

# Arte e Tecnologia: diferença e invenção<sup>1</sup>

Edilamar Galvão

## Resumo

O modernismo assume a crise da representação com a estratégia de quebrar o paradigma mimético que, de um modo geral, caracterizou toda a tradição artística. No campo da arte, logo se estabelece uma divergência que vai pautar todas as discussões no âmbito da cultura: a emergência das vanguardas e dos meios de reprodutibilidade técnica, que fundam um mercado massivo de consumo de produtos culturais. A característica tomada pelos meios de reprodutibilidade, ou seja, sua submissão às leis do mercado e da mercadoria e, dessa forma, sua inserção na lógica capitalista colocada na relação entre práxis e ideologia, fundamenta a crítica de Adorno e Horkheimer sobre a indústria cultural. A nova configuração imposta pela estética tecnológico-digital altera o sentido tradicional que a teoria crítica conferiu à técnica e, por extensão, à tecnologia e à relação entre arte e técnica ou entre arte e tecnologia. A arte tecnológico-digital opera no mecanismo de, pelos dispositivos tecnológicos, negar uma linguagem pré-formada. Nesse processo, o indivíduo (interator/autor) é levado a uma situação “sem linguagem”, na qual ele opera a desmaterialização da própria linguagem.

## Palavras-Chave

Arte tecnológico-digital, Reprodutibilidade Técnica, Indústria Cultural, Estética.

## Abstract

Modernism assumes the crises of representation with the strategy of breaking the mimetic paradigm which has generally characterized the entire artistic tradition. In the field of the arts soon is established a divergence that will guide every discussion in the realm of culture: the emergence of the vanguards and of the technical reproductibility media that found a massive consumer market of cultural products. The characteristic taken by the productibility media, that is, their submission to the market laws and to the laws of merchandise, and thus their insertion in the capitalist logic placed in the relation between praxis and ideology, substantiates Adorno and Horkheimer's critique on the cultural industry. The new configuration imposed by the technological-digital aesthetics alters the traditional sense that critical theory has conferred to technique and by extension to technology and to the relation between art and technique or art and technology. Technological-digital art operates in the mechanism of, through the technological devices, deny a pre-formed language. In this process the individual (interactor/author) is taken to a “non-language” situation, in which he/she operates the dematerialization of the very language.

## Keywords

Technological-digital art, Technical Reprodutibility, Cultural Industry, Aesthetics.

“Por hora a técnica da indústria cultural só chegou à standardização e à produção em série, sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia da lógica do sistema social. Mas isso não vai imputado a uma lei do desenvolvimento da técnica enquanto tal, mas à sua função na atual sociedade econômica.”

Theodor Adorno e Max Horkheimer em *A Indústria Cultural*

“Uma das tarefas mais importantes da arte foi sempre a de gerar uma demanda cujo atendimento integral só poderia produzir-se mais tarde. A história de toda forma de arte conhece épocas críticas em que essa forma aspira a efeitos que só podem concretizar-se sem esforço num estágio técnico, isto é, numa nova forma de arte. (...) Toda tentativa de gerar uma demanda fundamentalmente nova, visando à abertura de novos caminhos, acaba ultrapassando seus próprios objetivos.”

Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*

“O poeta começa onde o homem acaba. O destino deste é viver seu itinerário humano; a missão daquele é inventar o que não existe. Desta maneira se justifica o ofício poético. O poeta aumenta o mundo, acrescenta ao real, que já está aí por si mesmo, um irreal continente. Autor vem de *auctor*, aquele que aumenta. Os latinos chamavam assim ao general que ganhava para a pátria um novo território.”

José Ortega Y Gasset  
em *A desumanização da Arte*

## A indústria cultural e a reprodutibilidade técnica

O modernismo assume a crise da representação com a estratégia de quebrar o paradigma mimético que, de um modo geral, caracterizou toda a tradição artística.<sup>2</sup> Ainda que os românticos tenham preconizado a independência da arte, seu idealismo não combina com as transformações vertiginosas na vida social e urbana que atravessam o século XIX e deságuam no século XX. O mundo surgido da revolução burguesa não é nem igual, nem fraterno, nem livre. É o mundo do capitalismo opressor, do avanço vertiginoso das técnicas e da centralidade do espaço urbano.

No campo da arte, logo se estabelece uma divergência que vai pautar todas as discussões no âmbito da cultura: a emergência das vanguardas e dos meios de reprodutibilidade técnica que fundam um mercado massivo de consumo de produtos culturais. A característica tomada pelos meios de reprodutibilidade, ou seja, sua submissão às leis do mercado e da mercadoria e, dessa forma, sua inserção na lógica capitalista colocada na relação entre práxis e ideologia, funda a crítica de Adorno e

Horkheimer sobre a indústria cultural. Esta “confere a tudo um ar de semelhança” (2000:169), “sua ideologia são os negócios” (2000:185), sua estrutura esquemática e repetitiva é logo reconhecida pelo público e inscreve o produto artístico no âmbito da previsibilidade e, portanto, da fácil decodificação. “Logo se pode perceber como terminará um filme, quem será recompensado, punido ou esquecido; para não falar da música ligeira em que o ouvido acostumado consegue, desde os primeiros acordes, adivinhar a continuação, e sentir-se feliz quando ela ocorre” (2000: 231).

Essa ausência de novidade é logo escamoteada pela novidade tecnológica, pelo próximo efeito especial. Assim, a indústria cultural reduz “os elementos inconciliáveis da cultura, arte e divertimento” a “um falso denominador comum” (2000: 184). “Em virtude do interesse de inumeráveis consumidores tudo é levado para a técnica e não para os conteúdos rigidamente repetidos, intimamente esvaziados e já meio abandonados” (2000: 184). Afinal, a apropriação dos meios técnicos para o consumo de massa assume os princípios do próprio capitalismo criticado pelos autores na perspectiva marxista. É a obra uma mercadoria que deve agradar um número cada vez maior de consumidores para o seu divertimento. Esse passa a ser um “prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio” (2000:185). É ainda, como dizem os autores, o próprio antídoto do sistema.

