

A trama técnico-estético-comunicacional como determinante dos modos de ver e sentir da contemporaneidade

Monica Tavaresⁱ

É patente que as representações visuais da chamada sociedade contemporânea ou, dita por alguns, como “pós-moderna” estão, de modo intrínseco, vinculadas a processos sociais e funções institucionais, que trazem em seu âmago, de maneira antagônica, mas não contraditória, o seguinte paradoxo. Por um lado, elas vão de encontro às coerções do sistema histórico-sócio-cultural, pois buscam de maneira crítica lidar com a transformação de uma realidade, e, por outro, vão ao encontro do crescimento da rede mundial de computadores, tornando-se cada vez mais invisíveis e cativantes, e diluindo, muitas vezes de modo subliminar, o vínculo da cultura e da comunicação com a dimensão tecnológica.

Tal fato, longe de acontecer de maneira descontextualizada e isolada, é, sobretudo, um processo comunicacional em que a tecnologia se sobressai ao alimentar e traspasar a geração dos fenômenos estéticos. Este processo privilegia o desenho da informação como meio para difundir um repertório discursivo que se alastra por entre as redes de comunicação. Em tais representações, os valores, categorias, estereótipos e vivências do mundo dito *high-tech* são exaltados formal e semanticamente, possibilitando novos comportamentos e estilos de vida.

Vive-se hoje com base em padrões de uma estética digital ¹, ou como define Rutsky (1999), de uma estética *high-tech*, que é inspirada na “máquina estética” modernista. Seja agora, ou naquele tempo, em ambos os casos, o que se vê é que a tecnologia é desenvolvida como um fenômeno estético. Todavia, ela traz consigo em cada período uma especificidade, que se caracteriza pelo que é denominado como moderno e “pós-moderno”. Em

¹ No contexto deste trabalho, os termos estética digital, estética *high-tech*, estética “pós-moderna” e estética da cibercultura serão utilizados para representar a estética vinculada ao universo das mídias digitais.

ambos os casos, às representações é conferido um estilo específico, enfatizando-se a estetização das formas tecnológicas.

O objetivo deste artigo é examinar como histórico-culturalmente se dá o aparecimento da chamada estética digital (*high-tech*) identificando as possíveis relações existentes entre esta estética e a estética modernista, e como os paradigmas da técnica sustentam as bases dessas relações, condicionando o receptor a novas formas de sensibilidade e comportamento.

Como pressuposto, consideraremos, com base em Rutsky (1999), que a tendência da estética *high-tech* em direção ao *design* minimalista é uma extensão da vocação modernista de tecnologizar ou instrumentalizar o mundo. É um processo que lida com a crescente reprodução tecnológica e a digitalização do mundo, reduzindo-o e tornando-o manipulável por meio de *bits* de informação. Com a multiplicação e a conseqüente proliferação de dados, inevitavelmente, esse processo vai se tornando cada vez mais complexo. E essa complexidade tecnológica começa então a aparecer como uma mutação cultural.

Logo, pretende-se apreender como o indivíduo da contemporaneidade (ou das sociedades “pós-modernas”) está inserido na trama técnico-estético-comunicacional das sociedades contemporâneas, a qual circunscreve os contextos e redes institucionais – articuladores dos modos de ver e do papel que o indivíduo desempenha – no âmbito de uma sociabilidade tecnológica.

2.1. Do conceito de tecnologia

Para Williams (1985, p.315), o termo tecnologia foi utilizado desde o século XVII para descrever um estudo sistemático das artes ou para representar a terminologia de uma arte particular. Para o autor, o vocábulo deriva da palavra *tekhnologia*, do grego clássico, e da palavra latina *technologia*. A raiz da palavra é *tekhne*, do grego – arte ou ofício. No primeiro período do século XVIII, a definição característica de tecnologia era uma descrição das artes, especialmente a mecânica. Foi principalmente na

metade do século XIX que o termo se especializa na noção de “artes práticas”, o que coincide com o momento em que ocorre o afloramento do papel do tecnólogo. No entanto, o recente sentido especializado do conceito de ciência, dada àquela época, abriu o caminho para a distinção moderna entre o conhecimento (ciência) e sua aplicação prática (tecnologia). É com base nesse fato que é importante distinguir, a partir de Williams, a comum e inadequada identificação de significação empregada entre os termos técnico e tecnológico. Ou seja, enquanto o técnico é relativo a construções de ordem prática; o tecnológico, termo frequentemente usado no mesmo sentido do termo anterior, passa a absorver (pelo sufixo *logy*) o sentido residual de tratamento sistemático.

