

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES PÚBLICAS, TURISMO E  
PUBLICIDADE

MARINA INNOCENCIO DA SILVA

A EVOLUÇÃO DA INTERNET E AS NOVAS FORMAS  
DE EXPERIMENTAÇÃO E CONSUMO DA ARTE

SÃO PAULO

2013

MARINA INNOCENCIO DA SILVA

# A EVOLUÇÃO DA INTERNET E AS NOVAS FORMAS DE EXPERIMENTAÇÃO E CONSUMO DA ARTE

Trabalho de conclusão de curso apresentado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para título de graduação em Comunicações Sociais com habilitação em Relações Públicas.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Alberto de Farias

SÃO PAULO

2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

**Catálogo na Publicação**  
**Serviço de Biblioteca e Documentação**  
**Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo**  
**Dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Silva, Marina Innocencio da  
A EVOLUÇÃO DA INTERNET E AS NOVAS FORMAS DE  
EXPERIMENTAÇÃO E CONSUMO DA ARTE / Marina Innocencio da  
Silva. – São Paulo: M. I. Silva., 2013.  
65 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso – Departamento de Relações  
Públicas, Propaganda e Turismo / Escola de Comunicações e  
Artes / Universidade de São Paulo.  
Orientador: Luiz Alberto de Farias  
Bibliografia

1. Indústria Cultural 2. Ambiente Digital 3. Arte no  
no digital I. Farias, Luiz Alberto de II. Título

CDD 21.ed. – 302.23

MARINA INNOCENCIO DA SILVA

A EVOLUÇÃO DA INTERNET E AS NOVAS FORMAS DE EXPERIMENTAÇÃO E  
CONSUMO DA ARTE

Trabalho de conclusão de curso  
apresentado na Escola de Comunicações e  
Artes da Universidade de São Paulo para  
título de graduação em Comunicações  
Sociais com habilitação em Relações  
Públicas.

Aprovado em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2013

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Luiz Alberto de Farias

---

Examinador:

Instituição:

---

Examinador:

Instituição:

## **AGRADECIMENTOS**

Por todo apoio e paciência nesses mais de cinco anos, agradeço à minha família, que sempre confiou e acreditou em mim desde a escolha do curso, até a sua conclusão. Foi neles também que me apoiei durante todos esses anos.

Também agradeço aos meus amigos da Escola de Comunicações e Artes da USP pela parceria e amizade em todos encontros e trabalhos do curso, estima essa que permanecerá por muitos mais anos. Uma gratificação especial à Nara Almeida e Alessandra Rielli, que me pegaram pela mão e me guiaram nessa etapa final.

E, finalmente, pela ajuda e orientação que me conduziram nesse trabalho, um agradecimento especial ao meu professor e orientador Luiz Alberto, que me acompanhou desde as instruções para escolha do tema até a sua –demorada- finalização.

## RESUMO

O objetivo principal dessa monografia é entender como a evolução da internet e o desenvolvimento de novas tecnologias digitais afetaram o consumo e a experimentação da arte pelos indivíduos. Para isso, será feito um breve levantamento histórico sobre o consumo cultural durante o século XX e a linha de estudos originada nesse período, conhecida por Indústria Cultural, seguindo para uma análise das transformações desse consumo na pós-modernidade. Também levantaremos de forma resumida os principais acontecimentos que deram origem à criação da internet e a posterior eclosão do ambiente digital como cenário de trocas simbólicas da sociedade. Por fim, concluiremos o trabalho com um estudo de caso sobre o *Google Art Project*, que nos servirá de base para o levantamento das conclusões finais da presente monografia.

**Palavras-chave:** Internet; Arte; Consumo; Ambiente digital; Cibercultura, Tecnologia; Pós-modernidade; Indústria Cultural.

## **ABSTRACT**

The main objective of this monograph is to understand how the evolution of the internet and the new digital technologies development affect the absorption and experimentation of art by individuals. Thereunto will be done a brief historical survey about cultural consumption during twentieth century and the series of studies born in this period, known as Cultural Industry, following to the analysis of these consumption transformations in postmodernity. We also intend to understand the main events that contributed to the internet origin creation and the posterior digital environment outbreak as scenario of symbolic exchanges of society. Lastly, we will conclude this study with a research of Google Art Project that will be used as grounding to the final conclusions of this monograph.

**Keywords:** Internet; Art; Consumption; Digital environment; Cyberculture, Technology; Postmodernity; Cultural industry.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - A pair of shoes .....	40
FIGURA 2 - Diamond Dust Shoes .....	40
FIGURA 3 - Acesso mundial à internet em 1998 .....	46
FIGURA 4 - Acesso mundial à internet em 2008 .....	46
FIGURA 5 - Número de brasileiros com acesso à internet .....	47
FIGURA 6 - Visualização interna do piso plano do Château de Fontainebleau, França. ....	51
FIGURA 7 - Obras do MoMA, New York, Estados Unidos .....	51
FIGURA 8 - The bedroom, Vincent van Gogh .....	52
FIGURA 9 - The bedroom, vista do museu .....	53
FIGURA 10 - The bedroom, detalhe da obra .....	53
FIGURA 11 - Headscarf, Galya Rosenfeld, Industrial Design Department .....	54
FIGURA 12 - Headscarf, vista do museu.....	54
FIGURA 13 - Headscarf, detalhe da obra .....	55



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>2 A ARTE COMO OBJETO DE CONSUMO</b> .....	12
2.1 A ASCENSÃO DA BURGUESIA E O ESTABELECIMENTO DA ARTE COMO MERCADORIA .....	12
2.2 O CONSUMO EM MASSA – ESCOLA DE FRANKFURT .....	16
2.2.1 O desenvolvimento da técnica nos meios de produção .....	23
<b>3 PÓS-MODERNIDADE E O AMBIENTE DIGITAL</b> .....	29
3.1 PÓS-MODERNIDADE E A EMERGÊNCIA DO DIGITAL .....	29
3.2 A ARTE NA PÓS-MODERNIDADE .....	37
<b>4 A EVOLUÇÃO DA INTERNET - A ERA DA INFORMAÇÃO</b> .....	44
<b>5 O CONSUMO DA ARTE NA ERA DIGITAL – UM ESTUDO DE CASO</b> .....	50
<b>6 CONCLUSÕES E PERCEPÇÕES</b> .....	56
<b>7 REFERÊNCIAS</b> .....	60

## 1 INTRODUÇÃO

O desenvolvimento das técnicas e das tecnologias da chamada era digital vem provocando transformações em todas as esferas humanas, tais como a política, econômica, social, interpessoal e cultural. Nessa última, os efeitos do avanço da tecnologia conduziu a cultura do homem para um ambiente em que a troca de signos comunicacionais fez-se constante e acentuado, amparados pelas plataformas das mídias digitais que permeiam as relações contemporâneas entre os indivíduos. Chegamos, assim, à era da cibercultura, momento representado pela intensificação de troca de mensagens e informações e pelo estímulo a mudanças constantes. A expressão cultural da pós-modernidade representa um marco na história das culturas humanas e um desafio àqueles que pretendem estudá-la em detalhes.

Por ser uma expressão da lógica cultural na qual está inserida e, ao mesmo tempo, parte constituinte dessa mesma lógica, a arte acompanha o ritmo de transformações às quais está exposta a história da cultura, sofrendo em seus processos de produção e de circulação até o público receptor os mesmos reflexos percebidos na cultura então predominante. Se estamos falando de uma cultura digital, híbrida e global nas suas mais profundas características, também podemos constatar essas mesmas transformações promovidas pelo progresso da tecnologia estampadas na arte contemporânea e nas suas mais autênticas formas de produção e consumo pela sociedade.

obra de arte não é pura receptividade imitativa ou reprodutiva, nem pura criatividade espontânea e livre, mas expressão de um sentido novo, escondido no mundo, e um processo de construção do objeto artístico, em que o artista colabora com a Natureza, luta com ela ou contra ela, separa-se dela ou volta a ela, vence a resistência dela ou dobra-se às exigências dela. Essa concepção corresponde ao momento da sociedade industrial, da técnica transformada em tecnologia e da ciência como construção rigorosa da realidade. A arte é trabalho da expressão que constrói um sentido novo (a obra) e o institui como parte da Cultura. (CHAUÍ, 2000, p.412)

É por esse motivo que buscamos com esse trabalho explorar o entendimento das interferências do pós-moderno e do desenvolvimento das relações interpessoais no ambiente digital no consumo da arte na contemporaneidade. Para tanto, faremos uma análise sobre a

experimentação da arte em dois importantes períodos da história que nos munirão com insumos suficientes para a posterior análise desse consumo nos tempos atuais.

Nesse primeiro momento, pretendemos limitar o que entenderemos por arte ao longo desse estudo para alinharmos a assimilação sobre o tema conforme desenvolvimento da discussão aqui apresentada. A nosso ver, arte é toda experiência do indivíduo vivenciada na literatura, pintura, escultura, música e qualquer forma de manifestação da subjetividade humana. Arte é a experimentação de uma nova realidade a cada expressão dos sentidos humanos. Segundo Chauí, é o nascer de uma nova obra a cada transformação da realidade existente, a unidade do eterno e do novo (2000, p.402).

A palavra *arte* vem do latim *ars* e corresponde ao termo grego *techne*, técnica, significando: o que é ordenado ou toda espécie de atividade humana submetida a regras. Em sentido lato, significa habilidade, destreza, agilidade. Em sentido estrito, instrumento, ofício, ciência. Seu campo semântico se define por oposição ao **acaso**, ao **espontâneo** e ao **natural**. Por isso, em seu sentido mais geral, arte é um conjunto de regras para dirigir uma atividade humana qualquer (CHAUÍ, 2000, p.405).

