



VILÉM FLUSSER E AS DIMENSÕES DA ARTE: PRODUÇÃO, DISTRIBUIÇÃO, RECEPÇÃO E EFEITOS

DIOGO ANDRADE BORNHAUSEN¹ E NORVAL BAITELLO JUNIOR²

RESUMO: Este artigo examina a visão de Vilém Flusser sobre a arte, a partir de quatro textos inéditos reunidos sob o título “Como explicar a arte” e de outros escritos do autor. A análise foca nos aspectos de produção, distribuição, recepção e efeitos político-sociais, evidenciando como Flusser antecipa questões centrais do século XXI ao conceber a arte não só como expressão estética, mas como força transformadora que opera na comunicação, na tecnologia e na política. A investigação enfatiza a transição de uma cultura material para outra progressivamente “programada”, na qual o artista passa a intervir diretamente nos códigos e algoritmos da sociedade, redefinindo seu próprio ambiente. Nesse processo, Flusser propõe em sua obra estratégias de subversão e renovação existencial, realçando o potencial crítico e criativo da arte em meio aos desafios impostos pela cultura contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Vilém Flusser; Arte; Comunicação; Tecnologia.

ABSTRACT: This article examines Vilém Flusser’s perspective on art, based on four unpublished texts collected under the title "How to Explain Art" and other writings by the author. The analysis focuses on aspects of production, distribution, reception, and socio-political effects, highlighting how Flusser anticipates key issues of the 21st century by conceiving art not merely as aesthetic expression, but as a transformative force operating within communication, technology, and politics. The study emphasizes the transition from a material culture to one progressively "programmed", in which the artist intervenes directly in society’s codes and algorithms, redefining their own environment. In this process, Flusser proposes strategies of existential subversion and renewal, highlighting art’s critical and creative potential amid the challenges posed by contemporary culture.

KEYWORDS: Vilém Flusser; Art; Communication; Technology.

Vilém Flusser destaca-se como um dos pensadores mais instigantes do século XX, cujas reflexões transitam por diversos campos do conhecimento, desde a Comunicação e a Cultura até a Tecnologia. A originalidade de seu pensamento reside, em grande medida, na abordagem

¹ Professor do Centro Universitário Armando Álvares Penteado (FAAP), Professor Convidado da Pós-Graduação em Ciências Humanas, Mención Discurso y Cultura pela Universidad Austral de Chile (UACH) e Diretor de Pesquisas do Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). E-mail: diogobornhausen@gmail.com.

² Professor titular na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e do PPG em Comunicação e Semiótica da mesma Universidade. Diretor Científico do Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Doutor em Ciência da Comunicação pela Universidade Livre de Berlim. Pesquisador 1A do CNPq. E-mail: norvalbaitellojr@gmail.com.

interdisciplinar e na capacidade de antecipar questões que viriam a ocupar lugar central nos debates contemporâneos. Nesse sentido, Flusser buscou investigar os dilemas do humano, problematizando as transformações sociais, culturais e cognitivas em curso nas sociedades modernas. Sua produção intelectual, que se estende por mais de quatro décadas, evidencia um diálogo constante entre distintas áreas do saber, como a Filosofia, a Antropologia, a Sociologia, a Religião e a Linguística, ao mesmo tempo em que delinea elementos centrais de sua metodologia e perspectiva teórica. Entre as categorias fundamentais que estruturam suas análises, destacam-se a culturologia, a comunicologia e a filosofia, as quais embasam sua leitura dos modelos culturais e comunicacionais que orientam a experiência humana (Flusser, 197-a).

Dentre os inúmeros temas abordados por Flusser, a estética revela-se especialmente relevante, pois, em sua obra, não se limita aos domínios artísticos convencionais, mas articula-se com questões éticas e epistemológicas mais amplas. Em um de seus cursos seminiais, *A Influência do Pensamento Existencial sobre a Atualidade*, ministrado no Instituto Brasileiro de Filosofia em 1965, explica:

(A Estética) vem do termo “aistheton” que significa vagamente vivência, aquilo que a língua alemã chama de “Erlebnis”. Quando me encontro a mim mesmo, encontro uma situação ao meu redor como minha vivência, isto é a minha situação é experimentada por mim esteticamente. Se aceito esta vivência, se me acomodo a ela, se não me repugna, nunca superarei a situação na qual me encontro. Mas se sentir repugnância estética, se a minha situação me causa nojo, poderei libertar-me (Flusser, 1965, p. 15).

Ao associar estética com seu correlato alemão *Erlebnis* – também compreendido como experiência –, implica nesta forma de vivência uma tentativa de negar o conhecimento contemplativo, como algumas concepções artísticas entendem, em prol de uma necessária ação, que dimensionaria esta vivência como forma de liberdade. Assim, ainda que não haja consenso unívoco acerca de seu uso por Flusser, tal entendimento colabora para se apreender a forma como o autor examina os modelos estéticos e os diferentes espaços de produção e fruição artística. Entre os temas que recebem maior destaque, figuram sua relação com a poesia, o diálogo contínuo com artistas, sua contribuição para a Bienal de Artes de São Paulo, as correlações entre estética e tecnologia e, por fim, sua defesa da chamada “arte sociológica”. Em todos esses contextos, Flusser elabora reflexões que contribuem para compreender como a arte pode funcionar como um espaço vivencial e que consequências essa perspectiva traz para o campo educacional e para as práticas culturais no sentido amplo.

