p. 375 e 376.
- ROLLAND, Romain: La révolte des machines ou la pensée déchaînée. Paris, 1921.
- SARTRE, Jean Paul. Critique de la raison dialectique I. Paris, 1960.
- SIMMEN, René (Org.). *Der mechanische Mensch. Texte und Dokumente über Automaten, Androiden und Roboter*. Zürich, 1967.