

REFLEXÕES SOBRE A IMATERIALIDADE DA ARTE DIGITAL:

a atualidade do pensamento de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno

Sueli Soares dos Santos Batista

Docente e pesquisadora do Núcleo de Estudos sobre Tecnologia e Sociedade – NETS (Fatec Jundiaí)

Pós-doutoranda da Faculdade de Educação da Unicamp

O pensamento social sobre a estética está habituado a descurar o conceito de força produtiva. No mais profundo, porém, dos processos tecnológicos, ela é o sujeito: solidificou-se em tecnologia (Adorno, 1970, p. 56) ¹

O que está acontecendo com a arte nesta era digital? Assim Diana Domingues inicia seu texto *Tecnologias, produção artística e sensibilização dos sentidos* (2001). O artista troca sua antiga “torre de marfim” que seriam os ateliês e oficinas por novos espaços e técnicas de produção artística relacionados pela autora da seguinte forma: recursos computacionais e multimídia, núcleo de processamento de dados, oficinas e laboratórios de mecânica, de eletrônica, de automação industrial, centros de produção de imagens científicas das ciências médicas, da biologia, do sensoriamento remoto, da astrofísica.

A partir do que Domingues chama de “poéticas tecnológicas” inerentes à interatividade, tudo se conecta com tudo, tudo está em estado de permutabilidade, de possibilidade, em estado de contaminação quando se circula na *imaterialidade dos territórios digitais* (grifo nosso).

Seguindo a linha de raciocínio de Domingues, alguns conceitos básicos para se pensar a relação entre arte e tecnologia devem ser considerados, a saber: a passagem da cultura material para a cultura imaterial, a estreita relação da arte com a ciência, a diluição do conceito de artista que dispersa sua autoria, as tecnologias digitais que favorecem a arte da participação, a troca do conceito de objeto artístico pelo de processo e o abandono de uma produção artística centrada na pura visualidade.

O objetivo deste trabalho é, ao dialogar com Domingues, apresentar e analisar as reflexões precursoras de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno que, antes da chamada era digital, discutiram amplamente vários aspectos relevantes da relação entre arte e tecnologia. Em especial, destacam-se o conceito de materialidade do produto artístico, a

¹ Na edição alemã verificar o tema *Subjektivität und Kollektiv*

obra de arte como processo e o abandono de uma produção artística centrada na pura visualidade e a relação da arte com a técnica.

O esforço deste trabalho, em grande parte, está em demonstrar como esta discussão, embora numa linguagem própria destes filósofos, já está presente em suas obras, sobretudo no célebre ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin e na *Teoria Estética* de Theodor W. Adorno.

Discutir em que medida a arte digital problematiza o conceito de autonomia da obra de arte, ressitua-o, e até que ponto se pode falar em arte como fato social e como inerente ao mundo do trabalho e das diferentes formas de reestruturação produtiva é uma possível contribuição destes pensadores da cultura que não se pode negligenciar. Resgatar esta materialidade, mesmo considerando a complexidade da experiência virtual é buscar o caráter emancipatório da arte digital.

A atualidade do pensamento de Benjamin e de T.W. Adorno, neste sentido, diz respeito às suas reflexões que tiveram caráter de prognóstico justamente por analisarem a obra de arte, independente do suporte, como um produto de uma materialidade historicamente verificável.

Quando Domingues refere-se à passagem da cultura material para uma cultura imaterial argumenta a favor da fluidez dos suportes (o artista não é mais necessariamente o transformador de matérias) e da relação com o público (que não pressupõe um contato direto com um objeto). Mas a imaterialidade da arte digital termina por aí na perspectiva que o presente estudo privilegia.

Diana Domingues apresenta a imaterialidade da “fruição” da arte digital a partir da conexão com máquinas movidas à eletricidade, com circulação de ondas, em processos de trocas de informações em micro-unidades de partículas, em trocas que perfuram camadas do espaço. O que queremos apresentar como problema não é a simples “troca” de algo material por algo imaterial, mas uma nova interpretação da materialidade do mundo em geral e da arte em particular. A arte digital, neste sentido, leva às últimas conseqüências à materialidade da produção e da fruição da obra de arte que há muito deixou de ser objeto de contemplação que remetia, necessariamente, a uma *promesse de bonheur*.

O fato de que a obra de arte, como objeto de contemplação imediata nada vai dizer ao sujeito, é uma das lições que se pode tirar das análises de Benjamin e de T.W. Adorno sobre a experiência em declínio. O problema não se resolve com o esclarecimento sobre a obra, que é necessário, mas insuficiente. Antes e mesmo depois de recebermos uma ilustração sobre arte, a capacidade de experimentá-la no sentido tradicional é o que deixou de existir: o gesto contemplativo.