Com o intuito de aprofundar essa discussão, o presente artigo centra-se na análise de quatro textos inéditos de Flusser, reunidos sob o título “Como explicar a arte” — subdivididos em “Explicar a produção” (Flusser, 198-a), “Explicar a distribuição” (Flusser, 198-b), “Explicar

a recepção” (Flusser, 198-c) e “Explicar o efeito político-social” (Flusser, 198-d). Preservados no Arquivo Vilém Flusser São Paulo, esses manuscritos fornecem pistas valiosas para a compreensão das articulações entre arte e comunicação propostas pelo autor. Embora não haja indicação precisa da data de elaboração dos textos, duas referências auxiliares situam-nos historicamente: a dedicatória a Gabriel Borba, arquiteto, designer e artista plástico brasileiro, com quem manteve um longo diálogo intelectual. Borba, um dos pioneiros da videoarte no Brasil, teve um contato próximo com Flusser desde os anos 1960, tornando-se posteriormente seu assistente nas aulas de Teoria da Comunicação na Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo. Mais tarde, Borba assumiu a docência dessas disciplinas, consolidando sua trajetória como educador e artista. Junto a este nome, Flusser também faz menção à Galeria Paulo Figueiredo, um dos mais importantes espaços culturais de São Paulo entre 1978 e 1995, sendo um local de exposição de artistas consagrados e emergentes (Paulo, 2025). Figueiredo, marchand, galerista e colecionador, foi também responsável pela divulgação da obra de Mira Schendel, com quem Flusser manteve intenso diálogo (Folha de São Paulo, 2006). Tais indícios apontam para o contexto dos anos 1980, período em que Flusser, já estabelecido na Europa, dedicava-se de modo intenso às reflexões sobre comunicação e estética.

A análise desses textos justifica-se tanto pela relevância histórica quanto pela consistência teórica que acrescentam ao debate sobre a estética flusseriana. Além disso, eles permitem observar a intersecção entre arte e comunicação em um momento de crescente visibilidade das produções artísticas experimentais e de reflexão sobre o papel político e social da arte. Assim, este artigo tem como objetivo apresentar um panorama do pensamento de Flusser acerca da estética, tomando como ponto de partida os quatro textos mencionados.

Para cumprir esse objetivo, o texto encontra-se organizado em quatro partes principais, espelhando a própria estrutura dos escritos inéditos: “Explicar a produção”, que discute a arte como processo de armazenamento e transmissão de informações, enfatizando a relação entre criatividade e comunicação; “Explicar a distribuição”, na qual Flusser aborda as transformações históricas da arte e sua relação com as instituições; “Explicar a recepção”, explorando a codificação e interpretação das mensagens artísticas; “Explicar o efeito político-social”, em que o autor destaca a interação entre arte, sociedade e os ambientes culturais.

A partir dessa análise, este artigo buscará estabelecer conexões com conceitos já desenvolvidos por Flusser em outras obras, evidenciando como sua reflexão estética se relaciona estreitamente às discussões contemporâneas sobre cultura, comunicação e tecnologia.

Dessa forma, espera-se contribuir para a compreensão do legado de Flusser no campo da estética e, sobretudo, para o debate acerca de suas implicações no cenário acadêmico atual.

Explicar a Produção

Na primeira conferência que compõe o conjunto “Como explicar a arte”, Flusser propõe que toda produção artística seja compreendida no contexto de um processo mais amplo de armazenamento e transmissão de informação. Para o autor, a experiência humana consiste na aquisição de conhecimentos que, por sua vez, exigem compartilhamento. Esses dois movimentos envolvem desafios distintos: enquanto o armazenamento exige a reinterpretação da informação para incorporá-la à memória, a transmissão necessita de um suporte físico que permita expressá-la e comunicá-la. No âmbito da arte, essas dinâmicas costumam ser associadas aos termos “criatividade” e “produtividade”; contudo, Flusser alerta sobre o perigo de tratá-las como algo místico, pois isso ignora a dimensão de reorganização e recodificação que as fundamenta.

A “criatividade” surge, em sua concepção, como um rearranjo de dados já presentes na memória, não se restringindo a um lampejo espontâneo ou misterioso. Flusser acredita que a informação acumulada precisa ser decodificada e reconvertida, o que dá origem a novas perspectivas e ideias. Por outro lado, a “produtividade” se revela como a exteriorização desse conteúdo, sempre voltada à comunicação e à tentativa de imortalização do artista na memória coletiva. Ocorre, entretanto, um embate contínuo com aquilo que Flusser (198-a, p. 2) denomina “perfidia da matéria”: a resistência inerente aos suportes físicos, que impõe limites — o papel que rasga, a tinta que borra, o mármore que racha — e obriga o artista a negociar com o meio. Em muitos casos, tal negociação com a matéria transforma o propósito inicial da obra, fazendo com que a exploração do próprio suporte se torne um fim em si mesmo. Dessa forma, experiências, desejos, pensamentos e sofrimentos acabam transferidos para o objeto artístico, que passa a funcionar como um arquivo pessoal do criador.