Ainda na visão de Chauí, a pós-modernidade teria diminuído ainda mais as divisas entre arte e técnica, uma vez que a arte contemporânea passou a depender de materiais tecnicamente desenvolvidos capazes de reproduzir suas obras, tal como exigem o cinema e a foto artística, por exemplo, ou a reprodução de um concerto através de todos os aparatos tecnológicos que ele demanda. Em nossos dias, a distinção entre arte erudita e arte popular passa pela presença ou ausência da tecnologia de ponta nas artes. A arte popular é artesanal; a erudita, tecnológica (CHAUÍ, 2000, p.408).

Direcionando a explicação para a escolha dos períodos selecionados para análise, foram consideradas para observação épocas da história representadas por transformações capazes de gerar importantes alterações no rumo da história da relação do indivíduo com as diversas formas de arte. Iniciaremos o próximo capítulo com levantamentos sobre o período de ascensão da burguesia entre os séculos XVII e XVIII e a sua interferência no processo de transformação da arte em mercadoria. Após tais estudos, seguiremos para o entendimento de como as relações sócio-políticas estabelecidas no século XX impulsionaram o consumo em massa de toda forma de manifestação cultural e artística produzidas pela indústria cultural.

Antes de compararmos esses dois cenários com o contexto atual, passaremos pela enumeração das principais características do momento a qual alguns estudiosos denominaram de pós-modernidade e pela análise de como a evolução da internet guiou a sociedade para um novo ambiente de relações interpessoais, conhecido por ambiente digital.

Por fim, iniciaremos um estudo de caso sobre o *Art Project*, iniciativa da empresa Google que busca gerar a expansão da experimentação de importantes obras de arte através da navegação por museus online. O estudo nos dará material suficiente para, em conjunto com todo material levantado durante esse trabalho, fazer o levantamento das principais consequências da correlação da internet com a arte e chegarmos, enfim, às conclusões finais de nossa análise.

## **2 A ARTE COMO OBJETO DE CONSUMO**

No atual capítulo nos dedicaremos ao entendimento dos processos que fizeram com que a arte deixasse de ser obra pública de contemplação para se transformar em objeto de consumo individualizado e massificado. Antes reservados à experimentação de parcelas privilegiadas da sociedade, o consumo e a produção da arte passaram por um processo de democratização cultural fundamentado pelas revoluções políticas que ocorreram durante os séculos XVII e XVIII na Europa e nos Estados Unidos.

Pretendemos, através do levantamento de dados históricos e de bibliografia sobre o tema, compreender a sucessão de acontecimentos que nos encaminharam para a situação atual do consumo da arte pela sociedade pós-moderna.

### **2.1 A ASCENSÃO DA BURGUESIA E O ESTABELECIMENTO DA ARTE COMO MERCADORIA**

O fortalecimento da burguesia durante a Idade Média e a sua posterior ascensão ao poder político através de revoluções sociais que contaram com o apoio das massas, contribuíram para o estabelecimento de um novo sistema governamental nas sociedades europeias, pautado- pelo menos em teoria- na liberdade, igualdade e fraternidade entre os povos. A elevação da burguesia à classe dominante e a conseqüente desvalorização dos privilégios dos nobres feudais com a queda das leis que ditaram as ordens da sociedade por longas décadas, garantiram a rápida expansão do comércio de mercadorias e da economia de mercado como valores fundamentais nas relações das sociedades modernas. Criava-se, assim, a constituição de uma ideologia voltada às relações de troca de mercadorias e enriquecimento através do comércio e da posterior aquisição de lucros obtidos pelas relações de produção entre o burguês e o proletariado, ideologia essa que não ficou limitada ao campo da economia e da política, chegando a atingir também a esfera cultural através da interferência dos ideais burgueses na forma de produção e experimentação das artes.

Por não possuir os títulos da nobreza nem tampouco as tradições dos senhores feudais, a burguesia procurou na adoção das regras de etiqueta e imersão aos bens culturais a garantia para a sua aristocratização, uma vez reconhecido que o dinheiro e a posse de bens materiais não detinham, ainda na época, o valor necessário para legitimação do poder dessa nova classe. A interferência dos ideais burgueses no campo artístico afetou, principalmente, a relação existente entre o indivíduo e as obras de arte ao promover a expansão do seu consumo para novas parcelas da sociedade, antes restrito ao pequeno círculo constituído pelo clero e pelos nobres das sociedades feudais.

A primeira consequência dessa troca de influências no âmbito cultural se deu no afastamento da igreja católica na imposição de diretrizes para a produção e experimentação da arte. Com a tomada do poder e dos meios de produção pelos burgueses, a sociedade católica passa a não mais ser reconhecida como figura central nas produções culturais e científicas da sociedade, papel que garantiu, durante os séculos V a XV, a forte influência da temática religiosa nas obras de arte produzidas no período. Acontece, com isso, um importante marco na transformação dos rituais de consumo da arte: ela deixa de ser somente objeto de contemplação e bem público moderado pela igreja católica, para se transformar em peça isolada de exposição, cujo proprietário passou a ser a burguesia. Esse processo de transição garantiu à arte determinada autonomia –ainda que limitada– capaz de possibilitar a sua aproximação junto ao público burguês através da ampliação de sua exposição em ambientes nos quais o indivíduo poderia apreciá-la, já que nesse momento a arte deixa de pertencer somente aos nobres e aos bispos como objeto de decoração nos altares e nos vitrais das igrejas. Ocorre, com isso, a dessacralização da obra de arte.

Nesse ponto, é importante frisarmos que a dessacralização da arte não tirou das obras, ainda nesse período, a aura instituída pela religião no seu processo de produção. Para Marilena Chauí, filósofa brasileira, o processo de sacralização e ritualização da vida instituído pela religião transformou as artes técnicas e mecânicas, como a agricultura, medicina, dança, em “atividades técnico-religiosas” (CHAUI, 2000), o que garantiu a influência da religião nas obras de arte durante muitos anos até que ela conseguisse se estabelecer como atividade autônoma com significação própria.

O segundo alcance da intervenção burguesa na esfera cultural foi a inclusão de uma parcela maior da sociedade na participação do consumo cultural, possibilitada pelo reconhecimento de que a manutenção do acesso restrito às obras de arte e ao consumo da cultura previamente instituído pela organização social da sociedade feudal era contrária ao ideal burguês de igualdade e universalidade entre os homens, já que excluiria as classes dominadas do acesso aos bens culturais. Essa segregação da sociedade que permitiu a dedicação às artes a somente uma pequena parcela de indivíduos possui raízes históricas encontradas desde a Grécia Antiga. Herbert Marcuse, filósofo e sociólogo alemão, discorre em seu ensaio “Sobre o caráter afirmativo da cultura”, sobre a concepção da antiguidade grega de que alguns homens teriam nascido para executarem somente as atividades braçais e físicas, enquanto outros, minorias nas sociedades, ficariam responsáveis pela produção intelectual e artística de seu tempo (1932 apud DUARTE, 2011). Essa percepção perpetuou durante séculos nas sociedades ocidentais até que, por motivos políticos, a burguesia iniciou a viabilização da expansão do consumo cultural, visando, com isso, fortalecer a sua ideologia na constituição da sociedade industrial moderna.

Entretanto, conforme observado pelo filósofo, a participação cultural promovida pela burguesia descobriu-se um procedimento moderno para garantia da manutenção da divisão da sociedade entre classe dominante e classe dominada, sendo essa participação cultural simbólica apenas traços do que o autor denominou de ‘cultura afirmativa’, conceito desenvolvido para evidenciar que as reivindicações burguesas de liberdade, igualdade e fraternidade permaneceram abstratas nas realizações sócio-culturais modernas (DUARTE, 2011). Com isso, conclui o filósofo, a arte erudita burguesa serviu mais como um instrumento de consolidação e fortalecimento do poder da nova classe dominante, do que como objeto crítico e transformador da sociedade, uma vez que um dos seus focos era desviar a preocupação do povo com relação aos problemas e misérias da sociedade atual.

Enfim, como terceiro efeito das influências dos ideais burgueses na arte, pode-se constatar a própria valorização das artes mecânicas antes não reconhecidas como arte pelas sociedades da Idade Média e da Grécia Antiga. Para Chauí (2000), a diferenciação da arte entre arte liberal (lógica, aritmética, geometria, música) e arte mecânica (atividades técnicas como arquitetura, pintura, escultura) foi justificada por Tomás de Aquino pelo tipo de direção do trabalho dado em cada uma: nas artes liberais o trabalho era direcionado pela razão,

enquanto que na mecânica era dirigido pelas mãos. Tal crença demonstra a desvalorização do trabalho braçal pelas sociedades ancestrais, o que acabou por depreciar a arte mecânica durante séculos. É apenas com o desenvolvimento do capitalismo e a valorização do trabalho do homem dentro das crenças renascentistas que as artes mecânicas passam a receber o reconhecimento da sociedade.

Segundo a filósofa, com a tomada do poder pela burguesia, o reconhecimento do trabalho e das riquezas geradas por ele permitiu a valorização das artes mecânicas, levando-as a conseguir a condição de arte liberal, onde o conhecimento da técnica é constatado. Alguns anos após essa mudança, as artes mecânicas vão receber a diferenciação entre útil (quando se avalia o fim da arte como utilidade ao homem) e bela (pintura, escultura, música, dança), momento em que surge o conceito de belas-artes.