Nesta perspectiva, o conceito de técnica abrange “a parte material ou conjunto de processos de uma arte, caracterizada como conhecimentos e formas de operar, de saber-fazer”, incorporando necessariamente a noção de inteligível. E o conceito de tecnologia, visto como o saber-fazer mais o saber-teórico-científico, pressupõe uma qualidade atuante tanto no fazer, quanto no saber científico. Neste último caso, ocorre, portanto, uma síntese entre a técnica e a linguagem (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 20-21).

Além disso, merece ainda uma distinção entre essas duas palavras, como bem lembra Williams (1985, p.315), presumida na noção de técnica, como uma construção particular ou método, e na concepção de tecnologia, como um sistema desses meios e métodos. O termo tecnológico indicaria, então, os sistemas cruciais em toda produção, com distinção das específicas aplicações.

Esta abrangência de conceito remete-nos necessariamente (com base em BELL, 2006, p,45) à definição de Mackenzie & Wacjman (1999)², na qual estes autores consideram que a tecnologia abrange três camadas de significados: o próprio artefato, a atividade humana e o conhecimento do

² MACKENZIE, D.; WAJCMAN, J. “Introductory essay and general issues.” In: MACKENZIE, D.; WAJCMAN, J. (edits) **The Social Shaping of Technology** 2nd ed. Buckingham: Open University Press. 1999. p. 3-26.

homem. Estas três camadas são tecidas em conjunto, implicando daí uma miríade de conexões entre elas, da qual procedem os efeitos sociais decorrentes da tecnologia.

Neste sentido, a tecnologia não seria, como comenta Lévy (1999, p. 22-23), um autor autônomo, separado da sociedade e da cultura. Mas, pelo contrário, como ele mesmo reitera, a distinção proposta entre cultura, sociedade e técnica só poderia existir conceitualmente. Deste modo, vale relevar, com base no autor supra referido, que as verdadeiras relações não são criadas entre a tecnologia e a cultura, mas, sim, entre o conjunto dos “atores humanos que inventam, produzem, utilizam e interpretam de diferentes formas as técnicas”. Todavia, não esqueçamos, como nos acrescentam Robins & Webster (1999, p. 220), que a visão de Lévy segue uma narrativa simples e direta do progresso, que vai dos localizados e situados conhecimentos em direção ao estabelecimento de um novo espaço de comunicação desterritorializada. Conforme Robins & Webster (1999, p. 221), o que, de fato, está na base da nova agenda tecnocultural, ou seja, o que é distinto em relação aos novos *media* diz respeito à sua lógica econômico-política que busca mobilizar as informações e os meios de comunicação para criar um espaço extraterritorial da empresa, em desafio às realidades políticoculturais do mundo atual.

Assim, no pressuposto de que a tecnologia não é neutra, interessa-nos aqui examinar a significância e a implicação da tecnologia no âmbito da estética digital, pensando principalmente como os modelos de representação nela implicados operam diretamente sobre o receptor.

2.2. Da estética modernista à tecnocultura: as relações entre o estético e o tecnológico

Conforme Huyssen (1996, p. 31-32), a nova experiência de tecnologia do modernismo se sustenta em dois polos distintos: o polo da estetização da técnica, introduzido pelas exposições universais, cidades-jardins etc., e o

polo do horror à técnica, inspirado na crítica da tecnologia e da ideologia positivista.

Reiterando esta afirmação, Rutsky (1999, p.9) admite que qualquer consideração sobre a relação do tecnológico e do estético durante o modernismo deve ser considerada não simplesmente pela tendência de *technologize aesthetics*³ mas, também, pela tendência oposta de *aestheticize technology*⁴.