A lógica é relativamente simples: a exploração do sistema capitalista, o esquema rigidamente repetitivo do trabalho na linha de produção, oprime a liberdade, a autonomia e

a capacidade criativa do sujeito; o produto da indústria cultural fornece, ao modo do entretenimento, uma “distração” da opressão que traz embutida uma promessa de salvação e uma percepção ideológica da realidade de que, a qualquer momento, serei eu a ser reconhecido e escolhido pelo sistema, disseminando assim padrões de comportamento e desejos que serão continuamente alimentados pela máquina da indústria cultural.

Adorno e Horkheimer assinalam ainda que “a impudência da pergunta retórica: ‘Que é que a gente quer?’ consiste em se dirigir às pessoas fingindo tratá-las como sujeitos pensantes, quando seu fito, na verdade, é o desabitua-las com a subjetividade” (2000:192). A indústria cultural é a forma pela qual o capitalismo se apropria inclusive do tempo livre do sujeito e de sua capacidade de escolher o que fazer ou pensar, enfim, de ser sujeito. Está claro que Adorno aponta para a impossibilidade de uma revolução nos termos marxistas: a revolta resultante da opressão foi apaziguada por uma promessa que nunca poderá se realizar no âmbito coletivo, mas que permanece no sonho individual do Um que se destaca na massa, desejo que já foi programado pelo próprio discurso. “Na época da estatística as massas são tão ingênuas que chegam a se identificar com o milionário no filme. (...) A fortuna não virá para todos, apenas para algum felizardo, ou antes aos que um poder superior designa – poder que, com frequência é a própria indústria dos divertimentos, descrita como na eterna procura de seus eleitos. (...) A *starlet* deve simbolizar a empregada, mas de modo que, para ela, à diferença da verdadeira, o *manteau* parece feito sob medida” (2000:193).

Não há rebelião ou revolta porque todos esperam a mesma salvação e ficam sob o signo da concordância: “a afinidade originária de negócio e divertimento aparece no próprio significado deste: a apologia da sociedade. Divertir-se significa estar de acordo. (...) Divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra. Na sua base do divertimento planta-se a impotência. É, de fato, fuga, mas não, como pretende, fuga da realidade perversa, mas sim do último grão de resistência que a realidade ainda pode ter deixado” (2000:192).

A oposição fundamental que Adorno e Horkheimer percebem entre arte e entretenimento pode ser resumida na antítese entre razão esclarecedora e razão técnica, como anuncia o prefácio de *Dialética do Esclarecimento*. Dito de outro modo, na oposição entre pensamento – a razão ativa no molde kantiano, como resistência ou o pessimismo como método epistemológico – e a razão técnica que proporciona bens de consumo e entretenimento para o conforto e a construção de um status social. É desse lado que se coloca a indústria cultural fornecendo a distração como passividade, perda de autonomia, aderência acrítica aos discursos e ao sistema dominante; enfim, ausência de pensamento. Numa visão mais global da *Dialética do Esclarecimento*, a sobreposição da razão técnica sobre a razão esclarecedora significa a vitória dos discursos totalitários e fascistas mesmo nos regimes “democráticos” (ou a impossibilidade de uma democracia verdadeira em tais condições de dominação ideológica).

Dessa perspectiva, a arte de vanguarda, a arte “verdadeira”, assume um papel completamente diferente e toma a contramão do discurso da indústria cultural. “A indústria cultural, mediante suas proibições, fixa positivamente – como a sua antítese, a arte de vanguarda – uma linguagem sua, com uma sintaxe e um léxico próprios”. (2000:176)

Apesar de, como está colocado na epígrafe deste capítulo, a standardização não poder ser atribuída “a uma lei do desenvolvimento da técnica enquanto tal”, à sua época os autores afirmaram que “por hora” a técnica só havia chegado “à standardização e à produção em série”. E aqui me parece estar a raiz dos contínuos equívocos das leit-

uras panfletárias desse texto. Pois à tecnologia ficou automaticamente associada a banalização do discurso, uma vez que, como disseram os próprios autores, a exploração de sua novidade utilizada como entretenimento escamoteia a repetição vazia da mesma estrutura ideológica, além da proximidade que a expressão “razão técnica” tem com técnica e tecnologia.

Nesse ponto, “Indústria Cultural” encontra a “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, publicado em 1936 na revista *Zeitschrift Sozialforschung*<sup>3</sup>, onze anos antes da publicação de *Dialética do Esclarecimento*. Benjamin também condenou a apropriação dos meios de reprodutibilidade pela exploração e ideologia capitalista. Antes de Adorno-Horkheimer, assinalou o mecanismo do culto à estrela como mercantilização do discurso artístico:

“À medida que restringe o papel da aura, o cinema constrói artificialmente, fora do estúdio, a ‘personalidade’ do ator; o culto da ‘estrela’, que favorece o capitalismo dos produtores cinematográficos, protege essa magia da personalidade, que há muito já está reduzida ao encanto podre de seu valor mercantil. Enquanto o capitalismo continuar conduzindo o jogo, o único serviço que se deve esperar do cinema em favor da revolução é o fato de permitir uma crítica revolucionária das antigas concepções de arte.” (Benjamin in Lima, 2000:239)

Mas o que mais chamou a atenção no texto de Benjamin foi o fenômeno da “perda da aura” com o advento dos meios de reprodução e a afirmação de que estes viriam a alterar o próprio conceito de arte. Esse *insight* de Benjamin acabou por tornar o seu ensaio uma referência teórica incontornável para os rumos da arte a partir da apropriação de cada novo meio de reprodução que pudesse surgir dali por diante.