Benjamin diagnosticou o quanto é infrutífero lamentarmos o desaparecimento desse gesto que é decorrente do empobrecimento da experiência e da capacidade de narrar. Esse fenômeno, como podemos observar nas análises de Benjamin em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, não se esgota numa reflexão acerca da subjetividade em si. Para ele, as novas formas de comunicação e de relação com a cultura, configuradas a partir da reprodutibilidade técnica das obras de arte, “educam” o sujeito para uma outra forma de percepção: a distração socialmente necessária num mundo em que “a vivência

do choque, sentida pelo transeunte na multidão corresponde à ‘vivência’ do operário com a máquina”. Ou seja, a decadência da concentração é um fato do mundo do trabalho e da cultura. "No interior dos grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência", afirma Benjamin (1985, p. 169).

Adorno e Benjamin tratam dessa transformação sem eufemismos: o que é exigido de nós enquanto percepção construída a partir de nosso modo de existência é a não-concentração, a não-reflexão, a dispersão, a distração. A diferença entre Adorno e Benjamin é a concepção que têm dos limites dessa nova forma de percepção e em que medida pode ser emancipatória. Para Adorno, a distração exigida pelos produtos da indústria cultural sequer chega a ser percepção. Na sua construção e conteúdos, esses produtos, ao dispensarem o indivíduo da atenção e da reflexão, são anestésicos, e por isso mesmo, dispensam a percepção.

Para Benjamin (1985), a reprodutibilidade da obra de arte marca o fim da teologia da arte, da sua percepção como objeto de devoção. Não se trata mais de questionar se fotografia ou cinema são arte, mas a de reconhecer que esses meios técnicos alteraram a sua própria natureza: impõem uma nova forma de fazer e de apreender a obra de arte. A utilização desses meios não é uma mera questão de modernização e diversificação metodológica: a especificidade da obra de arte sacralizada pela tradição ou destacada dessa na técnica da reprodução quer da arte, quer da maneira contemporânea de percebê-la, estão em dois planos de percepção diferentes: o do recolhimento, da concentração, a chamada recepção ótica e o da distração, da dispersão, a chamada recepção tátil.

Na concepção de Benjamin, a reprodutibilidade da obra de arte e da vida do homem moderno determinam a confluência dessas duas formas de percepção, com o crescente enfraquecimento da primeira. Há um gradual enfraquecimento da reflexão: do caminho que vai da contemplação à distração não se pode falar em progresso da percepção mas antes sua regressão. O hábito determina em grande medida a própria recepção ótica que exige mais uma observação casual (como a do turista) que a de uma atenção concentrada e esclarecida.

A semiformação decorrente disto é o que Adorno chama de “estado informativo pontual, desconectado, intercambiável, efêmero” (1996, p. 405). A expressão dessa semiformação é, segundo Adorno,

[...] algo parecido à fala desses viajantes que, do trem, dão nomes a todos os lugares pelos quais passam como um raio, a fábrica de rodas ou de cimento, o novo quartel, prontos para dar respostas inconseqüentes a qualquer pergunta (p.405).

É o “olhar passageiro” do espectador contemporâneo. Um olhar que é, na verdade, um prolongamento da manipulação tátil, impensável nas formas tradicionais de percepção. Atualizando estas observações, citamos Freire (1990) quando discute sobre a relação do público com a arte contemporânea:

Trata-se de um universo táctil, não mais da ordem visual ou do discurso, as pessoas são diretamente envolvidas num processo: manipular/ser manipulado, circular/fazer, não é mais da ordem da representação, nem da distância, nem da reflexão...(p. 131)

As novas formas de produção e percepção estéticas dizem respeito a esta efemeridade inconcebível num conceito tradicional de arte em que os artefatos artísticos se apoiavam totalmente na idéia de duração. A permanência da obra de arte, o que significa uma correspondência com a tradição é um conceito externo à arte, segundo Adorno (1970) quando afirma:

As obras não têm nenhum poder sobre a duração: em última análise ela é garantida quando o que se presume ligado a uma época é eliminado em favor do permanente (p. 40)

Ou seja, a arte não é permanente ou efêmera em si mesma. Estas são categoriais sociais e históricas. Se a arte no mundo contemporâneo é efêmera, se nada vai dizer em termos de totalidade, se não tem uma única mensagem ou mesmo se não tem mensagem a transmitir, isso diz respeito à própria relação que estabelecemos historicamente com a tradição e não simplesmente um aspecto de uma inovação tecnológico-estética.