Estes dois polos designam a dialética que definem a estética do modernismo. O primeiro polo, que preconiza a posição tecnicista, ataca a autonomia da esfera estética em nome de uma utopia funcional e tecnológica, e assim, tenta tecnologizar a estética. O segundo polo, que se sustenta em uma vertente esteticista, postula uma estética autônoma, utópica, procurando se firmar como um espaço separado da instrumentalidade e do tecnicismo moderno e, portanto, busca estetizar a tecnologia (RUTSKY, 1999, p.75).

Corroborando tal pressuposição, não se pode esquecer que Barr (*apud* Meecham & Sheldon, 2005, p. 147 e p. 23), já em 1936, admitia que o curso da arte moderna tinha se dividido em dois. De um lado, existia uma “arte abstrata geométrica” (com raízes no purismo, construtivismo e De Stijl, via Bauhaus) e, de outro, uma “arte abstrata não geométrica” (com raízes no surrealismo e expressionismo).

Tais posições dissonantes, que podem até absorver conceitualmente os adjetivos de tecnicista e esteticista, designam, portanto, a reconhecida dialética que está na base da estética do modernismo. Com base nessas ambivalências, a história mostra que decorre, daí, uma cisão, em que aparece, por um lado, o esteticismo formalista do “alto” modernismo e, por outro, o ativismo social e funcional da *avant-garde* (RUTSKY, 1999, p. 75).

³ “tecnologizar a estética” (Tradução da autora).

⁴ “estetizar a tecnologia” (Tradução da autora).

Por um lado, como reforça Huysen (1996, p. 29-30), a tecnologia teve um papel crucial, de tentar superar a dicotomia arte/vida e tornar a arte produtiva para a transformação do cotidiano. Mas, por outro lado, de modo paradoxal, as práticas artísticas da colagem, da montagem e da fotomontagem impuseram-se como a verdadeira invasão da tecnologia na fabricação do objeto de arte.

Todavia, ao incorporar a tecnologia na arte, Huysen (1996, p. 32) entende que a vanguarda não desejava aliar o conceito burguês de realidade à noção também burguesa de uma alta cultura autônoma, mas sim libertar a tecnologia de seus aspectos instrumentais, e, conseqüentemente, visava tanto minar “a noção burguesa de tecnologia como progresso, quanto a de arte como ‘natural’, ‘autônoma’ e ‘orgânica’ .”

Contudo, como foi discutido em trabalho anterior (TAVARES, 2001) o que, de fato, observa-se é que, naquele momento histórico, fundamentam-se, basicamente, as tendências de autonomia da arte estabelecidas com base em ideais extra-artísticos, proclamando-se uma espécie de “beleza” nova, sobretudo fundamentada no conceito de “interessante”.

E, neste sentido, o que daí decorre é que a arte volta-se para a conduta de bastar-se a si mesma, curiosamente, preconizando, quatro princípios básicos considerados como supremos interesses da arte moderna: a) a procura pela pureza; b) a influência da geometria e da construção técnica; c) o absurdo como recurso da liberdade (surrealismo); d) a procura do original (expressionismo) (SEDLMAYR, s.d.,17-141).

Em linhas gerais, da união paradoxal de uma arte funcional e da noção de uma tecnologia não instrumental, a arte começa a ser submetida à padronização e à racionalização. Uma racionalidade instrumental ou tecnológica passa a ser aplicada à arte, retirando-lhe o supérfluo ornamental e o seu valor ritual. E como resultado, decorre daí, como bem complementa Rutsky (1999, p.10), uma nova máquina "estética", na qual a forma segue a função. Basicamente, para o autor, este fato ocorre dada a "morte" das

crenças mágicas e animistas e pelo “nascimento” do projeto utópico da modernidade – o sonho do iluminismo racional e do progresso científico-tecnológico.

As formas sem estilo e produzidas massivamente suplantam a irracionalidade e a superficialidade do *design Art Nouveau*. Não só a racionalidade crescente sustenta a progressividade do movimento moderno, mas também o seu caráter sociopolítico que favorece os interesses objetivos das massas sobre a subjetividade do individualismo burguês. Os objetos padronizados e funcionais de um estilo internacional passam a ser acessíveis a todos, em virtude da sua suscetibilidade à mecanização e à produção em massa (RUTSKY, 1999, p.81).