Mudança do conceito de arte e perda da aura são interdependentes, pois, diz Benjamin, “o conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura”<sup>4</sup>. (Benjamin, 1984: 168) Parte do ensaio de Benjamin é dedicado a esclarecer o conceito. Não se deve entender a aura como um atributo físico da obra simplesmente. O próprio Benjamin não o permite. Embora a aura esteja fundada na idéia de originalidade e autenticidade, seu

aspecto físico é apenas uma face do fenômeno. O que escapa à reprodutibilidade é sua “existência única”, “o aqui e agora da obra de arte” em que “se desdobra a história da obra”. “Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios da primeira só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são o objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original”. (...) *A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e, naturalmente não apenas à técnica.*” (1984: 167) Dizer que a aura é atingida significa que, de qualquer modo, ela o foi inclusive na obra de arte “original”, pois a obra reproduzida pode estar em qualquer lugar e qualquer tempo. “Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido”. (1984: 168)

A aura não é, portanto, um aspecto físico da obra, mas seu próprio revestimento simbólico; sua unicidade caracteriza também a experiência única do sujeito diante da obra. Experiência que está fundada no que Benjamin chamou de “valor de culto”: “A forma mais primitiva de inserção da arte no contexto da tradição se exprime no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da

obra de arte tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja”. (1984: 171)

Isso quer dizer que a aura caracteriza um tipo de relação entre público e obra inserido na tradição e na contemplação distante. Fundamentalmente, é essa relação que foi para sempre alterada. Pois a reprodutibilidade técnica, segundo Benjamin, emancipa a obra de arte, “pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-a do ritual”. (1984: 171) Com a obra de arte destacada de sua função ritual, o valor de culto é suplantado pelo valor de exposição propiciado pela reprodutibilidade técnica que torna próximo tudo o que era distante. “Fazer as coisas ficarem mais próximas é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução” (1984: 170).

Benjamin aponta para duas direções: por um lado, a apropriação dos meios pelo capitalismo que esvazia sua possibilidade revolucionária; por outro, a introdução das técnicas como fator que modifica a experiência e o modo de perceber. A arte assume nova função: “no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política” (1984: 171-172). E não há espaço para nenhuma nostalgia do passado, pois “a arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, por-

tanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original” (1984: 180).

O valor da arte não está no tipo de experiência que ela qualifica, se contemplativa, próxima ou distante, mas que essa experiência seja a experiência do aprendizado de novas percepções. Segundo Benjamin, nunca houve antes, na história humana, uma técnica tão emancipada,

“mas essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a da sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas. Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou mas há muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira. Mais uma vez, a arte põe-se a serviço desse aprendizado. Isso se aplica em primeira instância ao cinema. O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido” (1984: 174).

É essa a perspectiva que mais interessa ao debate da arte contemporânea que se insere no campo tecnológico-digital, daí a importância do texto de Benjamin. É nesse ponto que a crítica de Adorno e Horkheimer já é antecipadamente ultrapassada por Benjamin. Mas não se trata de desqualificar a importância da reflexão sobre a indústria cultural. Provavelmente muito do que tem sido produzido com uma intenção verdadeiramente “artística” obriga-se, de algum modo, a se desviar das condições assinaladas por Adorno e Horkheimer, que denunciavam principalmente a perda da autonomia da obra e do artista frente aos interesses mercadológicos.

O âmbito dessa crítica é o da cultura de massa, e ela não alcança as possibilidades de outras formas de uso e apropriação que o desenvolvimento contínuo de novas formas de tecnologia propiciaram, ao menos potencialmente. É essa reflexão que tem sido feita e que precisa ser feita.

Já nos anos 80, Lúcia Santaella cunhou a expressão “cultura das mídias” para identificar as al-

terações que vinham se produzindo no âmbito da arte e da cultura. Sua posterior classificação das eras antropológicas baseadas na dominância das tecnologias da comunicação<sup>5</sup> tornou a expressão ainda mais clara, além de apontar os rumos e as características próprios de cada meio. Além de sugerir que a acumulação da experiência de cada uma dessas formas de comunicação, esta classificação traz embutida uma espécie de saturação do próprio meio, provocada no mais das vezes pelo discurso artístico, que resulta numa vontade de superação que altera qualquer uso previsível desse meio.

Seria uma tarefa interessante listar os momentos de pico dessa saturação na obra de arte, como o que Joyce fez com o romance, Pollock com a pintura, Duchamp com a escultura, Mallarmé com a poesia, Nam June Paik com a arte do vídeo. E agora Stelarc com as tecnologias e próteses do corpo, Charlotte Davies com as possibilidades da realidade virtual, etc.

Na verdade, já é quase um lugar-comum afirmar que a arte, a “verdadeira arte”, subverte a finalidade para a qual a técnica pode ter sido programada: se o cinema, inicialmente, tinha a função de reproduzir simplesmente em grande escala qualquer espetáculo, façamos do cinema uma linguagem própria; se a fotografia inicialmente é a realização do desejo de uma visão automática, façamos dela uma máquina de visão, capaz de mostrar o que não pode ser visto nem reproduzido pelo “olho comum”, e até mesmo criar abstrações. Se o computador foi criado para ser uma máquina de calcular e produzir exatidão, façamos dele o próprio instrumento para vivenciar uma quantidade tão grande de possibilidades e respostas imprevisíveis que, de um equipamento símbolo da exatidão, somos empurrados para a própria experiência da multiplicidade e do caos.

Dessa maneira, não se deve pensar que as manifestações artísticas tecnológico-digitais se aproximam do registro da indústria cultural, mas sim, mais exatamente das pesquisas tecnológico-científicas de ponta.<sup>6</sup> Ironicamente, é no âmbito do discurso da indústria cultural, que se vale das tecnologias para produzir toda a ilusão do real, que é disseminada uma visão pessimista sobre a tecnologia. A criatura tecnológica que submete o homem aos



Jackson Pollock pintando em seu estúdio, 1950, fotografado pelo Hans Namuth

“seus desejos” pode ser considerada uma espécie de mitologia do nosso tempo cuja significação aponta para uma resistência da “humanidade” em nós, no sentido de uma “qualidade humana” que deseja permanecer no controle do desejo, que não quer perder sua “porção humana”. O que essa “humanidade” significa ou pode significar é um dos tópicos que fazem parte da discussão contemporânea entre ciência, arte e psicanálise. Mas que foge ao escopo deste trabalho.

## Linguagem e simulacro

Em “Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração”, Edmond Couchot afirma que a ilusão do real foi o “objetivo permanente da Representação.” O autor também explica que, na busca da automatização dos processos de figuração, foi fundamental o conhecimento dos processos de decomposição da imagem. Decompô-la no seu elemento mínimo para então automatizá-la. A perspectiva e a câmara escura são técnicas de decomposição da imagem, mas esta ainda não é automática. Só a fotografia permite à imagem se emancipar diretamente da mão do pintor.