A distinção entre artes da utilidade e artes da beleza acarretou uma separação entre técnica (o útil) e arte (o belo), levando à imagem da arte como ação individual espontânea, vinda da sensibilidade e da fantasia do artista como **gênio criador**. Enquanto o técnico é visto como aplicador de regras e receitas vindas da tradição ou da ciência, o artista é visto como dotado de **inspiração**, entendida como uma espécie de iluminação interior e espiritual misteriosa, que leva o gênio a criar a obra. (CHAUI, 2000, p.406)

Com a citação acima, Marilena Chauí não só constata o período que separou a arte nas categorias de bela e útil, como avalia os impactos dessa diferenciação na percepção do artista pela sociedade. É com o Romantismo, quando a arte deixa de ser vista como imitação da realidade para se transformar em criação individualizada, que o artista é promovido à condição de gênio criador, apto a receber a mesma valorização antes direcionada somente aos objetos imitados por ele (esculturas de deuses, pinturas religiosas, etc), uma vez que é o próprio autor que possui a capacidade de imaginar uma realidade e de criá-la, ao invés de somente reproduzi-la.

O breve levantamento acima dos principais reflexos no campo artístico gerados pela elevação da burguesia ao poder dominante nos permitiu entender o processo de libertação da produção das obras de arte das amarras da igreja católica e possibilitou a compreensão dos fatores preparatórios que deram início ao consumo massificado da arte, fato que estudaremos no tópico seguinte.



## 2.2 O CONSUMO EM MASSA – ESCOLA DE FRANKFURT

Passaremos agora por alguns momentos da história para nos atermos à análise da influência do desenvolvimento do capitalismo industrial nas relações sócio-políticas estabelecidas na sociedade do século XX, que deu embasamento para a constituição de uma sociedade pautada no consumo de massa possibilitado pelos avanços tecnológicos dos sistemas de reprodução de mercadorias da época e pelo alcance dos meios de comunicação de massa vigentes até então.

Com o objetivo de estudar essas mudanças sociais ocasionadas pelos ideais iluministas e pelo fortalecimento do capitalismo nos governos modernos, um grupo de cientistas e filósofos oriundos de diferentes áreas do saber, conhecido por Escola de Frankfurt, se uniu para desenvolver uma teoria crítica da sociedade atual voltada para a análise das mudanças e impactos que o avanço desse sistema político gerou na formação dos indivíduos. O grupo procurava estudar as novas formas de dominação do homem moderno realizadas através do incentivo ao consumo massificado de produtos culturais de uma comunidade e explorar os alcances do capitalismo industrial na construção da consciência das pessoas. Atuando como um campo de pesquisa do Instituto de Pesquisa Social, a primeira geração da escola contou com nomes como Theodor W. Adorno, Max Horkheimer e Herbert Marcuse, para a construção de uma teoria crítica da sociedade moderna racionalizada pelas técnicas de dominação da natureza, resultado dos ideais iluministas da época.

Os dois primeiros filósofos dedicaram grande parte de seus estudos para desmistificarem a ideia de que o culto à razão e à técnica tivesse sido capaz de libertar o indivíduo do aparelho dominante, independente do regime político ao qual estivesse submetido (capitalismo, socialismo, fascismo, dentre outros). Para os autores, o iluminismo, ao incentivar o crescente controle da natureza pela técnica visando à libertação do homem, aprisionou o indivíduo no seu próprio processo de dominação e permitiu que a ideologia de mercado preenchesse o vazio criado pela destruição dos mitos e narrativas que antes davam suporte à capacitação da vida em sociedade.

O refúgio dos autores nos Estados Unidos ajudou-os a compreender que mesmo em sociedades que assumiam um regime democrático, era possível encontrar sinais de controle do indivíduo e manutenção do poder pela classe dominante, mantidos e mascarados pelo consumo de mercadorias direcionadas a massas, que garantiam, dessa forma, a continuidade e permanência do sistema de produção adotado. Tal análise deu base para o desenvolvimento do conceito que eles chamaram de Dialética do Iluminismo, que procurava demonstrar que a ideia libertadora da modernidade de que os homens eram livres para lutar por suas realizações individuais e por uma sociedade igualitária era utópica, uma vez que todo tipo de progresso (tecnológico, econômico, científico) criava novas formas de sujeições do homem para manutenção do sistema vigente.

O que não se diz é que o ambiente em que a técnica adquire tanto poder sobre a sociedade encarna o próprio poder dos economicamente mais fortes sobre a mesma sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação, é o caráter repressivo da sociedade que seu auto aliena. (ADORNO; HORKHEIMER, 2011, p.9)

Marcuse também discorre sobre o tema ao afirmar que a tecnologia teria se transformado em um novo sistema de dominação a partir do momento em que as duas grandes potências da época da Guerra Fria, Estados Unidos e União Soviética, aceleraram em níveis nunca antes imaginados a produtividade das sociedades e solidificaram, dessa forma, o controle do indivíduo através da racionalidade técnica, evidenciando a tecnologia como instrumento de imposição da ordem e coesão social, feita através do controle que começa nas fábricas e se estende até a organização da vida do homem fora do ambiente de trabalho. Para o filósofo, essa racionalidade técnica produziu cada vez mais necessidades de consumo no indivíduo que o aprisionaram ao sistema de exploração do capital (DUARTE, 2011).

Nessa mesma época, em paralelo ao desenvolvimento da ‘Dialética do Esclarecimento’, Adorno e Horkheimer criaram e desenvolveram o conceito que foi nomeado de Indústria Cultural e que procurou, através da análise dos processos modernos de civilização da humanidade, entender a influência da técnica e da política na vida cotidiana da sociedade e nas produções culturais do homem, como a arte, a música e a literatura. Para eles, a dominação das massas estaria escondida no controle cultural que a classe dominante começou a exercer sobre a sociedade, a partir do momento em que passou a pregar a igualação e homogeneização dos homens pelo consumo. Os autores acreditavam que esse tipo

de domínio apresentava sinais ainda mais autoritários do que grandes tiranias, uma vez que exercia o seu poder pela dominação simbólica, no inconsciente dos indivíduos, e não mais pela violência física, e permitia, com isso, a garantia da preservação do sistema de dominação pelos próprios indivíduos dominados. Marcuse afirma que “A nossa sociedade se distingue (das anteriores) por conquistar as forças sociais centrífugas mais pela tecnologia do que pelo terror, com uma dupla base: numa eficiência esmagadora e num padrão de vida crescente” (1973 apud MAAR, 2011).

Dessa forma, Adorno e Horkheimer defendiam que a indústria cultural havia conseguido se estabelecer fortemente na sociedade por não apresentar nenhuma forma de autoridade e dominação clara aos homens. Pelo contrário, seguiu na linha da menor resistência por não tentar mudar as pessoas, mas sim explorar as necessidades individuais que não foram criadas por elas, e sim pelo próprio histórico do capitalismo. O sistema econômico e social estaria, com isso, garantido pela exploração mercantil de bens estéticos e intelectuais, que passaram a ser produzidos de acordo com a sua possibilidade de consumo no mercado.

Nesse contexto, os frankfurtianos entendiam que a arte teria passado a funcionar como mais um meio de dominação, uma vez que havia perdido a capacidade de permitir a libertação do homem, para se transformar em mais um bem de consumo adaptado ao gosto das massas. A experiência estética à qual convidava a arte, antes reservada à burguesia, deu lugar ao consumo massificado de produções culturais reproduzidas para atingir um número cada vez maior da camada popular da sociedade. Mesmo reconhecendo que os avanços tecnológicos permitiram que a massa tivesse agora acesso ao consumo dos bens culturais, os autores não se iludiram com essa forma de participação simbólica por afirmarem que a produção desses bens e o controle da técnica ainda pertenciam à classe dominante e que, através da promoção desse tipo de consumo, criariam estruturas cada vez mais fortes para a manutenção do seu poder. Marilena Chauí contribui com sua análise nesse ponto ao defender que a massificação do consumo cultural foi realizada de forma a separar os bens culturais entre “caro” e “raro”, sendo o primeiro reservado à privilegiada classe dominante, e o segundo a classe dominada, com baixo poder de aquisição. Para a filósofa, essa diferenciação só gerou um afastamento maior entre essas classes na sociedade, pois ao invés de “garantir o mesmo direito de todos à totalidade da produção cultural, a indústria cultural introduziu a divisão social entre elite culta e massa inculta” (CHAUÍ, 2000, p.423).

Eric Hobsbawm (2012) também analisa essa estratificação do consumo da cultura como resultado das imposições da indústria cultural. De acordo com o filósofo, o surgimento da indústria de diversão popular voltada para as massas fez com que as grandes artes ficassem restritas aos grupos de elites que possuíam educação superior acadêmica e refinamento para apreciá-las, o que originou os chamados “guetos de elite” segundo nomenclatura do autor. Eram somente esses grupos que, por terem possuído acesso à educação avançada, ainda se apresentavam como público de audiência das grandes artes nos teatros e óperas tradicionais, participavam de leituras de poesias e romances literários e visitavam os museus e galerias com exposições de importantes obras clássicas (com exceção do mundo socialista, onde a indústria geradora de lucros foi afastada da sociedade até a queda do sistema). Hobsbawm afirma que nessa época a cultura que passou a ser comum não era mais a das grandes artes, mas sim a cultura da indústria da diversão de massa (televisão, música popular, cinema, rádio), da qual a elite também participava. Esse fato aumentou ainda mais a segregação entre elite culta e massa inculta pois o público de massa jamais teria acesso às produções da alta cultura.

Se alguém não queria juntar-se às classes médias, não se dava o trabalho de ver peças de Shakespeare. Por outro lado, se quisesse, e para tanto adotasse a solução mais óbvia, de passar nos exames exigidos pela escola secundária, não poderia deixar de vê-las: eram tema de prova. (HOBBSAWM, 2012, p. 492)

O pretexto de dominação de utilizar a promoção da igualdade entre os homens pelo consumo ajudou na desconstrução superficial da categorização da arte em séria e leve, erudita e popular, para dar lugar à arte de mercado, acessível a todos. Para os autores da Escola de Frankfurt, essa transformação da arte em produto não só tirou a importância da primeira (arte séria), como cortou a espontaneidade da segunda (arte leve). A indústria cultural, afirmavam os cientistas, funcionaria como qualquer tipo de indústria: fazendo da arte mais um objeto de consumo, transformando a cultura em atividade econômica, e convertendo o indivíduo em consumidor para garantir a obtenção dos lucros.