Com o crescente avanço da racionalização, a forma tecnológica se torna um fim em si mesma. Assim reificada, a forma racional e tecnológica é separada, ou pelo menos apartada, de sua função instrumental (Rutsky, 1999, p.81). Afirma o autor: “*This reification of technological form is the result of the extension of rationalization to the aesthetic sphere, to the sphere of aesthetic judgment.*”⁵ (1999, p.82).

Leva-se, portanto, a tecnologia e a produção em massa como modelos para a arte e a produção artística (RUTSKY, 1999, p.11). Consoante o autor, essa estética funcional e tecnológica conduz o modernismo (ainda que de modo inconsciente), a uma concepção de “tecnologia” que, curiosamente, torna-se, pouco a pouco, menos uma questão de funcionalidade ou instrumentalidade e, mais, de estilo e estética.

A “máquina estética” do *design* moderno, representa, portanto, uma estética, um estilo, uma simulação das formas racionalizadas e padronizadas de máquinas e fábricas, muitas vezes, abstraídas de qualquer contexto funcional ou instrumental. A simulação estética da máquina ou a reprodução do “estilo tecnológico” possibilitou a separação da forma e da função. Com o

⁵ “Esta reificação da forma tecnológica é o resultado da extensão da racionalização à esfera estética, à esfera do julgamento estético.” (Tradução da autora).

aparecimento da reprodutibilidade tecnológica, a função da tecnologia começou a se tornar um problema de reprodução, de simulação (RUTSKY, 1999, p. 12). Como bem acrescenta o autor:

In "aestheticizing" the functional and the technological, modernism separates technological form from function; it allows stylistic or aesthetic elements to be "unsecured" from their previous context and to be recombined or reassembled into new configurations according to the dictates of "style," of "aesthetics." ⁶ (RUTSKY, 1999, p. 12).

No entanto, se a racionalização e a padronização tornaram a produção mais funcional, estas não interferiram na eficácia dos produtos (RUTSKY, 1999, p. 11). Este processo de racionalização não necessariamente faz o produto mais funcional no seu efeito para audiência. Vale distinguir, com base em Rutsky (1999, p. 97), dois níveis de confusão que remetem ao mito da forma funcional. O primeiro diz respeito à incorreta identificação realizada entre as noções de funcionalidade do processo de produção e de funcionalidade do produto, confusão que começa quando a montagem de máquinas é tomada como modelo. O segundo nível, parcialmente baseado no primeiro, se refere à ideia de que o produto mais funcional será necessariamente resultado de uma economia formal ou da perda do ornamento. Enfim, estes dois pontos aqui apontados não garantem necessariamente o discurso da forma funcional.

Nesta prerrogativa, a "forma funcional" moderna foi muitas vezes apenas uma simulação de funcionalidade; nela, a estética da máquina foi baseada em uma representação de tecnologia e funcionalidade que foi em grande medida "simbólica" (RUTSKY, 1999, p. 98). Assim, fica patente que:

These forms [the functionalist forms of modernism] only represent or simulate the technological functionality of modern mass production.

⁶ "Ao 'esteticizar' o funcional e o tecnológico, o modernismo separa a forma tecnológica da função; ele permite que elementos estilísticos ou estéticos sejam 'extraídos' do seu contexto anterior e então re combinados ou reorganizados em novas configurações conforme os preceitos do 'estilo', da 'estética'." (Tradução da autora).

*They do not so much follow function as borrow the idea of it. Indeed, whatever efficacy these forms may have is not based on a functional but on a simulacral or allegorical notion of technology and form. They are, in other words, effective as representations precisely because their “technological” form has been “cut,” separated, from technological function, thus making them available for “assembly” at a symbolic level, as representational fragments.*⁷ (RUTSKY, 1999, p. 98).