Esta compreensão do fazer artístico, evidenciada em textos como o curso “Artifício, Artefato, Artimanha”³ (Flusser, 1985a; 1985b; 1985c), insere-se em uma visão ampliada de Flusser sobre a natureza humana: o ser humano, diferentemente de outros animais, se define pela criação de artifícios que reconfiguram a realidade. A arte, nesse sentido, não seria apenas a representação do mundo, mas um tipo de ficção engenhosa que opera como artimanha,

³ Realizadas na 18. Bienal de São Paulo, no ano de 1985, este ciclo de palestras foi dividido em três partes: O homem enquanto artifício; A vida enquanto artefato; A artimanha da vida humana.

oferecendo novos ângulos e possibilidades de existência. Essa postura de “enganar” ou reelaborar a realidade acompanha o momento em que Flusser começa a se destacar no cenário cultural paulistano, participando de debates no Instituto Brasileiro de Filosofia (IBF) e dialogando com escritores como João Guimarães Rosa, Dora Ferreira da Silva, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Marly de Oliveira. Nesse período, suas correspondências e depoimentos demonstram como sua reflexão sobre linguagem e tradução ultrapassava os aspectos técnicos e encontrava na poesia um campo de experiência vivencial.

Para Flusser, a língua não apenas descreve o real, mas constrói universos possíveis, e a poesia assume aí o papel de expansão do intelecto, permitindo ao indivíduo transcender sua condição imediata. Ele descreve a poesia como um espaço de intersecção entre pensamento e “experiência do inarticulado”, em que as palavras são capazes de criar um “espanto criativo” que rompe com as fronteiras do habitual.

A poesia brotaria daquela situação problemática na qual me encontro quando de alguma maneira transcende minha circunstância e a mim mesmo, e procuro articular este meu encontro. E, com efeito, as articulações que resultariam de tal situação seriam teorias (poesia) que procurariam reconquistar o engajamento perdido (Flusser, 1976, p. 4).

Essa perspectiva não se restringe à literatura: em suas interlocuções com artistas no Brasil e na Europa — como Mira Schendel, Samson Flexor, Edmar de Almeida, Antonio Henrique Amaral, Fred Forest e Joan Fontcuberta —, Flusser reforça a ideia de que a poesia também se faz presente nas artes plásticas e em outras manifestações criativas, sempre como forma de reorganizar a experiência e questionar as fronteiras entre realidade e ficção. A concepção de arte como “artimanha” encontra desdobramentos profundos nessas interações com artistas, levando-o a entender a criação artística não apenas como um jogo técnico ou estético, mas como um processo existencial e filosófico. O artista, ao transformar a matéria e a linguagem, reconfigura também a maneira como percebemos e nos relacionamos com o mundo.

Ao discutir a produção artística, Flusser argumenta que a verdade se constrói tanto pela arte quanto pela ciência, dissolvendo barreiras que a Modernidade estabeleceu entre objetivos epistemológicos, políticos e estéticos. Ele argumenta que “todo objeto manipulado pelo homem passa a ser portador de informações epistemológicas, políticas e artísticas, já que estes três tipos de informação se co-implicam” (Flusser, 198-a, p. 3) e que a divisão clássica entre o subjetivo e o objetivo se mostra insuficiente para captar a complexidade do que se passa no ato criativo. Com a revolução tecnológica, esse cenário sofre alterações profundas: novos suportes digitais, a possibilidade de memórias artificiais e processos cada vez mais automatizados transformam os conceitos de criatividade e produtividade. “A obra (que outrora se vinculava a um objeto

específico), se desvaloriza, passa a ser um *gadget*" (Flusser, 198-a, p. 4), dependendo do modo como é produzida ou consumida. Embora isso possa ampliar a liberdade artística, libertando-a de limitações materiais, há o risco de diluir a dimensão humana da arte em uma lógica mecanizada ou programável.

Assim, ao convidar o leitor a “explicar a produção”, Flusser aponta para a necessidade de compreender os mecanismos que guiam a arte em seu papel de armazenamento e transmissão de conhecimento. Seu pensamento prevê, portanto, a reorganização contínua da experiência humana e ressalta a importância de refletir sobre como a técnica, a linguagem e os suportes culturais se entrelaçam na invenção criativa. Essa perspectiva conserva importante atualidade, pois lança luz sobre as tensões entre liberdade de criação, reconfiguração de códigos e o desafio de preservar o potencial humanizador da arte em um contexto cada vez mais tecnológico.

Explicar a Distribuição

Em “Explicar a distribuição”, Flusser argumenta que, antes de compreender como a arte é distribuída, é essencial entender por que ela precisa ser distribuída. Para isso, aprofunda as indagações anteriores ao destacar que essa necessidade é uma construção moderna e específica da cultura ocidental. Em culturas tradicionais e não ocidentais, a arte não se dissocia do viver cotidiano, pois os indivíduos encontram-se imersos em práticas culturais que não demandam um “público” separado para receber produções estéticas. A ruptura ocorre na modernidade, especialmente a partir do Renascimento, quando a arte se converte em atividade especializada e surge a figura do “artista” como criador isolado, cujo trabalho é então consumido por um “público” igualmente apartado da vida diária.

Flusser relaciona essa mudança à transformação do conceito de “teoria”: na Antiguidade grega, “teorizar” significava contemplar modelos eternos e imutáveis, mas o Renascimento reformulou a teoria como algo dinâmico, aberto a constantes ajustes e progressos. Embora essa reorientação tenha impulsionado inovações científicas e técnicas sem precedentes, favorecendo a manipulação do mundo de maneira funcional, ela também produziu uma cisão entre a dimensão estética e outras esferas do conhecimento, levando ao gradativo afastamento da arte em relação à experiência vivencial.