Couchot trilha os caminhos técnicos da figuração e da decomposição da imagem e afirma que mesmo a televisão e o cinema não alteram o processo morfogenético da formação da imagem, pois em todos esses casos ela tem aderência ao real:

‘As técnicas fotográficas, fotomecânicas, cinematográficas e televisuais que vieram depois [do renascimento] não somente alteraram o modelo vigente desde o Quattorcento, como o

levaram à máxima eficácia: conquista do movimento com o cinema, conquista da instantaneidade e da simultaneidade da geração da imagem, de seu registro e de sua transmissão com a televisão, que suprime o prazo de registro da imagem próprio ao cinema e opera uma aproximação definitiva entre a imagem e o real, o momento de sua captura e o momento de sua representação. São idênticos, contudo, os processos morfogenéticos de formação da imagem a partir de uma emanção luminosa; idêntica a aderência ao real” (Couchot in Parente: 1993:41).

É essa a diferença, para o autor, entre a representação, que aponta para uma aderência ao real, e a simulação, pois aqui “se alguma coisa preexiste ao pixel e à imagem é o programa, isto é, linguagem e números, e não mais o real.” (1993:42). Por isso, Couchot vê na imagem numérica uma verdadeira ruptura na morfogênese da imagem depois da perspectiva, porque agora “a imagem torna-se imagem-objeto, mas também imagem-linguagem, vaivém entre programa e tela, entre as memórias e o centro de cálculo, os terminais; torna-se imagem-sujeito, pois reage interativamente ao nosso contato, mesmo ao nosso olhar: ela também nos olha. O sujeito não mais afronta o objeto em sua resistência de realidade, penetra-o em sua transparência virtual, como entra no próprio interior da imagem” (Couchot, 1993: 42).

Essa passagem de Couchot faz lembrar de novo Benjamin na comparação que esse último faz entre o pintor e o cineasta, de um lado, com o feiticeiro e o cirurgião, de outro. A relação do pintor com a tela, para Benjamin, é uma relação fundada na unidade e na distância. O feiticeiro impõe as mãos sobre o “paciente”, mas essa ainda não é uma experiência de proximidade, e a experiência entre feiticeiro e paciente é total e unívoca. Já o cirurgião, como aponta Benjamin, penetra o corpo do paciente, se vale de instrumentos, fragmenta, intervém nele.

“A imagem do pintor é total, a do operador composta de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis. Assim, a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte; um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação por aparelhos,

precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade.” (Benjamin, 1984: 187)

De qualquer maneira, mesmo a simulação pode reproduzir uma ilusão análoga ao real e se inscrever novamente na mesma tradição imagética figurativa. Aqui acaba permanecendo, frente ao uso e à função, a distinção entre arte e indústria cultural. As técnicas de simulação têm sido usadas para fins militares, empresariais e de entretenimento; mais especificamente no último caso, essa simulação reproduz a estrutura da percepção ideologizada da realidade. As obras de arte tecnológico-digitais parecem se colocar então em algum lugar entre as vanguardas e o discurso da indústria cultural, pois aqui, como o cirurgião e o operador de Benjamin, elas buscam, por meio dos próprios aparelhos, oferecer um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação, ainda que isso, superficialmente, pareça uma contradição.

É esse tipo de contradição que talvez não seja percebido pelo filósofo Baudrillard. Seu conceito de simulacro tem sido continuamente debatido e ganhou contornos massivos com o filme *Matrix*, no qual seu livro *Simulacro e Simulação* é visto nas mãos do personagem-herói Neo. Desde a publicação do livro, Baudrillard tampouco parece ter abandonado sua proposta inicial. O conceito em si é interessante e em muitos casos operativo. Baudrillard parte da distinção entre as ações de simular e de dissimular. No primeiro caso, diz ele, o que é simulado é sempre uma ausência – alguém precisa construir a imagem daquilo que originalmente não tem. No segundo caso, o ato de dissimular está ligado à dissimulação de uma presença, é uma tentativa de apagamento de algo que originalmente tenho. De novo, poderíamos complicar o jogo proposto e afirmar que a simulação de uma ausência é, ao mesmo tempo, a dissimulação de uma outra presença, ao menos psicanaliticamente. E, nesse caso, o próprio ato da simulação também seria um indicativo de um real dissimulado. Bem, mas o que interessa saber é que para Baudrillard o conceito de simulacro está fundado no ato de simular. Portanto, todo simulacro é uma aparência absolutamente vazia.

Numa entrevista sobre *Matrix* para a revista francesa *Nouvel Observateur*, o autor, que critica a filiação do filme ao livro (se é assim, segundo ele, é porque os diretores não entenderam o livro), cita o filme *Truman Show* como um exemplo mais preciso de seu conceito.

Ao confrontar o exemplo citado por ele com o conceito proposto, percebemos que ali toda a vida de Truman é um “simulacro” e o é precisamente porque não há outra vida vivida por Truman que não seja essa. O que Baudrillard parece não trazer nunca à discussão é que mesmo nesse filme as repetições, a estranheza percebida por Truman no comportamento da esposa ao fazer merchandising, um holofote que cai do céu, etc., são elementos que atravessam o simulacro e indicam a presença de uma outra coisa.

Da mesma maneira que Platão afirma que tudo é ilusão no mundo sensível, Baudrillard afirma que tudo é Simulacro. Absolutamente tudo. Não há guerra. Há simulacro de guerra ou, no mínimo, só há guerra porque há simulacro de guerra. Esse argumento universalizante de Baudrillard é pouco menos que inaceitável. Uma rápida olhada na história do homem já o desqualificaria. De fato, creio que esse conceito é operativo, mas acredito que seu âmbito específico é o da Indústria Cultural como pensada por Adorno.