Afirmava Benjamin nos anos 20, em seu ensaio *Experiência e Pobreza*, que trocamos o que se chamava patrimônio cultural pela moeda miúda do atual. Já não nos reconhecemos como participantes de uma tradição. As forças produtivas nos lançam a um futuro incerto, perante um passado emudecido. As obras de arte não só usam técnicas que expressam isso. Elas mesmas são imagens dialéticas deste processo.

A constelação de momentos que se transformam historicamente é que pode nos auxiliar a entender o que seria uma obra de arte. Mas, ainda assim para uma determinada época. Recorrer à tradição e à origem pouco nos ajuda nesse sentido já que aquilo que em tempos passados era objeto de práticas mágicas, de documentação histórica, atrelado ao pragmatismo da vida cotidiana pode ser hoje considerado obra de arte, ao mesmo tempo que, o que foi considerado obra de arte, pode hoje não o ser. Se hoje a arte digital põe em questão o que era considerado arte antes do advento da hipermídia e do hipertexto, não é absurdo imaginar que, mediante outros aperfeiçoamentos técnicos e outras concepções culturais, a arte digital seja questionada em seu frágil e efêmero estatuto.

Para Theodor W. Adorno, a obra de arte tem o caráter ambíguo de ser autônoma e *fato social*. Isto significa afirmar que se alguma função social a arte puder exercer, será aquela de apresentar a ruptura histórica tornando-se, ela própria, questões para a sociedade. Ao perguntarmos o que está acontecendo com a arte na “era digital” é possível que tenhamos como resposta uma outra pergunta: que “era” é esta que conceitua, produz e consome a chamada arte digital?

É importante que invertamos a ordem da questão para relativizarmos a discussão sobre a relação entre arte, ciência e tecnologia como algo dramático apenas na arte contemporânea, procurando verificar que as diferentes técnicas não são simplesmente ferramentas para o artista, simples construção da forma em que um conteúdo se expressa. Queremos colocar na ordem do dia a consideração de Adorno de que a técnica não é simplesmente forma estética ou ferramenta, é conteúdo sedimentado². Para ele, as obras de arte são “...artefatos, produtos do trabalho social, comunicam igualmente com a empiria, que renegam, e da qual tiram o seu conteúdo” (p.15)

A arte nunca estaria separada ou atrelada harmonicamente à técnica. Adorno vê correspondências entre a mão que desenhava um animal na parede da caverna e os meios eletrônicos utilizáveis pela arte (p. 46) e avalia este processo como um salto qualitativo e não propriamente uma ruptura como considerou Benjamin ao separar a obra de arte aurática da tecnológica. Mas o que se tem é a desproporção entre a cultura estabelecida e o estado das forças produtivas. A arte, se ainda é possível falar em sua relativa autonomia, mais do que atualizar seus procedimentos técnicos, precisa revelar esta desproporção e assegurar o seu momento de negatividade.

A mera contemplação, a inventabilidade, a ficção, o espontaneísmo, a inutilidade eram considerados atributos fundamentais da arte. Muito já se escreveu sobre o caráter ideológico do pressuposto da arte pela arte. Mas a arte, e isto no mundo contemporâneo tem-se expressado com vigor, não é simplesmente o reino da liberdade, pois nenhuma obra de arte esteve ou está alienada da história que lhe diz respeito. O conceito de força produtiva é, portanto, fundamental.

Adorno afirma que forças produtivas esteticamente liberadoras representam a libertação real que é impedida pelas relações de produção (1970, p,46)³. Podemos refletir sobre esta consideração antes de fazer a apologia da liberdade esteticamente construída pelas novas tecnologias pensando sobre a falta de liberdade que estas construções estéticas podem denunciar. A arte não pode realizar a utopia a partir de si mesma. Quando se exalta tanto a interatividade da arte digital, há que se pensar quanto esta interatividade ocorre na vida social. Para Adorno,

Os procedimentos técnicos mais avançados e mais diferenciados se interpenetram com as experiências mais avançadas e diferenciadas. Mas estas, enquanto sociais, são críticas (p. 47)

As experiências mais avançadas e diferenciadas porque sociais são críticas porque apontam não somente para as possibilidades, mas também para os limites das técnicas utilizadas. A arte tem o momento de separação do existente, mas também sempre esteve ligada ao processo real de vida da sociedade, da produção material, da exploração do trabalho alheio. Ou seja, a arte pode ser promessa de felicidade e de liberdade, o que não quer dizer que esteja separada das condições objetivas. Também é relevante que, quanto mais o artista e a obra se inserem num contexto de negação da realidade, mais encontram entraves para a sua existência.