O cinema e o rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade é que nada são além de negócios lhes serve de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito. O cinema e o rádio se auto definem como indústrias, e as cifras publicadas do rendimento de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos. (ADORNO; HORKHEIMER, 2011, p.8)

Inicia-se, com isso, uma diferenciação entre a autêntica obra de arte e as mercadorias produzidas pela indústria cultural: a primeira representa a verdadeira expressão da estética humana e do individualismo do autor, enquanto a segunda se encarrega de atender às necessidades primárias do consumo do homem e a transmitir a ideologia da classe dominante para toda a sociedade. A indústria cultural vende cultura, e não experimentação da arte. “Para vendê-la, deve seduzir e agradar o consumidor. Para seduzi-lo e agradá-lo, não pode chocá-lo, provocá-lo, fazê-lo pensar, fazê-lo ter informações novas que o perturbem, mas deve devolver-lhe, com nova aparência, o que ele já sabe, já viu, já fez.” (CHAUÍ, 2000, p. 423). Essa submissão da arte às lógicas da indústria cultural, segundo Chauí, colocou em risco três características essenciais das artes: o risco de se tornarem reprodutivas e repetitivas (ao invés de expressivas); tornarem-se eventos de consumo e não trabalho de criação; e passarem de experimentação do novo à consagração da arte pela moda e pelo consumo.

Além disso, os produtos da indústria cultural geraram também um certo declínio dos gêneros clássicos das grandes artes ao atingir diretamente o seu processo de produção. Salvo algumas exceções, os grandes talentos do período abandonaram os meios tradicionais de expressão para se dedicarem às mais novas, atraentes e recompensadoras plataformas de produção da arte (HOBSBAWM, 2012). Foi o que aconteceu quando compositores deixaram de compor músicas clássicas para se dedicarem a trilhas sonoras de filmes, ou os artistas plásticos deixaram os pinceis e largaram suas pinturas para trabalhar com todos os recursos oferecidos pela câmera. O público perdeu a referência de grande autores do passado, mas criou um base extensa sobre os principais filmes e músicas pops em alta no momento. Para Hobsbawn, somente o “status social ligado à “alta cultura”clássica impedia um declínio ainda mais rápido de seus gêneros tradicionais” (2012, p. 495).

Ainda para o autor, ocorreram dois principais fatores que atingiram fortemente a alta cultura clássica no século XX. O primeiro foi o sucesso da sociedade de consumo de massa, com a influência da produção de imagens e ícones voltados para o entretenimento comercial da massa. Todas as produções que acompanhavam a vida cotidiana da sociedade, eram as produções comerciais voltadas ao consumo massificado, como a música pop. Isso fez com que o impacto das grandes artes se tornasse ocasional mesmo no público culto de elite.

Outro fator ainda mais forte, segundo o Hobsbawm, foi a morte do “modernismo” e da sua prática de legitimização da criação artística não utilitária. A arte moderna supunha que o estilo de hoje era superior ao de ontem, ou seja, se considerava uma arte progressista. Era a arte da avant-garde, cuja preocupação estava em criar uma arte livre das convenções liberal-burguesas do século XIX. As transformações que alcançaram a arte clássica por conta dessa mudança serão vistas no capítulo três desse estudo.

Marcuse aponta alguns outros levantamentos sobre os novos aspectos da arte moderna adquiridos pela admissão da lógica de mercado e, mais além, questiona a própria possibilidade da ‘arte’ na atual sociedade, por acreditar que a civilização capitalista imergiu de tal maneira nos moldes desse sistema que passou a ser uma reprodução dele, esmagada pelo próprio processo (DUARTE, 2011). O filósofo acreditava que a cultura afirmativa burguesa (cultura que afirma os valores modernos de igualdade entre os homens, sem apresentar nenhuma base material de transformação social) integrou ainda mais os indivíduos ao sistema de produção capitalista ao fazer com que o controle das massas pudesse ser exercido também pelos próprios meios de entretenimento, garantindo a reposição do homem ao trabalho. Mesmo nos momentos de lazer, o indivíduo acredita estar indo atrás das coisas que deseja, sem perceber que a democratização do acesso aos bens materiais o comprometeu ainda mais com o modo de dominação que deveria combater. Para o autor, o desenvolvimento desse processo tirou a liberdade do homem e transformou a sociedade moderna em uma ‘sociedade unidimensional’, que se acreditava livre e feliz pelas escolhas que acreditava que fazia.

Entretanto, ao contrário de Adorno e Horkheimer, Marcuse reconhece nesse contexto de dominação pela arte uma característica capaz de quebrar o monopólio da ordem presente na sociedade unidimensional: a possibilidade de alienação que a produção artística permite através da exposição da subjetividade do autor. Ao contrário do que pode parecer, Marcuse via essa alienação de forma positiva por acreditar que ela poderia libertar o desejo subjetivo do autor de viver em uma realidade mais justa, livre da manipulação das massas pela exploração do trabalho. Desejo que impulsionaria o homem a concretizá-lo.

Assim, a arte cria o mundo em que a subversão da experiência própria da arte é reconhecida como uma reprimida e distorcida realidade existente. Esta experiência culmina em situações extremas (do amor e da morte, da culpa e do fracasso, mas também da alegria, da felicidade e da realização) que

explodem na realidade existente em nome de uma verdade normalmente negada ou mesmo ignorada. A lógica interna da obra de arte termina na emergência de outra razão, outra sensibilidade, que desafiam a racionalidade e a sensibilidade incorporadas nas instituições dominantes. (apud DUARTE, 2011)

A evocação dessa nova realidade traria ao indivíduo uma felicidade que, apesar de não garantir a sua libertação de imediato, estimularia a sociedade a buscar a sua realização através das lutas por mudanças sociais. Para Marcuse, a sociedade moderna necessitava urgentemente de uma reconstrução e reorientação de sua cultura para, somente dessa forma, conseguir libertar a arte do totalitarismo e salvar a “arte pela arte” (MARCUSE, 2011). O filósofo acreditava que a arte só poderia cumprir a sua função revolucionária se estivesse desassociada de qualquer tipo de *Establishment*, inclusive o revolucionário. Apenas esse tipo de arte poderia guiar a sociedade para um futuro mais justo.

“Seu traço decisivo é a afirmação de um mundo mais valioso, eternamente melhor, que é essencialmente diferente do mundo do fato da luta diária pela existência, mas que qualquer indivíduo pode realizar para si ‘a partir do interior’, sem transformar aquela realidade de fato” (apud DUARTE, 2011).

É dentro dessa análise crítica que Adorno e Horkheimer percebem o caráter ameaçador da transformação da arte em bem de consumo por entenderem que a destruição da cultura e do enriquecimento do homem que está atrelado a ela está relacionada ao crescente desinteresse da população pelas regras que regem a vida política e a manutenção do monopólio ideológico que se estabeleceu através da domesticação das massas. Para eles, a reprodução em série de músicas clássicas, pinturas eruditas e textos literários não significava a democratização da arte, mas sim a sua banalização. O fato das pessoas passarem a ter contato com esse tipo de produção cultural e até mesmo reconhecê-las nas telas de cinema não demonstrava a apreensão da obra, mas tão somente o seu consumo passivo. Com isso, concluíram que a indústria cultural, através de suas técnicas, foi capaz apenas de padronizar a arte para garantir sua produção e o seu consumo em série, assegurando que os seus produtos fossem capazes de reiterar a ordem estabelecida, ao invés de criticá-la (ADORNO; HORKHEIMER, 2011).

Um fator essencial para a reprodução em série dos produtos culturais foi o desenvolvimento das técnicas nos processos tecnológicos que deram suporte à massificação do consumo. Devido a sua importância no contexto do consumo moderno, dedicaremos o próximo tópico à exposição do tema.

## 2.2.1 O desenvolvimento da técnica nos meios de produção

Walter Benjamin, filósofo e crítico alemão que seguiu algumas linhas da Escola de Frankfurt, também dedicou grande parte de seus estudos para o entendimento da estética e da política nas sociedades modernas. Com o desenvolvimento do capitalismo industrial e das novas tecnologias nas formas de produção, o filósofo voltou a sua atenção para a análise do reflexo da evolução dessas técnicas nas produções artísticas do século XX, por entender que as consequências do sistema político do capitalismo de mercado não ficaram limitadas aos muros da economia e da política.

O cientista acreditava que o incremento das técnicas de produção da arte durante os períodos da história sempre foi um fator determinante na sua transformação, uma vez que se mostra capaz de ampliar as possibilidades de expressão dos artistas e, mais do que isso, contribuir, com o tempo, para a evolução das técnicas de reprodução das obras, o que por consequência geraria a própria evolução da obra de arte nas sociedades atuais. Mesmo admitindo que as obras de arte sempre foram passíveis de reprodução desde a antiguidade, Benjamin (2011) reconhecia que os resultados do desenvolvimento das técnicas de reprodução da arte experimentados pela sociedade moderna apresentavam-se como um marco na história, ao demonstrarem, pela primeira vez, o nível à qual as reproduções e interferências da técnica na produção cultural haviam chegado.