O problema da supremacia dessa indústria e de seus mecanismos sobre a cultura acaba se impondo em parte da comunidade intelectual. A idéia de que “não há saída” é uma outra forma de dizer que então não há o que fazer e propor, mas, pior e principalmente, que não há o que pensar. Aqui o cisma “apocalípticos X integrados” é completamente desprop-

ositado. Pois buscar, propor e pensar saídas não elimina de modo nenhum a visão necessariamente crítica da realidade. Aliás, é impossível pensar se não se partir de uma dialética crítica. Essa perspectiva não pode ser considerada “integrada”.

O que também não quer dizer que não existam autores que possam se enquadrar aí, na sua alegria esfuziante em relação às novas tecnologias, como em certas teorias da administração e do marketing. No extremo oposto, com um pessimismo melancólico, nostálgico e conservador, o mundo acabou e na verdade nós somos apenas os últimos cadáveres. Penso que essa perspectiva, de tão fatalista, chega a ser messiânica: como não há nada a fazer, estamos à espera do Juízo Final.

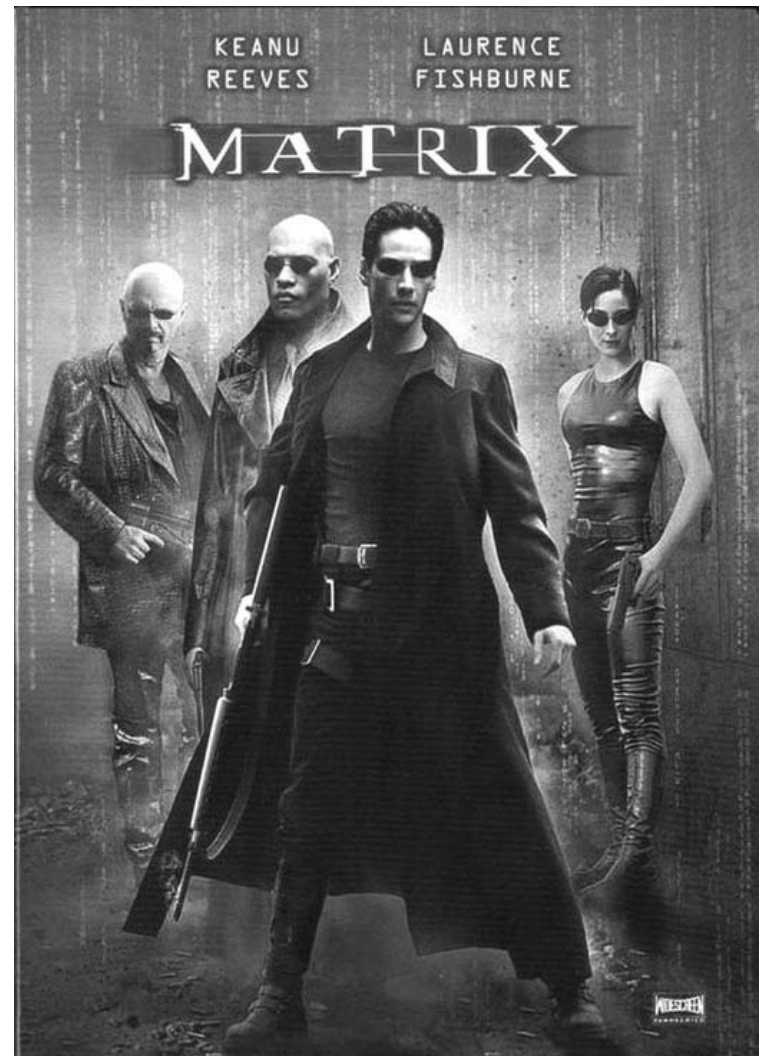
Entre esses dois extremos há, felizmente, vida intelectual mais complexa. A supremacia atual não pode impedir que se dê o devido valor ao que a contradiz. Assim como a supremacia religiosa na Idade Média não impediu, embora pudesse ter atrapalhado, que a ciência avançasse pelas mãos de Copérnico e Galileu.

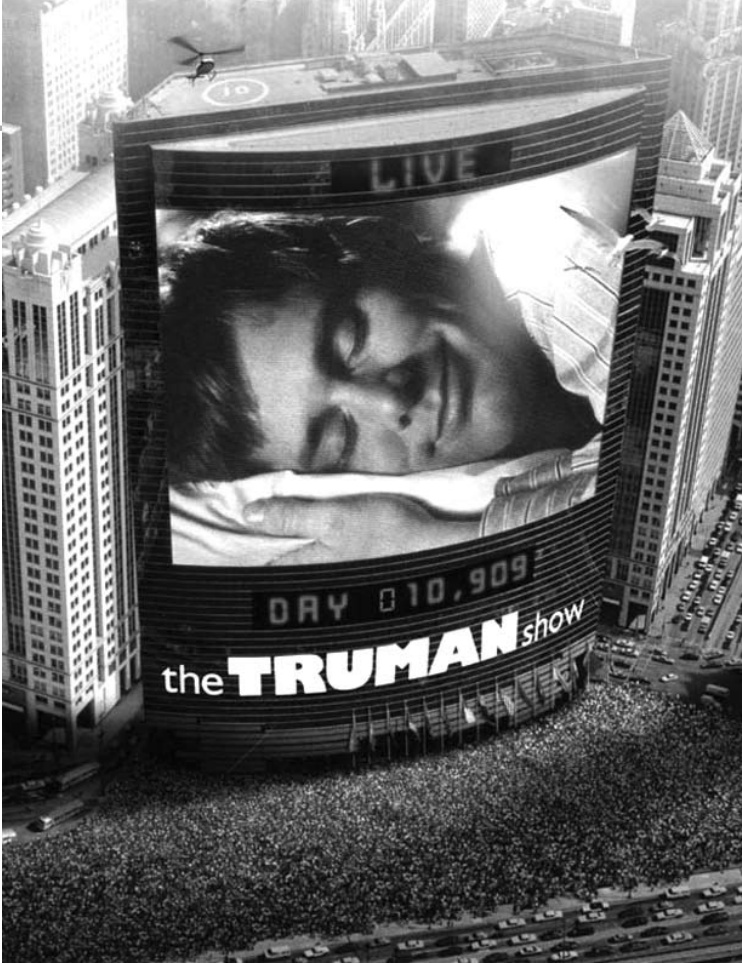
Na fúria universalizante de Baudrillard, o que se percebe é uma nostalgia por um “paraíso perdido” no universo da comunicação, no qual, talvez, nós soubéssemos separar o que é real do que é linguagem. No qual – quem sabe? – existisse um mundo real. De que outro modo entender a seguinte afirmação: “A Europa do século XV ou do século XVIII se comunicava de forma mais viva e mais livre que a Europa televisual ou interativa do século XX. Justamente essa ressonância limitada, esse horizonte natural se abria sobre uma extensão universal...”? (Baudrillard in Parente,