Neste sentido, a ênfase no estilo do produto (como oposto à forma) passa a se basear, portanto, no reconhecimento de que a utilidade é acessório do consumo, cujo fundamento se sustenta nada mais do que na homologia entre a forma da mercadoria e a forma do signo. Para tanto, é o estilo do produto que, por meio da reprodução e da simulação de certos valores (funcionalidade, tecnologia), torna-os passíveis de troca e consumo (RUTSKY, 1999, p. 100-101). Em outras palavras, o autor observa: *“Style, rather, simulates or technologically reproduces these value-forms, turning them into ‘objects’ of exchange whose significance depends on their context.”*⁸ (1999, p.102). Neste caso, como completaria Baudrillard (1995, p.205): “O Bauhaus e o *design* pretendem controlar o processo através do domínio dos *significados* (a avaliação ‘objectiva’ das funções), mas, na realidade, é o jogo do valor de troca/signo) quem vence [...] “.

Neste viés, a arte se emancipa da representação naturalista ou da mimese, criando o seu próprio referencial. Paralelamente, dão-se a explosão e a mistura de gêneros, a inclusão do não-artístico no artístico. Desta forma, a arte vem a sofrer a influência de novas e diferentes heteronomias. Numa verve metalinguística, vem a se tornar tema dela própria. Pouco a pouco,

⁷ “Estas formas [as formas ditas funcionalistas do modernismo] apenas representam ou simulam a funcionalidade tecnológica da moderna produção em massa. Elas não só acompanham a função como também se apropriam do seu conceito. De fato, qualquer eficiência que estas formas possam ter não se baseia em uma ideia funcional, e sim em uma ideia de simulacro ou alegoria da tecnologia e da forma. Elas são, em outras palavras, eficazes como representações justamente porque sua forma ‘tecnológica foi ‘partida’, separada da função tecnológica, disponibilizando-as para ‘montagem’ em um nível simbólico como fragmentos representativos.” (Tradução da autora).

⁸ “O estilo preferencialmente simula ou reproduz tecnicamente essas formas-valores, transformando-as em ‘objetos’ de troca cujo significado depende do seu contexto.” (Tradução da autora).

sedimenta-se como autônoma e autotélica, incitando à reflexão sobre o seu próprio criar.

Nesta caminhada histórica, o que sobressai é que os esforços do modernismo para fazer a arte mais funcional e mais tecnológica podem, na verdade, ser vistos como uma tentativa de estender o instrumental ou a racionalidade tecnológica para o domínio da arte, e das formas culturais em geral. Como tal, a estética vai se tornar indistinguível da cultura em geral. A estética, em suma, torna-se uma questão de estilo, um estilo tecnológico ou tecnocultural. Tanto o tecnológico quanto o estético tornam-se tecnocultural (RUTSKY, 1999, p. 12).

Àquela época, o modernismo parece não ter sido capaz de assumir essa “virada estética” dada pela estranha conjunção ocorrida entre o tecnológico e o estético. Contudo, isto pode indicar, como sugere Rutsky, que a transformação estética na concepção da tecnologia não começou apenas com a *high-tech*. Se a estética da máquina modernista continua (pelo menos, explicitamente) a manter o mito da forma funcional, não admitindo a separação da forma da função, na estética *high-tech*, esta separação é aparente (RUTSKY, 1999, p. 12).

Neste novo universo, Rutsky (1999, p. 13) afirma que a estética não é simplesmente uma questão da reprodução e conseqüente “estetização” das formas tecnológicas. Trata-se de um processo muito mais geral de reprodutibilidade tecnológica, em que se torna possível para qualquer forma cultural, ou elemento, ser abstraído do seu contexto anterior (filmado, digitalizado, reproduzido, modificado, e remontado), e ser reprodutivamente recombinação e replicado.

Rutsky (1999, p.13) declara ainda que à medida que esta prática vai se generalizando no contexto da cultura contemporânea, este processo de reprodução não pode mais ser visto na noção de uma simples funcionalidade, mas deve ser considerado na sua própria lógica estética. A replicação, a recombinação e a proliferação são características desta nova lógica. Ao se

distanciar de sua aura e de seu valor de uso, a produção estética torna-se indistinguível da produção cultural. Torna-se, em outras palavras, um processo de pastiche. E, neste ponto, este processo se reveste cada vez mais de uma complexidade tecnológica, começando a aparecer como um tipo de mutação cultural. Ou seja, neste ponto, “*technology becomes technocultural.*” “*The notion of ‘high-tech style’ has been applied to everything from starkly minimalist, ‘functionalist’ interior design to the complex circuitry of the microprocessor.*”⁹

Portanto, a tendência da estética *high-tech* em direção ao *design* minimalista é uma extensão da vocação modernista de tecnologizar ou instrumentalizar o mundo. É um processo que lida com a crescente reprodução tecnológica e a digitalização do mundo, reduzindo-o e tornando-o manipulável por meio de *bits* de informação. Minimalismo e complexidade podem, de fato, ser vistos como os dois aspectos básicos que representam o estilo ou estética *high-tech* (RUTSKY, 1999, p. 13).