Nos textos “Zona Cinzenta entre ciência, técnica e arte” (Flusser, 197-b) e “Criação Científica e Artística” (Flusser, 1982), Flusser aprofunda a dimensão ética dessa análise ao mostrar como a ciência, ao buscar objetividade absoluta, se despolitizou e se afastou da vida comum, enquanto a arte, ao refugiar-se em um subjetivismo excessivo, perdeu o ímpeto

transformador e foi remetida a um nicho cada vez mais restrito. Nesse cenário, a distribuição artística assumiu caráter seletivo, estruturando-se em instituições — museus e galerias — que, embora tenham preservado obras e perpetuado a memória de artistas, distanciaram a arte do convívio social. Para Flusser, esse isolamento serviu aos interesses de grupos dominantes, pois, ao dificultar o acesso das massas à expressão estética, manteve-se um estado de passividade que reforçava a ordem vigente.

A despeito dessa realidade, Flusser enfatiza que o surgimento de novos meios de comunicação vem progressivamente alterando o panorama. Cientistas, técnicos e políticos começam a reconhecer a dimensão estética em suas práticas, enquanto as possibilidades de circulação de mensagens se ampliam por meio de dispositivos tecnológicos que tornam a cultura “mais colorida e barulhenta” (Flusser, 198-b, p. 2) aproximando-a novamente de períodos históricos em que a experiência do belo se entrelaçava à existência coletiva. Ainda assim, o autor chama atenção para um dilema contemporâneo: a emergência da “arte da massa”, alimentada por uma indústria cultural que, ao produzir imagens e mensagens em larga escala, tende a gerar um “Kitsch” marcado pela superficialidade e pela padronização. Para os movimentos de vanguarda, trata-se de um retrocesso, mas o público acostumado à cultura de massa tende a enxergar a arte conceitual ou experimental como algo hermético.

Essa divergência se reflete nos espaços de difusão artística. Segundo Flusser, “é a rua, e não a galeria, que distribui a arte atual” (Flusser, 198-b, p. 3), na medida em que cartazes, anúncios e vitrines assumem protagonismo na formação do imaginário coletivo. Diante desse fenômeno, o artista pode ficar tentado a reforçar o antigo modelo de exposição elitista, porém Flusser propõe o oposto: ele sugere que os criadores se infiltrem nesses canais de comunicação, subvertendo-os por dentro. Para Flusser, a questão central da distribuição da arte não é “quais são os canais pelos quais a arte deve ser distribuída?”, mas sim “como os artistas podem penetrar nesses canais para modificar suas mensagens?” (Flusser, 198-b, p. 3). Isso significa que a nova práxis artística não deve se concentrar apenas na criação da obra, mas também na estratégia de distribuição e recepção das mensagens. O desafio, portanto, não consiste apenas em selecionar meios adequados para veicular a arte, mas em questionar como penetrá-los a fim de reconfigurar mensagens e estimular fruições críticas.

Essa postura aparece de modo concreto em textos como “O espírito do tempo nas artes plásticas” (Flusser, 1970) onde Flusser argumenta que a arte contemporânea não deveria rejeitar a tecnologia, mas a empregar para fins subversivos, produzindo máquinas que “não funcionam”, aparelhos sem utilidade e experiências interativas que questionam a lógica

utilitarista. Diferente da arte tradicional, que oferecia objetos contemplativos, a atual convida à interação e à modificação de seus elementos. Essa dimensão lúdica contrasta com a previsibilidade da modernidade e busca restaurar uma experiência intensa e significativa da vida.

Em termos institucionais, essa abordagem se revela em sua atuação na Bienal de São Paulo, sobretudo entre as décadas de 1960 e 1970, quando Flusser defende a necessidade de transformar a Bienal em um espaço de interlocução recíproca e não em uma exposição unilateral. Em 1971, ao apresentar propostas à Associação Internacional de Críticos de Arte, ele sugere incluir o público na própria programação, estabelecer objetivos comunicativos claros e recorrer a uma equipe interdisciplinar de comunicólogos para orientar o evento. Na XII Bienal Internacional de São Paulo de 1973, ao assumir a curadoria do segmento “Arte e Comunicação”, Flusser antecipa debates que se tornariam globais na década seguinte, ao enfatizar o “jogar estrategicamente” como metodologia para explorar o mundo tecnológico.

O resultado de seu projeto curatorial antecipava, portanto, discussões que se tornariam mundialmente conhecidas na década seguinte, quando propunha o jogar estrategicamente como forma de encontrar novos conhecimentos e vivências para o mundo tecnológico.

A nova festividade que se manifesta na Bienal merece ser chamada “lúdica”, no sentido de tratar-se de jogo proposto pela equipe criadora, jogo este no qual participa o visitante pelo seu perambular por entre as peças do jogo. Com efeito: ao andar pelo espaço-tempo da Bienal, o visitante está dando lances. E o clima existencial que o pervade é comparável ao que caracteriza jogos funcionalmente complexos, o xadrez por exemplo. Ora, tal clima lúdica festivo, tão conhecido na cultura brasileira por fenômenos como o são o carnaval e o futebol, mas desta vez elevado ao nível da consciência crítica, se assemelha muito ao clima que os antigos chamavam de “sacralidade” (Flusser, 1985d, p. 5).