A tecnologia transformou o mundo das artes, embora mais cedo e mais completamente o das artes e diversões populares que o das “grandes artes”, sobretudo as mais tradicionais. (HOBBSAWM, 2012, p. 485)

O reconhecimento da intervenção da técnica na produção artística é dado no momento em que se admite que toda arte tem uma dimensão física, uma forma material e, como todo objeto, é passível da interferência humana, sofrendo os reflexos das alterações geradas pela evolução das técnicas instrumentais do homem. Paul Valéry, citado por Benjamin no começo do ensaio ‘A Obra de Arte na época da sua reprodutibilidade técnica’ (2011), afirma o seguinte:

Há em todas as artes uma parte física, que não mais pode ser vista e tratada como o era antes, que não mais pode ser subtraída à



intervenção do conhecimento e do poderio modernos. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo, são, há cerca de vinte anos, o que sempre haviam sido. É de se esperar que tão grandes novidades transformem toda a técnica das artes, agindo assim sobre a própria invenção e chegando mesmo, talvez, a maravilhosamente alterar a própria noção de arte. (1934 apud BENJAMIN, 2011, p.207)

Para Benjamin, foram muitos os efeitos trazidos à arte pelo desenvolvimento das técnicas de reprodução de seu material. Talvez o mais importante deles seja a confirmação da perda da aura da obra de arte nas peças reproduzidas, entendendo por aura “a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que ela possa estar” (BENJAMIN, 2011, p. 215). O autor pretendia mostrar com a tese que a arte reproduzida, por não pertencer mais ao seu local de origem, é desassociada da história e das tradições que serviram como essência para a criação da peça original. Ou seja, é nula de autenticidade. Por mais que apresentem o mesmo conteúdo, a reprodução da arte é incapaz de carregar a sua autenticidade para os meios no qual será experimentada, uma vez que o processo ritualístico pelo qual a obra passa no momento da sua primeira criação é anulado em sua reprodução. A explicação do termo sugere, portanto, que a aura é o momento de culto criado no contato do espectador com a obra de arte original, fazendo com que o indivíduo alcance a materialidade da obra, mas jamais o seu valor de culto.

Em suma o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho. Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através de sua reprodução. (BENJAMIN, 1996, p. 101)

Marilena Chauí também contribui com o levantamento de características próprias da aura da obra de arte:

A aura é a absoluta singularidade de um ser – natural ou artístico -, sua condição de exemplar único que se oferece num aqui e agora irrepitível, sua qualidade de eternidade e fugacidade simultâneas, seu pertencimento necessário ao contexto onde se encontra e sua participação numa tradição que lhe dá sentido. É, no caso da obra de arte, sua **autenticidade**, o vínculo interno entre unidade e durabilidade. Única, una, irrepitível, duradoura e efêmera, aqui-agora e parte de uma tradição, autêntica: a obra de arte aurática é aquela que torna distante o que está perto, porque transfigura a realidade, dando-lhe a qualidade da transcendência. (CHAUI, 2000, p. 409)

A possibilidade de remoção da obra de seu lugar histórico teria possibilitado também a reprodução de seu material em situações nas quais o original jamais poderia alcançar, perpetuando um evento único em inúmeras reproduções manipuláveis. A apreciação de um concerto de Mozart jamais seria possível no século XX se não fossem os discos gravados, que possibilitaram que as sinfonias do músico clássico fossem reproduzidas dentro dos escritórios e das casas das pessoas. A percepção desse acontecimento fez com que Benjamin encontrasse uma diferença evidente entre a obra de arte e a sua reprodução: a primeira, única e duradoura, levava o indivíduo a uma contemplação prolongada de um evento que só poderia acontecer em determinado lugar, e determinado momento. Já a reprodução, era capaz de transformar a aura da obra de arte original em realidade efêmera, com diversas possibilidades de reprodução.

Ainda, para Benjamin, a reprodutibilidade das obras não teria afetado somente a maneira como a arte era produzida, mas também a forma como era sentida e experimentada pelo público. O olhar e a recepção do homem moderno também sofreram as consequências da evolução das técnicas no modo de produzir a arte. Junto das mudanças sociais ocasionadas pelo desenvolvimento do capitalismo, as técnicas de reprodução da arte se mostraram capazes de modificar a forma das pessoas sentirem e perceberem os estímulos ao seu redor. Isso significou que essas técnicas “aplicadas à obra de arte modificaram a atitude da massa diante da arte” (BENJAMIN, 2011). Na realidade, para o autor as próprias técnicas haviam se tornado obras de arte por garantirem experiências estéticas aos indivíduos que só eram capazes de acontecer através de meios técnicos extra estéticos. Como embasamento para a sua teoria, Benjamin desenvolveu uma análise detalhada de duas artes que estavam em destaque nas discussões artísticas daquela época: a fotografia e o cinema, tendo a segunda sido mais utilizada como objeto de estudo do filósofo.

A começar pela primeira, Benjamin acreditava que a fotografia foi a principal técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária, uma vez que acelerou o ritmo de reprodução da imagem a uma velocidade semelhante ao da reprodução das palavras, feito nunca atingido anteriormente pelas artes ancestrais. Além disso, libertou também a mão da ‘tarefa artística’, deixando a captura da realidade a cargo da técnica do aparelho tecnológico. A tecnologia das câmeras fotográficas permitiu, com isso, que a realidade fosse apreendida com um nível de detalhe muitas vezes ignorado pelo olho nu, através da captura de sinais ocorridos em rápidos

segundos, o que demonstrou o valor da técnica como arte, uma vez que a captura de nova realidade só se mostrou capaz pela utilização de aparatos tecnológicos, como, por exemplo, a ampliação de fotos. Essa apreensão natural de uma realidade muitas vezes ignorada pelo espectador, como a leve movimentação do corpo ou o desvio do olhar da pessoa fotografada, deu vida a uma arte quase inconsciente, cujas cenas não eram programadas pelo autor, mas sim capturadas por acaso pelas máquinas fotográficas. “A técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós” (BENJAMIN, 1996).

Outra questão afetada pelos avanços das técnicas fotográficas na modernidade, segundo Benjamin (1996), foi a relação entre o público e o autor/artista. Na fotografia, a pessoa retratada ganha importância no contexto geral da obra. O observador da foto, quando encantado por algum retrato, sente-se curioso para obter mais detalhes de quem é aquela pessoa, o que ela faz, porque demonstra tais sentimentos na pose, etc. Essa mudança de foco afasta o artista da relação entre o indivíduo com a obra, enfraquecendo o ideal de autor-gênio tão trabalhado pela arte burguesa.

Retornando à questão do culto, Benjamin afirma que foi com a arte da fotografia que o valor de exposição da obra superou o valor de culto, uma vez que, a partir do momento em que o homem não aparece mais na fotografia e, portanto, nem as expressões do sentimento humano como as manifestadas pelo olhar, por exemplo, o material produzido pela câmera não mais é capaz de gerar o refúgio na arte através da contemplação do material simbólico produzido pelo artista, passando a se estabelecer mais como objeto de exibição e reprodução da realidade (BENJAMIN, 1996).

Ao voltar sua análise ao cinema, arte apontada como agente radical na inauguração da nova forma de sentir e perceber a arte pelo indivíduo, Walter Benjamin (2011) produz sua análise crítica na hipótese de que o cinema se desenvolveu por sua capacidade tecnológica de oferecer mudanças bruscas de imagens em curtos espaços de tempo, ativando, assim, a percepção do espectador, além de gerar o “sentir coletivo”, pouco possibilitado anteriormente pelas artes ancestrais. A capacidade do cinema de manter o indivíduo sempre atento às ações que se sucedem nas telas das exposições teria separado, segundo o filósofo, a viabilização crítica da fruição da arte. Os filmes acabaram por se transformar em uma grande distração para os espectadores do cinema, já que a velocidade com que as imagens e os fatos acontecem

impossibilitou o indivíduo de iniciar, durante a exibição, algum processo crítico sobre o que está sendo apresentado. Com isso, Benjamin identifica um contexto de separação da arte em duas esferas: a arte de recolhimento e a arte de diversão. Na primeira, o indivíduo precisa se entregar para compreender o alcance da obra do autor, os seus significados. Na segunda, o tipo de arte procurada pelas massas, o homem não precisa exercer nenhum esforço intelectual. É a arte que penetra nas massas

O crítico observou também que a evolução do cinema distanciou o momento artístico de interpretação entre os autores e seus espectadores. Em primeiro momento, as reproduções das cenas não eram realizadas para uma audiência, como funcionava no teatro, mas sim para um maquinário de tecnologia que apreendia a arte da encenação em seus registros para, somente depois de editá-la, retransmiti-la para o público através de exibições de massa. Somado a isso, a distância temporal e física entre o momento da apresentação do autor e o de recepção do público impossibilitou a troca entre ambos, não permitindo ao artista a adaptação em sua apresentação baseada na reação passada pelos espectadores. A interpretação do artista seria, portanto, direcionada e apreendida pelas máquinas dos estúdios, fazendo com que a captação do seu momento artístico pelo espectador também dependesse da sua relação com o maquinário. A tecnologia se estabelece, dessa forma, como o mais importante mediador entre o artista e o seu público, cujo desenvolvimento das técnicas cinematográficas garantiu a fusão das técnicas de produção com as de reprodução da arte, a partir da constatação de que os elevados gastos com a produção de um filme já previam a necessária reprodução do mesmo para obtenção dos lucros necessários aos negócios.

Estudos posteriores sobre o desenvolvimento do cinema nas sociedades modernas procuraram analisar a relação da indústria cinematográfica com os governos fascistas da Europa do século XX. Siegfried Kracauer, crítico alemão, aponta para o momento quando o cinema passa a ser utilizado pelo sistema fascista como instrumento de estetização da política e da guerra, como forma de orientar a sociedade de acordo com as ideologias fascistas que governavam a política alemã da época. Benjamin também demonstra envolvimento com o tema ao expandir esses conceitos para o entendimento do envolvimento da propaganda e da publicidade com a arte. O filósofo acreditava que nem tanto o cinema, mas sim essas duas ferramentas, passaram a utilizar a arte como forma de gerar e promover espetáculos de massa,

capazes de mobilizar as classes sociais de acordo com os ideais da força dominante (apud Socha, 2010).