Com a multiplicação e a conseqüente proliferação de dados, inevitavelmente, este processo vai se tornando cada vez mais complexo. E esta complexidade tecnológica começa então a aparecer como uma mutação cultural.

*The technocultural world is, in fact, an immense and complex reservoir of cultural images, objects, and stories, which are constantly being “stirred,” unsettled, reproduced, mixed, altered, and recombined in ways that are simply too complex to be predicted or controlled.*¹⁰ (RUTSKY, 1999, p. 149-150).

Para Rutsky (1999, p. 14), o caminho desta mutação cultural tem levado

⁹ “a tecnologia se tornou tecnocultural.” “A noção de ‘estilo high-tech’ foi aplicada a tudo, do *design* de interiores ‘funcionalista’ e estritamente minimalista ao complexo sistema de circuitos dos microprocessadores.” (Tradução da autora).

¹⁰ “O mundo tecnocultural é, na verdade, um imenso e complexo reservatório de imagens, histórias e objetos culturais que são constantemente ‘agitados’, deslocados, reproduzidos, misturados, alterados e recombinaados em formas que são simplesmente muito complexas para serem previstas ou controladas.” (Tradução da autora).

a uma mistura de "teoria" e ficção científica, que tem dado margem ao aparecimento, em referência a Donna Haraway ¹¹, da forma complexa e híbrida do "ciborgue". E, para ele, a teoria da ficção científica é também uma resposta à complexidade do mundo tecnocultural, que faz com que a tradicional posição do teórico – *the position of an active, knowing subject distanced from a passive object-world* ¹² – torne-se cada vez mais insustentável.

O indivíduo passa a estar imerso em um vasto espaço tecnológico, um espaço "[...] *of surfaces, images, simulations, empty signifiers – a space, that is, of information, of data.*" ¹³ Não simplesmente no sentido de uma estética modernista de máquinas (presente apenas como uma alusão, como parte de um pastiche de estilos do passado), mas no sentido de que é constituído por meio da reprodutibilidade tecnológica (Rutsky, 1999, p. 14-15).

Neste espaço, a tecnologia pode, literalmente, deixar de ser vista como máquinas, como *hardware*. Consoante Rutsky, tanto para Fredric Jameson ¹⁴, que tende a figurar este espaço em termos de um pastiche esquizofrênico e esmagador de imagens e simulações, quanto para William Gibson ¹⁵, que imagina este espaço como um tipo de memória tecnológica – uma memória de acesso randômico de dados e estilos culturais –, a tecnologia se torna muito mais uma questão de informação reproduzida tecnologicamente: imagens em uma fita de vídeo, cenários de um jogo de computador, *sítes* na Internet (RUTSKY, 1999, p. 15).

¹¹ Donna Haraway desenvolve pesquisa na área da filosofia da ciência e da tecnologia. É autora do importante trabalho: HARAWAY, Donna Jeanne. **Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature**. New York: Routledge, 1991.

¹² "a posição de um sujeito ativo e instruído, distanciado de um mundo-objeto passivo" (Tradução da autora).

¹³ "[...] de superfícies, imagens, simulações, significantes vazios – ou seja, um espaço de informações, de dados." (Tradução da autora).

¹⁴ JAMESON. Fredric. "The Cultural Logic of Late Capitalism". In: Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham, N.C.: Duke University Press, 1991.

¹⁵ Primeiramente, Gibson utilizou o termo "cyberspace" no conto "Burning Chrome"; entretanto o termo se popularizou no seu conhecido romance: GIBSON, William. **Neuromancer**. New York: Ace Books, 1984.