A nossa atitude diária é de ação e atividade. Lançamos constantemente redes explicativas sobre o mundo a fim de forçá-lo para dentro das suas malhas. E modificá-lo. Em outras palavras a nossa atitude diária em relação com o mundo é a de não permitir que o mundo seja mundo. A nova atitude ao penetrar no abismal deve ser de paixão e passividade. Devemos recolher as nossas redes explicativas a fim de permitir que a bienal se lance sobre nós e nos altere. Em outras palavras devemos permitir que as coisas da bienal sejam as coisas. Não devemos incidir sobre a bienal devemos permitir que elas sobre nós incida. Não devemos formar uma opinião sobre a bienal. Não devemos informá-la. Devemos permitir que ela nos informe. Não devemos falar sobre a bienal devemos permitir que ela fale sobre nós dentro de nós. Future a nossa estrutura e re programe o nosso programa. O quanto isto é difícil. (Flusser, 197c-, p. 4).

Nesse cenário, a arte deixa de ser objeto estático para converter-se em diálogo contínuo que redefine as noções de estética e de conhecimento. Assim, a reflexão sobre a distribuição na perspectiva flusseriana não se limita à escolha de canais pelos quais a arte circula, mas envolve uma mudança radical do papel do artista e do público. Ao invés de resistir de fora à cultura de massa, Flusser recomenda apropriá-la para transformá-la por dentro. Desse modo, o artista

contemporâneo abandona a imagem romântica do gênio isolado e assume a função de agente ativo na engenharia cultural, manipulando códigos e suportes com a intenção de reverter o conformismo e de possibilitar vivências mais plenas. Essa estratégia rompe com a passividade que caracteriza grande parte do consumo estético e atualiza o potencial crítico e inovador da arte em um tempo marcado pela massificação das imagens e pela reprodutibilidade técnica.

Explicar a recepção

Em “Explicar a recepção” (198-c), Flusser retoma a questão de como a arte é percebida e assimilada, situando-a no contexto da ascensão das imagens técnicas — fotografias, filmes, televisão — e de suas consequências para a experiência estética. No ensaio “Is there a rupture between contemporary expressions of art and society?” (Flusser, 1985e), complementa estas ideias ao argumentar que tais meios, embora pareçam acessíveis a qualquer público, são na verdade produtos de sistemas midiáticos programados para veicular determinados significados, moldando ativamente a maneira como a sociedade interpreta a realidade. Em contraste com os códigos artísticos tradicionais (textos, música, gestos), as imagens técnicas possuem uma difusão massiva que disfarça a sutileza de sua construção, ofuscando seu caráter crítico e seu potencial de reflexão.

Para Flusser, a arte sempre apresentou, de algum modo, um aspecto hermético, pois demanda do espectador o domínio de códigos prévios. No passado, críticos e mediadores exerciam um papel fundamental na tradução dessas inovações estéticas, permitindo que um público mais amplo pudesse usufruir das obras. No entanto, com a proliferação de modelos fáceis e rapidamente assimiláveis — fruto de uma cultura de massa que privilegia a produção em larga escala de imagens — a demanda por expressões artísticas complexas diminui. O artista, então, se vê diante de um impasse: manter a integridade de sua mensagem e atingir um público reduzido ou permitir que a mídia de massa recodifique sua criação, tornando-a compreensível, porém esvaziada de sua profundidade. Essa dinâmica gera o que Flusser define como uma ruptura estrutural entre arte e sociedade, pois a arte só se torna amplamente acessível ao preço de perder sua autonomia intelectual e crítica.

Em sua palestra “Explicar a recepção” (198-c), Flusser explora o processo de apreensão das mensagens culturais, distinguindo informações codificadas — propositalmente organizadas para serem decifradas — de informações não codificadas, como meras sensações físicas. As primeiras configuram a cultura, enquanto as segundas remetem à natureza, que demanda interpretação. Ele sustenta que toda percepção passa inevitavelmente pelo crivo da cultura, ao

passo que as mensagens culturais, por sua vez, podem ser ressignificadas de maneiras não antecipadas. Nesse sentido, a realidade em que vivemos é fundamentalmente codificada, e as interpretações, constantes e dinâmicas, constituem uma “segunda natureza”.

Flusser descreve quatro etapas na recepção de qualquer mensagem cultural: (1) reconhecer a intenção comunicativa, verificando se a mensagem foi criada intencionalmente para ser recebida; (2) buscar o código, quando o receptor consulta sua memória para encontrar um código que permita compreender a mensagem; (3) decifrar o significado, interpretando e compreendendo a mensagem a partir do código encontrado; e (4) armazená-lo para uso futuro, quando consolidada na memória e capaz de ser utilizada como referência para novas experiências. Embora essas fases ocorram de forma rápida e inconsciente, tornam-se visíveis quando o receptor enfrenta dificuldades interpretativas (Flusser, 198-c, p. 2). Na arte, em particular, o artista frequentemente insere “ruídos” que podem ser acidentais — como o desgaste de uma pintura — ou intencionais, com o intuito de romper um código existente e gerar novas possibilidades de significado. Quanto maior a dificuldade em decodificar uma obra, maior seu potencial de trazer informação e, portanto, de enriquecer a experiência do espectador. Já as criações facilmente compreensíveis — o chamado “kitsch” — sacrificam a capacidade de ampliar horizontes, oferecendo uma mensagem prontamente assimilável, porém limitada em termos de profundidade.

No texto “Crise em arte” (s.d.-a) Flusser acrescenta uma perspectiva sociológica, examinando o fosso entre emissores (a “elite cultural”) e receptores (as “massas”). Enquanto a produção de cultura erudita passa por diversos filtros até chegar a um público restrito, a arte de massa se manifesta de modo simplificado e padronizado, cumprindo a função de manter comportamentos de consumo sem questioná-los. A “arte da massa” não sofre crise precisamente porque atinge seu objetivo de reforçar padrões estabelecidos. Em contrapartida, a “arte da elite” enfrenta dificuldades por se afastar da experiência cotidiana e perder sua função comunicativa original.