² Na edição alemã verificar o tema *Zum Verhältnis von Kunst und Gesellschaft*

³ Na edição alemã verificar o tema *Moderne Kunst und industrielle Produktion*

Sem técnica, os materiais que constituem a obra de arte não passariam de coisas desarticuladas, pois apenas aquela “faz com que a obra de arte seja mais do que um aglomerado do faticamente existente” (Adorno, 1970, p. 244). A arte se aproxima do objetivo da racionalidade devido sua própria estrutura material, sendo “alérgica à recaída na magia”: a arte constitui um momento no processo do desencantamento do mundo, da racionalização. Como produtos do trabalho social, renegam e comunicam-se reciprocamente com a empiria.

A arte contemporânea tem algo a dizer à realidade empírica que a produz? Sua expressão não é necessariamente uma mensagem a ser veiculada. O mais importante é por em movimento processos de pensamento e não em comunicar dizeres cheios de significado. Este procedimento não é novo, não foi criado pela arte digital. Já se encontra em Brecht, em Becket e na arte moderna em geral. Mas ao se reduzir simplesmente ao processo e aos procedimentos técnicos, a arte pode recair naquela concepção conformista de, apoiando-se estritamente no seu elemento construtivo como reprodução social, renunciar ao seu caráter emancipatório. Como pôde considerar Teixeira Coelho (2007), a arte digital, apesar de suas inúmeras possibilidades, pode-se converter em artesanato.

Quando se fala da relação entre arte, técnica e ciência é necessário tomar um certo cuidado para não sermos arrastados pela ideologia do progresso. Avanço tecnológico não produz, necessariamente, obras melhores ou piores. Segundo Adorno. (p. 45)

Os materiais históricos e o seu domínio, isto é, a técnica, progredem de modo incontestável; as descobertas como as da perspectiva na pintura, da polifonia na música são disso os exemplos mais evidentes. Além disso, o progresso também não pode ser negado no interior de procedimentos técnicos estabelecidos, de que ele é a elaboração conseqüente... Só a cegueira pode contestar que, na pintura de Giotto e de Cimabue, até Piero della Francesca, os meios foram enriquecidos; mas concluir daí que os quadros de Piero seriam melhores do que os frescos de Assis seria pedantismo... As próprias insuficiências podem ser reveladoras, e qualidades eminentes podem causar prejuízo ao conteúdo de verdade, no decurso da evolução histórica. De tal modo é antinômica a história da arte” (Adorno, 1970, p. 237-238).

O enriquecimento dos meios técnicos produz obras muito específicas que têm sentido num determinado contexto e, talvez não em outros. As insuficiências técnicas que Adorno aponta não têm um papel tão importante na arte digital. As obras na arte contemporânea são, conceitualmente, inacabadas, incompletas, insuficientes do ponto de vista de um produto fechado em si mesmo e são “completáveis” na relação com o público.

Não é novo o apelo à subjetividade do espectador na perspectiva de uma obra aberta em que não se pode falar rigorosamente em espectador, mas co-autor. A maior participação do público corresponde à relativização da autoria o que implica no fim de uma polarização objetividade-subjetividade, público-privado, indivíduo-coletividade. A ênfase dada à participação do público na obra de arte como processo precisa também considerar que a parte subjetiva na obra de arte é em si mesma um fragmento de objetividade.

Os novos desafios colocados pela arte contemporânea não são apenas problemas de utilização ou não de inovações tecnológicas específicas. São problemas também inscritos nas obras que podem ser lidos como antinomias estéticas e, sobretudo, políticas e sociais.

Referências

Adorno, T. W. **Teoria Estética**. Lisboa, Edições 70, 1970

_____. **Ästhetische Theorie**. Gesammelte Schriften 7. Frankfurt (Main), Suhrkamp, 1970(a).

_____. **Educação e Emancipação**. São Paulo, Ed. Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. **Magia e Técnica, arte e Política**. Obras escolhidas, vol. I. São Paulo, Ed. Brasiliense, p. 165-196, 1985.

_____. Experiência e pobreza. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras escolhidas, vol. I. São Paulo, Ed. Brasiliense, p. 114-119, 1985 (a).

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. **Obras escolhidas, vol. III**. 3ª edição, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994, p. 103-150.

COELHO, Teixeira. Arte, em futuro anterior. **Revista USP, Dossiê Pensando o Futuro: Humanidades**, n. 74, Junho / Julho / Agosto 2007

DOMINGUES, D. Tecnologias, produção artística e sensibilização dos sentidos. In: **A Educação do Olhar no Ensino das Artes**. Porto Alegre, Ed. Mediação, 2001

FREIRE, M. C. M. **Olhar passageiro – percepção e arte contemporânea na Bienal de SP**. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Psicologia da USP. São Paulo, 1990