E este é o paradoxo da estética *high-tech*: a tecnologia vai na direção da "invisibilidade", passando cada vez mais a ser vista sob a forma de dados ou meios de comunicação. Tecnologia cada vez mais é vista como uma questão de dados culturais, como uma questão de tecnocultura (RUTSKY, 1999, p.15).

*Technology, in short, comes to be seen precisely in terms of that pastiche of reproductions, of cultural images and data, that make up what might be called the techno-cultural memory.*¹⁶ (RUTSKY, 1999, p.15-16).

Enfim, a memória tecnocultural torna-se muito densa, muito complexa, para ser pensada ou representada como um todo; embora os dados possam ser visualizados sob diversos ângulos, e em vários formatos, ainda que venham a ser processados e reconfigurados, a memória tecnocultural nunca poderá ser representado como um todo (RUTSKY, 1999, p.16). E é claro, este princípio está na base da noção de rede, tratada logo a seguir.

2.2. Da implicação das mídias nos modos de ver e de sentir contemporâneos

Vive-se, como já discutido, o momento de coalisão entre ciência e técnica. Para Rodrigues (1999, p. 106), a redefinição dos valores da racionalidade, que fundamenta a experiência moderna, vem a reboque da mudança ocorrida nos dispositivos tecnológicos de comunicação.

As novas mídias digitais diferenciam-se tanto das técnicas quanto das tecnologias. Tal distinção ocorre, conforme Rodrigues, visto que essas novas mídias podem ser consideradas dispositivos, e não somente utensílios de produção ou instrumentos ¹⁷ destinados a ampliar a percepção do mundo

¹⁶ "Resumindo, a tecnologia vem a ser vista precisamente nos termos desse pastiche de reproduções, dados e imagens culturais, que compõem o que pode ser chamado de memória tecnocultural." (Tradução da autora).

¹⁷ Com base na filosofia da técnica, Santos (1994, p. 47) observa que a ferramenta é o "objeto técnico que permite prolongar e armar o corpo para efetuar um gesto", ao

exterior. O autor entende o dispositivo como um mecanismo autorregulado, que funciona automaticamente. Nestes casos, a “excelência” da tecnociência já consegue, hoje, fabricar dispositivos artificiais ou técnicos com grau elevado de performatividade. Estes aparecem como próteses e mesmo órteses; e vêm substituir os órgãos ou mesmo melhorar o seu funcionamento. Rodrigues complementa ao relevar que a miniaturização é um dos aspectos mais notáveis do devir dispositivo da tecnicidade atual (RODRIGUES, 1999, p.200).

Ainda, consoante Rodrigues, essas mídias exploram as estruturas lógicas da linguagem, além de se comportarem como técnicas logísticas e tenderem para a realização de um conjunto de projetos. Elas mantêm relações intrínsecas com as estruturas linguísticas e com o imaginário discursivo; o que possibilita elas modelarem efetivamente todos os domínios da experiência individual e coletiva (RODRIGUES, 1999, p.200).

Assim, visto que toda tecnologia implica um modo de apreensão que lhe é próprio e que constroi seu objeto ao mesmo tempo em que opera (BERGER, 1976, p.19), pode-se mesmo admitir que as mídias digitais são determinantes no processo de construção de uma “sensibilidade” contemporânea.

Ao introduzirmos a discussão no âmbito da arte e do *design* digitais, entende-se que: no caso do *design*, essa forma sedutora de ação sublima o sensível como mecanismo para o alcance do paroxismo do uso; no caso da arte, sublima-se a comunicação como meio para aparentar a falta de interesse. No primeiro caso, o consumo se fundamenta na ambiguidade; no segundo, o desinteresse passa a ser comunicado.

passo que o instrumento é o “objeto técnico que permite prolongar e adaptar o corpo para obter uma percepção melhor.” Ou seja, o instrumento é a ferramenta de percepção.

O movimento dialético do sublime reforça e dilata o novo fluxo, o da informação! Fluxo que se dis(simula) pelos desígnios da sedução, paradoxalmente viabilizada ora no sublime do sensível, ora no sublime do pragmático.