1999:151) E, nesse sentido, o filme que ele critica, *Matrix*, acaba por ilustrar muito melhor sua noção de simulacro. Afinal, Baudrillard chega a utilizar a expressão “gênio maligno” (1999:150) para descrever o espírito que rege a mídia num momento exemplar que acaba por sugerir a teoria conspiratória que está por trás de determinadas formulações intelectuais e se parece, ao final, com uma espécie de luta entre o bem e o mal – esse, sim, um modo equivocado de ler o mundo.

Ao fim e ao cabo, não há existência humana sem mediação da linguagem, sem a construção de artefatos técnicos que ampliaram a esfera do humano. “É por isso que não faz muito sentido se falar em simulacro”, diz Santaella, e sua explicação é precisa e demolidora:

“Se a fala já é uma técnica, um artifício, se, desde a instauração da fala e da capacidade simbólica, toda realidade é para nós inelutavelmente mediada, onde está o natural e onde está o artificial, onde está o original e onde está a cópia fraudulenta? Na verdade, o

Cartaz do filme *Matrix*

Filme *O Show de Truman*

privilégio e o castigo da mediação não pertencem apenas às novas tecnologias. Para os humanos, existiram desde sempre. Em vez de estarem fazendo proliferar simulacros, as tecnologias estão, isto sim, nos permitindo ver o que não podíamos ver antes, a saber, que a condição humana é, de saída, mediada por sua constituição simbólica, técnica e artificial.” (Santaella, 2003: 212)

Embora as discussões em torno da arte tecnológico-digital tenham revelado um bom número de pensadores originais e inovadores, tais como Peter Weibel, Oliver Grau, Mark Hansen, Jeffrey Shaw, Stephen Wilson e Lev Manovich, entre outros, aqui é preciso reconhecer que poucos deles apresentam contribuições tão relevantes para o desvendamento das culturas de massa, das mídias e digital, tal como as apresentadas por Lúcia Santaella.

## O prazer e o objeto estético depois de Kant

A nova configuração imposta pela estética tecnológico-digital altera profundamente os senti-

dos das expressões “prazer estético” e “objeto estético”, que já não estão mais necessariamente ligados. Considerando a concepção kantiana de experiência estética, tem-se o juízo estético como resultado desse prazer. Ou seja, qualquer experiência que atinja os sentidos de modo a colocá-los em harmonia, num estado de suspensão do juízo analítico ou racional, seria uma experiência que propicia prazer “desinteressado”, que tem fim em si mesma, uma “sensação”.<sup>7</sup>

Por sua vez, um objeto estético é estético, em primeiro lugar, por atingir os sentidos – ele se manifesta materialmente. Além disso, de uma perspectiva histórica, a arte teve muito pronunciados esses aspectos de contemplação da beleza e da perfeição, sendo percebida como objeto sensório, que provoca as sensações. É mais recente a idéia de arte e objeto estético que não se oferece a uma recepção “desinteressada” e “prazerosa”. Na modernidade, o objeto estético reivindica um campo maior de ação. Ele é estético por se oferecer para uma compreensão estética que aqui é mais ampliada. Portanto, o objeto estético pode ser “qualquer coisa” no sentido de poder se manifestar materialmente em qualquer suporte, dependendo simplesmente do gesto e da intenção do artista. E esse gesto não causará necessariamente prazer; ele pode realçar a dor, incomodar o olhar e até provocar repulsa. É como se quaisquer das atitudes possíveis do receptor fosse uma parte da obra. A própria recepção está incluída na obra de arte. O objeto estético é, nesse sentido, sempre “externo”, na medida em que é materializável num suporte. Mas toda obra é a sugestão (na forma) para construção de um significado

(que “acontece” na leitura/recepção). É claro que o significado está na obra material – se não estivesse, como seria possível lê-lo? ‘

A semiótica explica isso bem. O interpretante (que é aquilo que um signo pode significar) está lá potencialmente dentro do signo, à espera de um intérprete “capaz”, ou seja, de um intérprete que possa fazer as relações possíveis que o próprio signo sugere. Mas se o signo não contivesse essas possibilidades, ninguém poderia lê-lo, pois não estaria lá. Troquemos a palavra “signo” por “obra” na frase anterior. O interpretante (que é aquilo que um signo pode significar) está lá potencialmente dentro da obra à espera de um intérprete “capaz”, ou seja, de um intérprete que possa fazer as relações possíveis que a própria obra sugere. Mas se a obra não contivesse essas possibilidades, ninguém poderia lê-las, pois não estariam lá.<sup>8</sup>

O que foi profundamente alterado na configuração atual é que a obra não está lá como signo à espera de uma interpretação. Essa interpretação agora “realiza” o signo ao ser transformada em resposta/intervenção do receptor, novamente diante de uma obra que está a se formar o tempo todo na espera de sua ação/interpretação. Uma obra devir.

Umberto Eco, em *A obra aberta*, já dizia que os artistas de vanguarda descobrem que toda forma transmite uma ideologia ou um modo de pensamento; portanto, ao multiplicar as formas o que se multiplica são os pontos de vista e as formas de perceber. É por meio da quebra da linearidade que as vanguardas trabalham com a ruptura do modelo artístico das escolas anteriores, da tradição da arte. Desvio da referencialidade “mundana”: desvio da

previsibilidade da linguagem, da convenção; de uma previsibilidade estabelecida pelo uso, de experiências já vividas, codificadas; a partir das vanguardas retiram-se os significantes de seus usos convencionais, produzindo fundamentalmente uma alteração no modo de perceber. “Boa parte do que eu chamei de ‘desumanização’ e asco às formas vivas provém dessa antipatia à interpretação tradicional das realidades”, diz Ortega y Gasset.