A revolução tecnológica, ao introduzir novas mídias artísticas, exige do público a aprendizagem de códigos inéditos. Contudo, Flusser adverte no texto “Pós-História e Crítica de Arte” (Flusser, S.d-b) que esse fascínio tecnológico pode encobrir a falta de originalidade de certas propostas, já que a verdadeira novidade exige rompimento com convenções. Reportando-se a Rilke, Flusser observa que o belo comporta um traço “destrutivo e terrível”, e a experiência estética genuína encerra esse choque com o “insuportavelmente belo”, fomentando uma reação de estranhamento que revitaliza a percepção. Nesse processo, a arte ganha uma função

epistemológica e existencial, pois, ao desafiar os códigos vigentes, questiona a própria forma como compreendemos o mundo.

Apesar de criticar a assimilação da arte contemporânea pela cultura de massa, Flusser identifica sinais de um renascimento artístico genuíno que poderia restituir à arte seu papel de conectar experiência, sentido e transcendência. Segundo ele, algumas obras ainda conseguem evocar um sentido mais profundo de realidade e valores, escapando à banalização. Nesse contexto, Flusser sustenta que a arte deve assumir a forma de “poesia”, entendida não como mero exercício estético, mas como um risco existencial em que o artista investe sua própria existência. Tal perspectiva desloca a arte do entretenimento fácil para uma busca de sentido que questiona a condição humana e a realidade circundante, convidando o receptor a um envolvimento que ultrapasse a simples fruição passiva.

Essa transformação torna-se possível quando o público aceita o desafio interpretativo, rompendo com a alienação que a cultura de massa frequentemente impõe. Para Flusser, viver plenamente envolve expor-se a vivências inéditas que levem a ações e decisões igualmente inéditas, uma vez que a essência da existência humana consiste em “mudar-se por vivências novas” (Flusser, 198-c, p. 4). Logo, a arte tem a prerrogativa de instaurar rupturas em nossas formas de ver, pensar e sentir, renovando o horizonte simbólico e instaurando um diálogo fecundo entre criador, obra e espectador.

Explicar o efeito político-social

Em “Explicar o efeito político-social” (198-d), Flusser concentra-se na maneira pela qual a Segunda Revolução Industrial redefiniu a estrutura urbana e, por consequência, o próprio papel do artista na sociedade. Ele sustenta que, ao longo de grande parte da história — do Neolítico até a Primeira Revolução Industrial —, a cidade fundamentou-se em uma nítida separação entre espaço privado e espaço público. O primeiro constituía a esfera em que informações eram concebidas e elaboradas; o segundo, o lugar onde essas informações se tornavam visíveis, podendo ser debatidas e apropriadas coletivamente. Essa dinâmica assegurava um equilíbrio entre a vida íntima e a participação social, modelando, por séculos, os processos culturais e políticos.

Contudo, com a Segunda Revolução Industrial, essa divisão tradicional começa a ruir. As praças e ruas são tomadas por meios de comunicação programados — telas, câmeras e dispositivos de vigilância —, enquanto os lares são invadidos pelos mesmos fluxos de informação, por intermédio de televisores, redes digitais e outros sistemas globais de

interconexão. Assim, o indivíduo deixa de “transitar” entre o privado e o público para tornar-se um nó fixo em uma rede de dados que se retroalimenta incessantemente, esvaziando a antiga distinção entre engajamento e alienação. Em tal configuração, a cidade não se constitui mais como um lugar físico de encontros ocasionais, mas como uma matriz contínua de transmissão e recepção de informações, na qual as transformações históricas da consciência e da sociabilidade sofrem alterações profundas. Flusser identifica nesse panorama o risco de que a cidade se converta em um sistema programado cuja autonomia se reforça a cada novo incremento tecnológico. Nesse cenário, o cotidiano pode tornar-se “real e sem possibilidade” (Flusser, 198-d, p.2) ou seja, inteiramente determinado por algoritmos e padrões predefinidos, obstruindo o exercício da criatividade humana.

Estas ideias se conciliam ao que Flusser denominou como “Reflexões Nômades”, discutidas nos anos de 1980 no Seminário *Kornhaus*, organizado por Harry Pross e examinadas por Norval Baitello Jr (2010). Nelas, Flusser apresenta a hipótese de que a humanidade atravessou três grandes catástrofes: a primeira, a hominização, derivada do uso de ferramentas de pedra, que fez o homem nômade tocar e aprender o mundo ao persegui-lo; a segunda, a civilização, marcada pelo sedentarismo das aldeias, em que o homem passa a possuir bens e a interpretar a realidade por meio de imagens tradicionais e da escrita; e a terceira, ainda em curso e não totalmente nomeada, caracterizada por um novo nomadismo em que não mais o corpo, mas o “espírito” viaja pelos canais de informação eletrônica. Esse vento informacional penetra em cada fresta da casa, tornando-a inabitável e subvertendo o sentido de intimidade. De acordo com Baitello Jr. (2010, p. 53), “pelo espírito do vento, que é o sopro do espírito não visível, chegamos à imaterialidade que caracteriza as tecnoimagens como imagens que fugiram do espaço, como espíritos errantes ou nômades sem corpo”.