Ainda no seu ensaio, Benjamin alega que, ultrapassando os limites da técnica, a reprodução das obras de arte também permitiu a ampliação do acesso aos seus conteúdos e possibilitou a difusão da cultura para as massas antes excluídas dessa experimentação. A aparente democratização da cultura iniciou-se com os progressos técnicos capazes de revolucionar a arte e de aproximá-la do seu espectador, trazendo novos horizontes culturais para a sociedade. É nesse contexto que o autor acredita que o desenvolvimento da técnica aproximou a arte do espectador e do ouvinte, por trazer a obra reproduzida para o local onde o original jamais poderia ocupar. Ao contrário de Adorno, Benjamin considerava a perda da aura da obra de arte e a sua reprodutibilidade como processo de democratização da cultura ao disponibilizar o acesso à experimentação da arte para todas as classes sociais, fazendo com que deixasse de ser somente um privilégio da elite.

Como pode-se analisar nos anos posteriores ao do lançamento do ensaio que nesse capítulo nos serviu de base, o processo de democratização da arte não ocorreu nos moldes imaginados por Benjamin. De acordo com Marilena Chauí (2000), a anulação da aura nas cópias das obras de arte não fez com que a arte se democratizasse somente pelo fato de estar livre dos domínios ritualísticos ao qual sempre esteve submetida. Pelo contrário, massificou o consumo rápido transformando-a em mercadoria submetida às lógicas da indústria cultural e às regras do mercado capitalista onde tudo é transformado em bem de consumo. É por esse motivo que muitos estudiosos da modernidade associam diretamente o estudo do consumo cultural desse período às formas de produção organizadas na época, ambos guiados pela lógica da exploração do consumo massivo.

Concluimos, com isso, a breve revisão dos momentos que consideramos determinantes para a transformação da arte em objeto de consumo, para, então, prosseguirmos para contextualização da relação do homem com a arte nas sociedades pós-modernas, assunto que exploraremos no próximo capítulo.

### **3 PÓS-MODERNIDADE E O AMBIENTE DIGITAL**

A revisão acima dos dois períodos que selecionamos como marcos relevantes da relação do homem e da tecnologia com a arte nos ajudará a entender a próxima etapa de nossa análise que procurará mostrar o contexto atual no qual a produção e o consumo da arte estão inseridos na era que muitos estudiosos entendem como pós-modernidade. Não pretendemos, ainda nesse capítulo, explorar as características do consumo cultural no ambiente digital, assunto que trataremos com mais detalhes no decorrer do trabalho. Por hora, vamos nos ater à contextualização da experimentação da arte de um modo geral, evidenciando as características mais marcantes da atualidade.

Estando cientes de que a utilização do termo “pós-moderno” ainda gera controvérsias entre teóricos que acreditam que, por não ter havido um rompimento claro entre os aspectos e padrões da modernidade, a expressão “pós” sugere mudanças que não foram experimentadas na totalidade do modernismo, optamos por utilizá-lo nesse trabalho uma vez que se mostra, a nosso ver, adequado para evidenciar a fragmentação que o processo avançado do capitalismo de globalização e as inovações tecnológicas trouxeram para a percepção da realidade, do tempo e do espaço, sem deixar de assumir o debate ainda existente em torno da ruptura estética entre a modernidade e a pós-modernidade.

#### **3.1 PÓS-MODERNIDADE E A EMERGÊNCIA DO DIGITAL**

Apesar de não ser reconhecido plenamente por determinadas comunidades acadêmicas, o pós-modernismo consolidou-se nos trabalhos de muitos estudiosos que acreditam em uma ruptura entre os ideais da modernidade e a nova fase do capitalismo que permeia as relações das sociedades contemporâneas. Rompimento esse que veio se desenhando desde o final dos anos 40 e início dos anos 50 através do crescimento econômico dos países no pós-guerra, para então se solidificar no final da década de 1960. Para Jair Ferreira dos Santos:

Pós-modernismo é o nome aplicado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas desde 1950, quando, por convenção, se encerra o modernismo (1900-1950). Ele nasce com a arquitetura e a computação nos anos 50. Toma corpo com a arte Pop nos anos 60. Cresce ao entrar pela filosofia, durante os anos 70, como crítica da cultura ocidental. E amadurece hoje, alastrando-se na moda, no cinema, na música e no cotidiano programado pela tecnociência (ciência + tecnologia invadindo o cotidiano com desde alimentos processados até microcomputadores), sem que ninguém saiba se é decadência ou renascimento cultural. (SANTOS, 2004, p.8)

A pós-modernidade é entendida então como o aspecto cultural da sociedade pós-industrial que influenciou a construção de uma cultura global, ultrapassando os limites da cultura de massa fortemente identificada na modernidade.

Acredito que a emergência da pós-modernidade está estreitamente relacionada à emergência dessa nova fase do capitalismo avançado, multinacional e de consumo. Acredito também que seus traços formais expressam de muitas maneiras a lógica mais profunda do próprio sistema social. (JAMESON, 1985, p.26)

É consentimento entre os estudiosos da pós-modernidade que esse período não é constituído por um conjunto de características únicas que conferem uniformidade aos trabalhos pós-modernos. O que fornece unidade a essa nova fase, na realidade, é seu ideal crítico de contestação contra os produtos da modernidade, presente em todas as variações das suas obras. Os estilos no pós-moderno apresentam muitas variações e pouca identidade entre si, mas todos se constituem como oposição ao período anterior da modernidade. A unicidade e a busca pelo novo encontrados na modernidade deram espaço para a procura pela ruptura e pela fragmentação que explicam a emergência do pós-moderno. E é exatamente essa multiplicidade de estilos que caracteriza a pós-modernidade, segundo a teórica Lucia Santaella (2011). De acordo com a autora, o período que seguiu à modernidade é um período marcado pela falta de indicadores homogêneos capazes de definir uma era histórica, uma vez que os estilos representantes dessa fase são provenientes de diversos tempos e espaços, estilos que autora chama de “glocais”, conforme detalharemos nos parágrafos mais a frente.

Zygmunt Bauman (1999) acredita que um dos rompimentos mais marcantes do pós-modernismo com os tempos modernos ocorreu no campo da reformulação dos valores até então ressaltados pela sociedade precedente, valores tais como a ordem, a beleza e a limpeza/higienização do ser, estabelecidos como frutos das Revoluções Francesa e Industrial. A ordem, em primeiro lugar, foi procurada durante séculos com o objetivo de guiar as ações

do homem de acordo com as regras já estabelecidas e aprendidas na sociedade; a busca pela beleza orientou as produções artísticas e culturais visando atingir a harmonia e a concordância da estética em suas obras; e, for fim, a higienização do ser, que procurou afastar tudo de sujo e de não civilizado que havia na natureza do homem. Todos os valores, até então, eram perseguidos como forma de garantir a manutenção da segurança que a vida em sociedade oferecia ao cidadão.

Entretanto, como Freud já havia pontuado em suas obras sobre a civilização moderna (“O mal estar da civilização”) e Bauman retoma em seus estudos sobre a pós-modernidade (1999), todo ganho, na visão dos estudiosos, geraria ao indivíduo uma perda quase que imediata: ao fazer uma escolha, o homem automaticamente anula as outras opções que concorrem de forma oposta com a sua seleção. Ao optar pela ordem, o homem moderno se privou do controle total de sua liberdade, uma vez que a livre decisão de assumir escolhas individuais é diametralmente oposta à necessidade de convivência com uma vida regrada e pré-orientada pela sociedade.

A situação se inverte no momento em que o homem pós-moderno passa a buscar, impacientemente, a satisfação imediata dos seus prazeres. Quando se reconhece como único agente responsável por sua própria felicidade, a luta pela liberdade individual passa a ser o principal valor perseguido por esse novo indivíduo. Com isso, ocorre a desregulamentação dos antigos valores modernos para o fortalecimento dos ideais pós-modernos, através da renúncia da plena segurança garantida pela ordem moderna em nome da reivindicação pela individualidade do homem, da sua liberdade.

Contudo, Bauman acredita que a inversão de valores não foi capaz de garantir o estado de pleno contentamento ao homem pós-moderno, uma vez que a regra permanecia a mesma: ao optar pela liberdade de escolha, o homem perdeu a ordem e a consequente segurança proporcionada por ela. Ou seja, trocou um tanto de estabilidade por um tanto de felicidade originada pela obtenção da satisfação do prazer de liberdade. O homem pós-moderno é livre, mas obrigado a conviver com a incerteza gerada pela quebra de ordem e padrões em sua sociedade.

Os mal-estares da modernidade provinham de uma espécie de segurança que tolerava uma liberdade pequena demais na busca da felicidade individual. Os mal-estares da pós-modernidade provêm de uma espécie de liberdade de



procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais.  
(BAUMAN, 1999, p. 10)

O autor afirma que a pós-modernidade fez com que as incertezas e dúvidas do mundo atingissem níveis nunca antes alcançados na vida do homem contemporâneo, uma vez que o rebaixamento da ordem como valor principal da sociedade levou consigo a regularidade e previsibilidade que a modernidade tanto se esforçou em dominar. O indivíduo, agora mais livre, foi obrigado a se deparar com um universo incontrolável e indeterminável, cuja desordem refletiu na organização de sua vida e na impossibilidade da construção de uma personalidade permanente capaz de orientá-lo durante as inconstâncias dos acontecimentos do mundo.