Assiste-se, hoje, como lembra Rodrigues (1999, p.104-105), a manifestações sutis e elaboradas da natureza performativa da experiência estética. Este tipo de estetização generalizada confere um valor de *performance*, tanto à aparência dos corpos e dos objetos quanto aos pequenos gestos da vida. Isto se dá em razão de a própria linguagem converter-se em dispositivo corporal.

Entretanto, se deflexões sustentam o projeto de estetização da pragmática, como então se ausentar da perspectiva de alteração de rotas?

Transformações em curso levam-nos a reflexões, à busca de caminhos que, talvez, tragam a possibilidade da existência de uma comunidade que se reinvente pela mediatização das redes de comunicação. Neste caso, estaríamos a procurar uma via que se sustente, como afirma Berger (2003, p. 39), “[...] de um lado, [no] libertar-se do passado, sem negá-lo; de outro, [no] construir o futuro, sem pré-determiná-lo.”

Deste modo, ao seguir a trilha de um fundamento estético da comunicação talvez estejamos deparando-nos com novos paradigmas de arte e *design*, que garantiriam a não separação entre objeto e sujeito e a volta à estesia. É isto o que Parret (1997, p.197-198) propõe ao recuperar o conceito de *sensus communis* kantiano, entendendo-o na tensão entre o “socializar a *aisthèsis*” (vinculado à sinestesia) e o “sensibilizar o social” (relacionado à intercorporeidade). Seja qual for o tipo de sistema, o que este põe em marcha, como já dizia Berger (1976, p. 25), são ideias, meios, pessoas, coisas e instituições.

Referências bibliográficas

BAUDRILLARD, Jean. **Para uma crítica da economia política do signo**. Aníbal Alves (trad.). Rio de Janeiro: Elfos Ed.; Lisboa, Edições 70, 1995.

BELL, David. **Science, Technology and Culture**. England: Open University Press, 2006.

BERGER, René. **Arte y Comunicación**. Barcelona:Ed.Gustavo Gili,1976.

BERGER, René. Tornar-se os primitivos do futuro. In: DOMINGUES, Diana (org.). **Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade**. São Paulo: Editora da UNESP, 2003. p. 39-45.

GIBSON, William. **Neuromancer**. New York: Ace Books, 1984.

HARAWAY, Donna Jeanne. **Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature**. New York: Routledge, 1991.

HUYSEN, Andreas. **Memórias do modernismo**. Patrícia Farias (trad.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ.1996.

JAMESON. Fredric. "The Cultural Logic of Late Capitalism". In: JAMESON. Fredric. **Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism**. Durham, N.C.: Duke University Press,1991.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Carlos Irineu da Costa (trad.). São Paulo: Ed. 34, 1999. 264p.

MACKENZIE, Donald.; WAJCMAN, Judy. "Introductory essay and general issues". In: MACKENZIE, Donald.; WAJCMAN, Judy. (eds). **The Social Shaping of Technology** 2nd ed. Buckingham: Open University Press, p. 3–26.

MEECHAM, Pam; SHELDON, Julie. **Modern Art: a critical introduction**. 2nd ed. London; New York: Routledge, 2005.

PARRET, Herman. **A estética da comunicação: além da pragmática**. Roberta Pires de Oliveira (trad.). Campinas: Editora da UNICAMP,1997. 204p.

PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. **Os processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1998. 248p.

ROBINS, Kevin; WEBSTER, Frank. **Times of the technoculture: from the information society to the virtual life**. London; New York: Routledge, 1999. 317p.

RODRIGUES, Adriano Duarte. **Comunicação e cultura**: a experiência cultural na era da informação. Lisboa: Editorial Presença, 1999. 231p.

RUTSKY, R. L. **High techné**: art and technology from the machine aesthetic to the posthuman. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999,197p.

SANTOS, Laymert de. "O homem e máquina." **Imagens**. Campinas. n.3, p. 45-49. 1994.

SEDLMAYR, Hans. **A revolução da arte moderna**, Mário Henrique Leiria (trad.). Lisboa: Livros do Brasil, s.d. 181p.

TAVARES, Monica. **A recepção no contexto das poéticas interativas**. 2000. 341p. Tese de doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Keywords**: a vocabulary of culture and society. New York: Oxford University Press. 1985. 341p.

¹ Professora pesquisadora da ECA, Universidade de São Paulo e CNPq.