A solução para esse impasse, segundo Flusser, reside em duas vias de ação. A primeira envolve a criação de conexões independentes na rede, possibilitando que cidadãos se comuniquem diretamente e gerem informações originais, livres de controle centralizado. A segunda consiste em valorizar a experiência concreta como fonte de inovação, reconhecendo que, mesmo em uma sociedade programada, certos elementos — como emoções, sensações físicas e a própria consciência da morte — escapam à lógica dos sistemas digitais. Para Flusser, a arte pode desempenhar papel-chave nessa tarefa, pois historicamente sempre funcionou como canal de transgressão de códigos vigentes e de proposição de novos significados. Entretanto, o contexto pós-industrial obriga o artista a repensar sua estratégia criativa: já não basta produzir objetos materiais — pinturas, esculturas ou edifícios — e inseri-los em espaços públicos ou

privados. Na cidade dominada pela automação e pela multiplicação de símbolos, o artista precisa incidir diretamente sobre os programas que controlam a metrópole, atuando em nível algorítmico e reconfigurando as estruturas de transmissão cultural.

Tal concepção desmonta as antigas noções de “arte engajada” ou “arte alienada” uma vez que, para Flusser, na sociedade cibernética a arte não se limitará a refletir a política, mas tenderá a substituí-la, intervindo nos próprios sistemas que regem a organização social. O artista, por conseguinte, assume a posição de verdadeiro legislador da cidade, ditando os rumos de uma obra de arte coletiva cujos contornos são modelados em tempo real pelos habitantes. Se, porém, o artista optar por permanecer à margem dos processos programadores, a consequência pode ser uma urbe rigidamente controlada e repetitiva, em que a criatividade humana sucumbe à automatização. Se, ao contrário, ele se envolver na construção de mecanismos abertos e dinâmicos, a cidade poderá evoluir para um espaço de invenção compartilhada, regido pela experimentação e pela metamorfose permanente.

Flusser avança essas reflexões na Europa, por meio de publicações relacionadas a pensadores como Baudrillard, Canclini, Costa, Duvignaud, Morin, Perniola e Restany, onde desenvolve o conceito de “arte sociológica”. Tal proposta, articulada em continuidade às experiências de Flusser na Bienal de São Paulo, reforça a ideia de que a arte pode transcender a dicotomia entre sujeito e objeto, ao envolver criador e sociedade em um diálogo mútuo. Conforme afirma:

[...] a arte sociológica é o oposto da técnica social. No entanto, a meta da arte sociológica não é, como é caso da arte moderna, a de propor à sociedade, modelos “estéticos”, modelos de vivência concreta. A sua meta é de permitir à sociedade e ao próprio artista viverem em conjunto, conhecerem-se mutuamente, e alterarem-se mutuamente. Por se fundirem, na arte sociológica, sujeito e objeto em diálogo mútuo, fundem-se eles também na vivência, no conhecimento, e no engajamento. Uma vez superada a divisão entre sujeito e objeto, é superada também a divisão entre ciência, política e arte. De maneira que o fazer da arte sociológica não é nem artístico, nem científico, nem político, mas é tudo isto simultaneamente em novo nível (Flusser, 198-e, p. 4).

Dessa perspectiva, o fazer artístico não se enquadra estritamente no âmbito estético, científico ou político, mas funciona simultaneamente nos três domínios em um nível inédito, promovendo vivência, conhecimento e engajamento. Nesse sentido, a arte sociológica conecta-se a uma forma de prática que, longe de limitar-se à criação de obras isoladas, investe na comunicação direta e na participação ativa. Assim, ela permite à sociedade e ao artista se conhecerem e se alterarem reciprocamente, superando a passividade que marcava as relações estabelecidas pela cultura de massa. O que Flusser vislumbra, portanto, é uma confluência de saberes que propicie a transformação conjunta da realidade, abrindo caminhos para uma cidade

em que a dimensão estética, política e científica se fundam em um tecido único, concebido e constantemente redefinido pelos próprios cidadãos. Desse modo, a cidade programada pode tornar-se tanto um pesadelo repetitivo quanto um horizonte de possibilidades criadoras, dependendo de como os agentes culturais, em especial os artistas, decidam intervir em suas estruturas informacionais.

Conclusão

Em conclusão, as reflexões de Vilém Flusser delineadas ao longo deste estudo demonstram que a arte ocupa um lugar nodal na organização da experiência humana, atravessando os campos da cultura, da política e da própria estrutura social. A análise de suas quatro dimensões — produção, distribuição, recepção e efeito político-social — aponta para a necessidade de repensar o papel do artista e dos processos artísticos na contemporaneidade. Esse repensar se torna ainda mais premente diante do contexto atual, em que a cultura gradativamente deixa de ser meramente material para tornar-se “programada”, condicionada por sistemas técnicos e informacionais cada vez mais abrangentes.

Na perspectiva de Flusser, a produção artística não pode restringir-se ao objeto físico nem ao ato de “imprimir” informações sobre um suporte; ela requer, antes, uma tomada de posição sobre como a sociedade armazena e transmite conhecimento. Da mesma forma, a distribuição da arte não se restringe a meros canais de divulgação, mas envolve a compreensão e, sobretudo, a infiltração nos sistemas que projetam modelos de vida e determinam a experiência estética. Esse deslocamento torna-se decisivo num cenário em que a industrialização da cultura e a proliferação de imagens técnicas já não apenas traduzem, mas constituem a própria realidade cotidiana.