Para o crítico literário Fredric Jameson (1985), a pós-modernidade assumiu um grande papel na sociedade ao transformar a maneira pela qual o homem se percebe no mundo. O autor utiliza o conceito da esquizofrenia para demonstrar a desordem contemporânea na divisão da temporalidade e a quase anulação dos conceitos de passado e futuro na organização do tempo para o indivíduo pós-moderno. Com base nas teorias lacanianas sobre a experiência da temporalidade e a sua relação com a linguagem, Jameson compara o homem contemporâneo a um sujeito esquizofrênico apegado à materialidade da única realidade capaz de perceber na sua frente, o presente. Para o esquizofrênico, a linguagem não se articula de forma a garantir a ordenação do tempo em passado e futuro em suas enunciações, nem tampouco promove a continuidade temporal de um relato. Os fatos são cortados, só sendo compreendidos dentro da esfera da atualidade, estando o sujeito esquizofrênico “condenado, portanto, a viver em um presente perpétuo, com o qual os diversos momentos de seu passado apresentam pouca conexão e no qual não se vislumbra nenhum futuro no horizonte” (JAMESON, 1985, p. 22). Segundo o autor, a continuidade temporal dos acontecimentos também é quebrada para o indivíduo pós-moderno, cujas experiências de vida passaram a estar tão atreladas à materialidade e à vivacidade do presente, que a ordenação da história entre a memória do passado e o planejamento para o futuro se tornam quase impossíveis. É analisando essa questão da quebra da temporalidade que Jameson reconhece que a identidade, para ser constituída, depende da “sensação de persistência do "eu" e de "mim" através do tempo” (1985, p.22), o que demonstra a sua impraticável composição, tanto para o esquizofrênico, quanto para o sujeito contemporâneo.

O hiper-realismo do mundo pós-moderno é outra questão abordada por alguns críticos desse período. Santos (2004) afirma que desde o Renascimento, a sociedade ocidental iniciou a sua busca pelo espectro perfeito da realidade, como se pode perceber nas representações da época que buscavam reproduzir a realidade tal como percebida pelo artista. Para o autor, essa simulação do real que se estendeu aos meios de comunicação de massa, como a televisão, procurava minimizar a diferença entre o real, não manipulável, e o imaginário facilmente modificado pelos artifícios dos meios. A perseguição pelo simulacro da realidade se fortaleceu na pós-modernidade com o apoio dos meios de comunicação tecnológicos trabalhados como ferramentas simuladoras da realidade, capazes de refazê-la e apresentá-la da forma que seus detentores escolherem.

O desenvolvimento tecnológico iniciado nos anos 1980 não afetou somente a relação do indivíduo com a interpretação da realidade, como deu surgimento a uma nova cultura da informação pautada no consumo individualizado e customizado das mensagens. Foram mudanças sociais que acompanharam o avanço do capitalismo de globalização para outras esferas além das político-econômicas, ocasionadas pela multiplicação das mídias que guiaram o indivíduo para uma nova era de trocas e relações interpessoais, a esfera digital. Para melhor entender a história da evolução da comunicação humana, Santaella (2003) divide o desenvolvimento da cultura de acordo com seis tipos predominantes de formação: cultura oral, cultura escrita, cultura impressa, cultura de massas, cultura das mídias e cultura digital. Culturas essas que convivem e se completam, jamais se anulam, sendo a predominância do tipo de mídia de um determinado momento o fator que determina a passagem histórica entre cada uma delas, posição essa assumida pela internet na cibercultura ou cultura digital.

Para alguns estudiosos como Pierre Lévy e Manuel Castells, a transição da cultura oral para a cultura escrita provocou mudanças determinantes na comunicação, cujos reflexos continuaram a ser experimentados durante anos após o seu estágio. Castells (2005) pontua que foi a criação do alfabeto, ocorrido na Grécia por volta de 700 a.C., que intermediou a passagem da cultura oral para a cultura escrita, tornando possível essa última e possibilitando a criação do discurso conceitual como resultado da separação do que é falado de quem fala. Esse processo, que foi se desenhando há mais de três mil anos, mudou essencialmente a forma da comunicação humana. A separação da mensagem do seu emissor permitiu a estruturação de uma comunicação cumulativa, baseada no conhecimento humano. Mesmo tendo

reverberado somente anos depois com a invenção da imprensa, foi o processo de alfabetização da comunicação que criou esse novo sistema de troca de signos.

Foi também com o surgimento da cultura escrita que a comunicação audivisual de símbolos passou a ser relegada a segundo plano durante anos da história, deixando o mundo das imagens e dos sons limitado ao contexto da arte. Na cultura escrita o trabalho da comunicação sensorial exercitado na cultura oral foi extinguido. Entretanto, segundo o filósofo, o desaparecimento da cultura audivisual na comunicação teve fim no século XX com o aparecimento de meios de comunicação híbridos tais como o filme e o rádio e, posteriormente, a televisão.

Outra passagem de grande importância na evolução das culturas que nos dá insumos para compreender as principais características da cultura representante dos tempos atuais, é a transição entre a cultura de massas e a cultura digital. Conforme afirma Santaella, momentos antes da cultura digital se consolidar nas sociedades contemporâneas, ocorreu o surgimento de uma cultura intermediária entre a cultura de massa e a cultura virtual que veio se desenhando ao longo do tempo através dos “processos de produção, distribuição e consumos comunicacionais” do homem (2003, p.24), e que foi posteriormente nomeada pela autora como “cultura das mídias”.

As tecnologias, os equipamentos e as linguagens que neles (meios de comunicação) circulam, propiciadores dessa nova lógica cultural que chamamos de “cultura de mídias”, apresentam como principais características permitir a escolha e o consumo mais personalizado e individualizado das mensagens, em oposição ao consumo massivo. (SANTAELLA, 2011, p. 125)

Em resumo, a nova mídia determina uma audiência segmentada, diferenciada que, embora maciça em termos de números, já não é uma audiência de massa em termos de simultaneidade e uniformidade da mensagem recebida. A nova mídia não é mais mídia de massa no sentido tradicional do envio de um número limitado de mensagens a uma audiência homogênea de massa. Devido à multiplicação de mensagens e fontes, a própria audiência torna-se mais seletiva. A audiência visada tende a escolher suas mensagens, assim aprofundando sua segmentação, intensificando o relacionamento individual entre o emissor e o receptor. (1985, apud SANTAELLA, 2003, p. 27)

Para a autora, esses processos de produção, distribuição e consumo de informação nos meios de comunicação atuam em conjunto com as novas tecnologias nas transformações culturais experimentadas, uma vez que são os signos e as mensagens encontradas nos meios

que possibilitam a transformação do pensamento, da receptividade dos seres humanos, além da criação de novos ambientes socioculturais. Esses mesmos processos comunicacionais gerados pelas novas mídias estariam intrinsecamente ligados à cultura e à forma de socialização criadas com o novo meio, demonstrando, assim, que cada meio de comunicação está saturado de todas características econômicas e políticas de um determinado ciclo cultural.

Chegando enfim à passagem da cultura das mídias para a cultura digital, a autora pontua como principal diferença entre as duas a convergência das mídias que está ocorrendo na segunda, em contraposição à convivência das mesmas, encontrada na primeira. A cultura digital, ou a cibercultura, é representada pelo aumento da complexidade cultural dos signos que transitam nos meios de comunicação e da sua importância na vida do indivíduo pós-moderno. Com o aumento das mídias e da expansão da circulação da informação que nelas transitam, a produção simbólica de signos, textos, sons, imagens, caminha para a configuração e sincretismo de novas culturas.

(...) a cultura contemporânea é global, mundializada e glocal. Ela é uma cultura híbrida e cíbrida. É também conectada, ubíqua, nômade. Além disso, é líquida, volátil e, por fim, mutante. (SANTAELLA, 2011, p. 131)

Segundo Santaella (2003), o pós-modernismo pode ser entendido então como um período de alerta às mudanças que vinham se desenhando desde 1980, nos quais já se podiam observar o hibridismo e a diversificação das mensagens na cultura das mídias e o seu reflexo na criação da cibercultura. As tecnologias atuais seriam então apenas o reflexo e resultado da complexificação daquilo que constituiu o ser humano em um ser simbólico, em um ser de linguagem. A tese da autora se sustenta na certificação de que a tecnologia já faz parte do corpo do homem desde o momento em que ele desenvolveu a fala, tecnologia simbólica muitas vezes confundida como um reflexo da naturalidade. “Falar não é natural. Natural é sugar, chupar, comer, respirar. Falar, cantar, beijar, chorar e rir são funções inseparáveis de um mesmo artifício, o artifício da maquinaria simbólica que está instalada em nosso próprio corpo” (SANTAELLA, 2011, p. 49). A partir desse primeiro artifício da técnica, todas as outras maquinarias que a seguiram são consequências do seu prolongamento ao longo dos anos.

O período de transformações tecnológicas que vem sendo experimentado pelo homem contemporâneo representa, na visão de Castells (2005), outra grande revolução na cultura,

com a emergência da cultura digital e a integração das modalidades oral, escrita e audiovisual das comunicações humanas em um único sistema. Para Castells, a comunicação está mudando fundamentalmente o seu caráter devido a essa integração de texto, imagens e sons em um único sistema integrado a partir de diversos pontos, no tempo que pode ser tanto o real quanto o passado, em uma rede global de acesso aberto. Mesmo reconhecendo que essa transformação ocorre em ritmos e distribuições geográficas diferentes, o autor afirma que ela inevitavelmente alcançará as principais atividades do homem e civilizações do planeta.