Desse modo, a importância do estruturalismo e do desconstrutivismo no trabalho de Peter Weibel mostra que o processo de construção (e então de desconstrução) é mais importante que o produto em si mesmo. Assim, nem a linguagem – ou, muito menos a linguagem – pode ser utilizada como baliza de compreensão do objeto, pois é essa mesma linguagem que “constrói” e “determina” a realidade, o que remete tanto a uma tradição marxista de interpretação materialista da história, da ideologia e da consciência coletiva quanto aos posteriores formalismo, estruturalismo e desconstrucionismo. Se a linguagem é esse sistema que constrói a realidade, o único modo de torná-la reveladora de uma realidade e de seus mecanismos é por meio de sua própria “desconstrução”; ou seja, é no seu desfazimento, nesse “abrir o motor da linguagem” que ela revela seus mecanismos de produção de sentido e, então, os sentidos ocultos nas estruturas.

É como se a linguagem, que foi sempre entendida como mediadora e criadora dos processos de abstrações, passasse a ser expulsa por ela mesma da aquisição de sentido, mas não do processo de produção de sentido, pois ela participa desse processo mesmo “destruindo-se”, desfazendo-se:

“Linguagem e Realidade: Legitimei minha forma de pensar por meio do Círculo de Viena e da filosofia de análise lingüística. Fritz Mauthner, um precursor de Wittgenstein que escreveu ‘Beiträge zu einer Kritik der Sprache’ [Contribuições para uma Crítica da Língua] foi uma influência particularmente forte para mim. A linguagem constrói a realidade. Hoje em dia se diz que a mídia constrói a realidade, nos anos 60 falava-se da construção social da realidade. Mas o que é o social? Nascemos numa determinada língua; o Estado constrói nossa realidade por meio da linguagem da política e do Direito. Só posso criticar a realidade se também criticar a linguagem. Se usar a linguagem como o Estado

a usa, não posso expressar nenhuma crítica nessa linguagem, pois já estarei afirmando a realidade. Buscava uma forma de arte não-afirmativa – Herbert Marcuse havia descrito a arte afirmativa em seu famoso ensaio. Portanto, fui forçado a encontrar uma linguagem para uma crítica à realidade na qual eu me sinto inquieto. A publicação de *Écrits* por Jacques Lacan em 1966 foi um grande alívio para mim, já que ele escreveu que o inconsciente é estruturado como uma linguagem. Isso acrescentou e confirmou as teorias que tinha aprendido de Roman Jakobson, dos estruturalistas e de Claude Lévi-Strauss. Convencido pelo poder da linguagem na construção da realidade, tentei trabalhar contra a língua distorcendo-a ou literalmente transferindo-a para o espaço real. Ao mostrar como a linguagem é construída posso desconstruir a realidade. Apliquei esse método lingüístico à mídia eletrônica.<sup>9</sup>

Esse ponto-de-vista poético sobre a negatividade da linguagem vai encontrar eco desde a dialética platônica, na qual uma sentença nega a anterior para ser novamente negada por uma outra e assim, sucessivamente, até no inquestionável não-hipotético e na dialética adorniana, em que o próprio pensamento é dialético. Agora se trata de negar a própria linguagem e não de opor sentenças: utilizar a linguagem na sua negatividade revelando sua impotência na descrição de um conhecimento verdadeiro (Platão), de um divino transcendente (mística medieval) ou do próprio pensamento como abstração que não é da ordem da linguagem. A arte tecnológico-digital, opera no mecanismo de, pelos dispositivos tecnológicos negar uma linguagem pré-formada. Neste processo, o indivíduo (receptor/autor) é levado a uma situação “sem linguagem”, na qual ele opera a des-materialização da própria linguagem.

## Notas de Rodapé

<sup>1</sup>Esse texto foi originalmente produzido como capítulo 5 de minha tese de doutorado: GALVÃO, Edilamar. *A insuficiência da linguagem: Fundamentos para uma estética da arte tecnológico-digital*. Tese de doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2006. Na tese, o capítulo recebeu o seguinte título: “Indústria cultural e a reprodutibilidade técnica. Linguagem e simulacro. Vanguardas e modernidade: diferença e invenção”. O texto recebeu aqui uma ou outra adaptação formal, mas está reproduzido na íntegra.

<sup>2</sup>Ainda que esse paradigma mimético não tenha se realizado em toda a história anterior de modo simplesmente “evolutivo”. Da mesma maneira, um certo afastamento desse paradigma mimético não pode ser atribuído a uma “involução” das técnicas, como aponta Gombrich no seu *História da Arte*. José Ortega y Gasset chega a afirmar que na arte religiosa esse afastamento trazia uma raiz de sensibilidade propriamente estética. Em “Da Dualidade do Conceito de Mimesis ao Conceito de Insuficiência da Linguagem”, outro capítulo da tese *A insuficiência da Linguagem*, também tentei extrair dos textos místicos analisados sua raiz estética quanto ao problema moderno da insuficiência da linguagem. Para conferir Gasset: “A revolução contra as imagens do cristianismo oriental, a proibição semítica de reproduzir animais – um instinto contraposto ao dos homens que decoraram a caverna de Altamira – tem, sem dúvida, junto ao seu sentido religioso, uma raiz na sensibilidade estética, cuja influência posterior na arte bizantina é evidente. Seria mais que interessante investigar com toda a atenção as erupções de iconoclastia que vez por outra surgem na religião e na arte. Na nova arte atua evidentemente esse estranho sentimento iconoclasta e seu lema bem podia ser aquele mandamento de Porfirio que, adotado pelos maniqueus, tanto combateu Santo Agostinho: *Omne corpus fugiendum est*. (Deve-se fugir de tudo o que é corpóreo).” José Ortega y Gasset, *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 2001, pág. 68.

<sup>3</sup>A revista *Zeitschrift Sozialforschung*, dirigida por Adorno e Marcuse, foi então editada em Paris.

<sup>4</sup>Para as citações a seguir do texto de Benjamin optei pela versão anterior publicada no Brasil pela Brasiliense. Os grifos em negrito são de minha autoria; os em itálico, do autor. Walter Benjamin, “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. Em: Walter Benjamin, *Obras Escolhidas – Magia e Técnica*, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1984.