Já a recepção, não implica apenas a decodificação de mensagens artísticas, mas pode e deve desafiar os padrões de percepção estabelecidos, ampliando o potencial de sentido e confrontando os modelos mentais que sustentam a cultura vigente. Nesse processo, sobressai a diferença entre manifestações artísticas que reforçam convenções — facilmente consumíveis, porém estéreis — e aquelas que introduzem “ruídos” capazes de ressignificar o mundo e instaurar experiências verdadeiramente transformadoras.

Por fim, a análise do efeito político-social demonstra que a arte, em uma era de cidades programadas, pode transcender as antigas fronteiras entre engajamento e alienação. Não se trata mais apenas de criar obras “engajadas” ou “alienadas”, mas de intervir diretamente nos códigos e algoritmos que reconfiguram a realidade urbana, subvertendo suas lógicas estruturantes e, em

alguns casos, substituindo a política convencional ao propor novas dinâmicas de organização coletiva. Nesse sentido, a arte torna-se um exercício de “reprogramar” a cidade, seja para reforçar o controle automatizado, seja para abrir frestas de liberdade e inovação.

A atualidade dessas discussões mostra-se em um momento em que processos de digitalização e virtualização avançam rapidamente, sugerindo a pergunta sobre como — e por quem — esses sistemas são concebidos e geridos ganha força extraordinária. Se, conforme Flusser, o destino da arte depende de sua capacidade de intervir no âmago da cultura programada, é igualmente verdade que tal intervenção exige não só domínio técnico, mas um compromisso ético-existencial. Trata-se, portanto, de uma questão decisiva: ou a arte se converte em engrenagem subalterna de um sistema cujas regras não questiona, ou se torna a protagonista de um projeto emancipatório que redefine o horizonte das possibilidades humanas.

Assim, as proposições flusserianas para o século XXI podem instigar artistas, pensadores e agentes culturais a situarem-se de modo criativo e crítico diante dos desafios contemporâneos. A relevância de seu pensamento mostra que a tensão entre controle programado e liberdade inventiva, longe de se resolver por meio de discursos meramente estéticos, demanda uma atuação transversal que rearticule os campos da arte, da ciência e da política. Em última instância, segundo o autor, o que se encontra em jogo não é apenas o futuro da arte, mas o próprio sentido da existência humana em sociedades cada vez mais interligadas e programáveis. O legado de Flusser, nesse aspecto, continua a oferecer chaves interpretativas e instrumentos de ação para que a criatividade possa efetivamente remodelar os rumos da cultura contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAITELLO JUNIOR, Norval. *A serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma teoria da mídia*. São Paulo: Paulus, 2010.

FLUSSER, Vilém. *Artifício, Artefato, Artimanha. I – O homem enquanto artifício*. In. SP Bienal_Conference essas. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1985a.

_____. *Artifício, Artefato, Artimanha. II – A vida enquanto artefato*. In. SP Bienal_Conference essas. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1985b.

_____. *Artifício, Artefato, Artimanha. III – A artimanha da vida humana*. In. SP Bienal_Conference essas. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1985c.

_____. *A 18ª Bienal de São Paulo, Exemplo de Espaço-Tempo Novo*. In. Essays 1_Portuguese-A_10-A Vol, Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1985d.

_____. *Is there a rupture between contemporary expressions of art and Society?* In. M25_826_ Beitrage zu int. Katalogen um Antholog [nicht dt. Franz] Chronolog. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1985e.

_____. *Criação Científica e Artística*. Revista do Instituto Brasileiro de Filosofia. In. M5_IBF_219. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1982.

_____. *Como Explicar a Arte I*. In. Essays 4_Portuguese-C. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 198-a.

_____. *Como Explicar a Arte II*. In. Essays 4_Portuguese-C. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 198-b.

_____. *Como Explicar a Arte III*. In. Essays 4_Portuguese-C. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 198-c.

_____. *Como Explicar a Arte IV*. In. Essays 4_Portuguese-C. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 198-d.

_____. *10 anos de Arte Sociológica*. In. Essays 1_Portuguese-A_10-A Vol. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 198-e.

_____. *Alguns Problemas atuais em poesia*. In. Essays 2_Portuguese-A_Aber-Aut. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1976.

_____. *O espírito do tempo nas artes plásticas*. Revista do Instituto Brasileiro de Filosofia. In. M5_IBF_219. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1970.

_____. *Atestado de Falta de Fundamentos*. In. Books 33_1_Bop_Atestado de Falta de Fundamentos. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 197-a.

_____. *Zona Cinzenta entre Ciência, Técnica e Arte*. In. Essays 18_Portuguese_T-U-V-W-X-Z. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 197-b.

_____. *Bienal e Fenomenologia*. In. M2_O Estado de São Paulo Ztg. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 197-c.

_____. *Influência do Pensamento Existencial sobre a atualidade*. In. Courses 1_2-Ipea [1647] *Influência do Pensamento Existencial sobre a atualidade*. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1965.

_____. *Crise em Arte*. In. Essays 4_Portuguese-C. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, s.d-a.

_____. *Pós-História e Crítica de arte*. In. Essays 15_Portuguese-P. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, S.d-b.

FOLHA DE S. PAULO. *Morre aos 59 galerista Paulo Figueiredo*. Ilustrada, São Paulo, 10 dez. 2006.

PAULO Figueiredo Galeria de Arte. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicoes/71348-paulo-figueiredo-galeria-de-arte>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2025. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.