<sup>5</sup>As eras definidas por Santaella são: Era da Cultura Oral, Era da Cultura Escrita, Era da Cultura Impressa, Era da Cultura de Massa, Era da Cultura das Mídias e Era da Cultura Digital. Como a própria nomenclatura já deixa claro, cada uma dessas eras é marcada pela qualidade dominante da invenção técnica correspondente. Por exemplo, com a técnica da

fala (cultura oral), as formas dominantes da cultura serão a fluidez, a memória individual mais exigida e, portanto, com mais facilidade de assimilar e guardar muitas informações, a presença de formas verbais auxiliares da memória como o ritmo na poesia etc.

<sup>6</sup>Essa relação entre Arte e Ciência é mostrada e comentada nos capítulos 1 e 2 da tese *A Insuficiência da Linguagem*, op. cit.

<sup>7</sup>Apresento e desenvolvo os conceitos de juízo estético, belo e sublime kantianos no capítulo 3 “Do sublime kantiano ao sublime tecnológico”, da tese *A Insuficiência da Linguagem*, op. cit.

<sup>8</sup> Conferir de Lúcia Santaella, *Teoria Geral dos Signos, Semiótica Aplicada e Matrizes da Linguagem*.

<sup>9</sup>Curso ministrado por Peter Weibel pelo convênio Mecad/Unesco em [http://217.76.144.67/unesco/intro/info\\_weibel\\_eng.html](http://217.76.144.67/unesco/intro/info_weibel_eng.html): “Language and Reality: I legitimated my way of thinking through the Vienna Circle and the philosophy of linguistic analysis. Fritz Mauthner, a forerunner of Wittgenstein who wrote ‘Beiträge zu einer Kritik der Sprache’ (Contributions to a Critique of Language) had a particularly strong influence on me. Language constructs reality. Nowadays it is said that the media construct reality, in the 1960s one talked about the social construction of reality. But what is the social? We are born into a given language; the state constructs our reality through the language of politics and the law. I can only criticise reality if I also criticise this language. If I use language as the state uses it, I cannot articulate any criticism in this language, for then I am already affirming reality. I was looking for a non-affirmative form of art – Herbert Marcuse had described affirmative art in his famous essay. I was therefore forced to find a language for a critique of the reality in which I feel ill at ease. The publication of *Écrits* by Jacques Lacan in 1966 came as a great relief to me, as he wrote that the unconscious is structured like a language. This added to and confirmed the theories I had learned from Roman Jakobson, the structuralists and Claude Lévi-Strauss. Convinced by the power of language in the construction of reality, I attempted to work against language by distorting it or transferring it literally into real space. By showing how language is constructed I can deconstruct reality. I applied this linguistic method to the electronic media.”

## Referência Bibliográfica

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max, *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BADIOU, Alain, *Pequeno Manual de Inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I*, 1989.

COSTA, Mário, *O sublime tecnológico*. São Paulo: Experimento, 1995.

DOMINGUES, Diana (org.), *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: editora da Unesp, 1997.

\_\_\_\_\_, *A arte no século XXI: Tecnologia, Ciência e Criatividade*. São Paulo: editora da Unesp, 2003.

GALVÃO, Edilamar. *A insuficiência da linguagem – fundamentos para uma estética da arte tecnológico-digital*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2006. Tese de doutorado.

GRAU, Oliver, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge: The MIT Press, 2003.

KANT, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Cambridge, MIT Press, 2001.

ORTEGA y GASSET, José, *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 2001.

\_\_\_\_\_, *Adão no paraíso e outros ensaios*. São Paulo: Cortez, 2002.

PAZ, Octavio, *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PEIRCE, C.S, *Semiótica*, trad. de Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SANTAELLA, Lúcia. *Produção de Linguagem e Ideologia*. São Paulo: Cortez, 2ª. ed. 1996.

\_\_\_\_\_, *Estética. De Platão a Peirce*. 2ª. edição. São Paulo: Experimento, 2000.

\_\_\_\_\_, *Teoria Geral dos Signos. Como as linguagens significam as coisas*. 2ª. edição. São Paulo: Pioneira, 2000.

\_\_\_\_\_, *Matrizes da linguagem e pensamento. Sonora, visual, verbal. Aplicações na hipermídia*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

\_\_\_\_\_, *Porque as comunicações e as artes estão convergindo*. São Paulo: Paulus, 2005.

\_\_\_\_\_, *Culturas e Artes do Pós-humano: Da Cultura das Mídias à Cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003

SHAW, Jeffrey and WEIBEL, Peter. *Future Cinema: The Cinematic Imaginary after film*. Cambridge: The MIT Press, 2002.

## Webgrafia

Ars Eletronica

<http://www.aec.at/en/index.asp>

Austin Museum of Digital Art

<http://www.amoda.org/>

Digital Art Museum

<http://www.dam.org/>

Digi-Arts – Unesco Knowledge Portal

[http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL\\_ID=1391&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=1391&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

FILE – Festival Internacional de Linguagens Eletrônicas

<http://www.file.org.br>

Itaú Cultural

<http://www.itaucultural.org.br>

Leonardo On-line

<http://mitpress2.mit.edu/e-journals/Leonardo/index.html>

MECAD – Media Centre of Art and Design

[http://217.76.144.67/unesco/intro/info\\_general\\_eng.html](http://217.76.144.67/unesco/intro/info_general_eng.html)

MIT – Media Lab

<http://web.mit.edu/sap/www/departments/mas.html>

[Re]Distributions – Information Appliance and Nomadic Arts as Cultural Intervention

<http://www.voyd.com/ia/>

SIGGRAPH

<http://www.siggraph.org/>

Vasulka

<http://www.vasulka.org/index.html>

ZKM – Center for Art and Media Karlsruhe

<http://www.zkm.de/>

## Edilamar Galvão

Professora de Estética e Cultura de Massa na FACOM-FAAP e também de Metodologia Científica e Teoria da Comunicação na pós-graduação da FAAP. É Mestre e Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP e possui mestrado-profissionalizante em Tecnologia Educacional pela FAAP.