Como a cultura é mediada e determinada pela comunicação, as próprias culturas, isto é, nossos sistemas de crenças e códigos historicamente produzidos são transformados de maneira fundamental pelo novo sistema tecnológico e o serão ainda mais com o passar do tempo. (CASTELLS, 2005, p. 414)

Pierre Lévy, outro filósofo que estuda o tema, define a cibercultura como sendo um conjunto universal sem totalidade, uma vez que apresenta diversas possibilidades de acesso, mas não oferece um centro a ser atingido, as informações na cultura digital são originadas através de diversos pontos (2010, p.113). Essa universalidade mencionada por Lévy teve origem no período de transição entre a cultura oral e a cultura escrita, devido à necessidade dos homens de criar mensagens capazes de serem compreendidas por interlocutores que habitam tempo e espaço diferentes, desafio nunca enfrentado pela cultura oral, na qual as mensagens sempre foram transmitidas e recebidas no mesmo tempo e lugar. Foi com a escrita que as mensagens “fora de contexto” passaram a ser reconhecidas pelos agentes da comunicação e levadas, com o tempo, a contruir a noção de universalidade encontrada na cibercultura. Entretanto, alerta o autor, a emergência do ciberespaço derruba a junção das noções de universalidade e totalidade que vinham sido trabalhadas desde a invenção da escrita, já que a dificuldade de criação de contextos comuns entre os parceiros da comunicação é ultrapassada no digital. Para Lévy, o ciberespaço permitiu a “interconexão generalizada” (2010, p.120), emergência de uma nova forma de universal, através da criação e compartilhamentos de contextos pela internet.

As principais características levantadas acima sobre alguns aspectos sociais, culturais e tecnológicos da pós-modernidade mostram que as teorias pós-modernas procuram se sustentar na defesa de que a prova da existência desse novo período encontra-se na inversão e no

choque da sociedade pós-moderna com alguns orientadores da modernidade. Jameson acredita que

(...) as rupturas radicais entre períodos não envolvem em geral mudanças completas de conteúdo, mas, sobretudo a reestruturação de um certo número de elementos anteriormente existentes: traços que, em período ou sistema anterior, eram secundários se tornam agora dominantes, e traços que eram dominantes se tornam, por sua vez, secundários. (JAMESON, 1985, p.26)

### 3.2 A ARTE NA PÓS-MODERNIDADE

Alguns autores que voltaram suas análises para o entendimento do período que classificam por pós-modernidade, também dedicaram seus estudos para compreender os reflexos da globalização pós-moderna em diversas esferas da sociedade, inclusive na artística e cultural. Jameson (1997), por exemplo, acredita que estamos vivendo em uma nova fase do capitalismo na qual a pós-modernidade nada mais é do que a face cultural desse processo, influenciada pelo alto nível de desenvolvimento da tecnologia eletrônica encontrado nas sociedades contemporâneas. Assim como toda evolução das técnicas e das tecnologias de uma sociedade, essa transformação afetou diretamente a arte em alguns dos seus aspectos mais marcantes: a forma de retratar o mundo segundo a percepção do artista, que passou a demonstrar em suas obras a realidade fragmentada e multifacetada apresentada pelo rompimento das ordens modernas.

As principais características da arte pós-contemporânea seriam, portanto, a procura por maior interação com o público, a utilização de referências da história da arte, a aplicação de citações paródicas, a relação/sintonia com a sociedade de consumo e o hibrismo estético. A arte contemporânea não é determinada pelo período histórico em que foi produzida, mas sim por suas características de liberdade de padrões estéticos. Ela já vem sendo trabalhada desde a modernidade, assim como hoje ainda encontramos produções de artistas clássicos e modernos (REVISTA E, 2012). De acordo com Celso Favaretto, “o pós-modernismo é uma posição teórica em relação às artes, que se curva sobre a crise do modernismo iniciada quando as vanguardas das décadas de 1960 e 1970, entre elas a pop art, a arte conceitual e o

minimalismo, entram em um limite expressivo. Para ele, a multiplicidade atual das artes é uma conquista da modernidade que a contemporaneidade realizou” (apud REVISTA E, 2012, p. 16-17).

Para Santaella (2011), as formas de produção da arte e o caminho por ela percorrido até o seu público receptor estão conectados intrinsecamente à lógica cultural do período histórico no qual está inserida. Portanto, todas as características que vimos acima sobre a cultura pós-moderna, ou cibercultura, são aplicadas também ao sentido da arte contemporânea. O encontro e convívio de culturas na cultura digital é visualizado também nas práticas artísticas da pós-modernidade com a pluridade de recursos utilizados pelos artistas. Na arte pós-moderna ainda encontramos produções artesanais e pré-industriais, assim como digitais e eletrônicas também. Todos os materiais fazem parte da equipagem do artista, podendo esta variar entre o vídeo, pedra, tintas, pessoas, alimentos, etc. Os próprios artistas trabalham com a variação de exposição dos seus trabalhos, podendo optar pela exposição em grandes galerias ou performances não ensaiadas em ambientes públicos.

A arte pós-moderna teria perdido, portanto, as características da ordem e universalidade contidas na modernidade para se constituir como obra única e singular, livre das restrições impostas pelas escolas e tendências artísticas que guiavam as produções do passado. Essa libertação da arte foi possível devido ao rompimento da relação dos artistas com as linhas estilísticas que os guiavam, o que permitiu, durante a modernidade, a criação e o estabelecimento de artes de vanguarda que orientavam o caminho dos próximos passos artísticos. De acordo com Bauman (1999), essa linha de frente que antes guiava a sociedade nos campos das artes, deu lugar para um emaranhado de vias que estariam disponíveis aos artistas. As vanguardas, antes apreendidas como tendências que caminhavam à frente da sociedade, não poderiam mais existir em um contexto onde deixou de ser possível a imposição de um único orientador aos demais, uma vez que a pós-modernidade quebrou a linearidade das disposições da arte e impossibilitou a identificação do que é avançado e o que é retrógrado, o que está na frente e o que está atrás. Para o autor, na pós-modernidade as linhas passaram a ser somar, ao invés de competirem entre si.

Daisy Peccinini e Luciana Leite [s.d.] concordam com Bauman ao afirmar que o pós-moderno desordenou o campo artístico ao possibilitar novas e diversas formas de representar

o mundo em uma única arte através dos aparatos tecnológicos que dão suportes à pintura, música, cinema, dança e outras, provando, dessa forma, o emaranhado de orientações à qual a arte pós-moderna está submetida:

O momento pós-moderno não apresenta propostas definidas, nem coerências, tampouco linhas evolutivas. Deste modo, diferentes estilos convivem sem choques formando ecletismos e pluralismos culturais. Não há grupos ou movimentos unificados. Além disso, ele não se desfaz do passado que é agregado ao pós-moderno, apenas o tradicional foi eliminado (LEITE; Peccinini, [s.d.]).

Bauman também pontua a rapidez com que as artes do pós-moderno são atualizadas e como essa característica interfere no estabelecimento de guias em suas produções, uma vez que as obras deixam de ser pensadas dentro de conceitos e escolas, para estarem sempre disponíveis às atualizações geradas pelas transformações no mercado.

O desaparecimento das vanguardas também refletiu na dissolução dos estilos e gêneros antes trabalhados pelos artistas, dando origem ao que Jameson (1985) chamou de “discurso teórico”. Para ele, não é mais possível na pós-modernidade enquadrar uma obra dentro dos gêneros literários modernos, fato que se faz mais perceptível no campo da filosofia. As produções dos pós-modernistas deixaram de fazer parte de uma área singular (ciências sociais, história, filosofia), para integrar um discurso único incorporado por todos os campos do saber. “Hoje se pratica mais e mais uma espécie de escrita simplesmente denominada “teoria” que, ao mesmo tempo, é todas e nenhuma dessas matérias” (JAMESON, 1985, p.17). Essa transformação não ficou restrita ao campo da filosofia, espalhando-se também para todas as áreas da arte em geral, contribuindo para o fim do individualismo moderno. Não possuímos mais na pós-modernidade estilos que orientam a obra do autor e, portanto, o consagram dentro dele. O capitalismo competitivo destruiu a experiência do eu singular que se sustentava na prática do estilo estético individualizado. Para Jameson, a falta de estilo próprio pode ser explicada também pela impossibilidade da criação de um estilo de arte completamente novo capaz de consagrar o artista dentro de sua categoria, como aconteceu com o Picasso na modernidade, por exemplo.

Há mais uma razão pela qual os artistas e os escritores do presente não conseguirão mais inventar novos estilos e mundos – é que todos estes já foram inventados; o número de combinações possíveis é restrito; os estilos mais singulares já foram concebidos (JAMESON, 1985, p.19)



Jameson confirma a perda da construção de um estilo próprio do artista na arte ao analisar as obras de Andy Warhol, artista americano conhecido como uma das maiores figuras do *Pop Art*. O crítico acredita que as criações de Warhol demonstram com clareza essa transformação da arte moderna para a arte contemporânea ao confirmarem que as obras passaram a ser realizadas através de um estilo próprio de produção, e não de invenção criativa: “O que esse tipo de arte busca é uma estratégia de promoção, essas obras marcam a inovação, mas não têm um estilo em si e sim um estilo de produção” (apud GERGEHRKE; NIKIFOROS, 2011).

Ainda tomando Warhol como exemplo, Jameson identifica outra característica da arte pós-moderna que seria, segundo o autor, a falta de profundidade (*depthlessness*) das produções atuais. O convite à interpretação da obra para além do que é exposto pelo artista e o chamado para a contemplação de sua totalidade são perdidos na arte da pós-modernidade, focada em mostrar somente a totalidade daquilo que está exposto. Jameson exemplifica essa superficialidade através da comparação de duas obras: “*A pair of shoes*”, produzida em 1886 por Vincente van Gogh; e “*Diamond Dust Shoes*”, de 1980, do artista Andy Warhol.

Figura 1 *A pair of shoes*



Fonte: Van Gogh Museum

Figura 2 *Diamond Dust Shoes*



Fonte: The Warhol (<http://www.warhol.org>)

De acordo com Jameson (1985), na primeira obra o espectador é convidado a ultrapassar a imagem dos sapatos retratados na pintura para se aprofundar em indagações sobre a vida camponesa e todos os seus aspectos escondidos por detrás da imagem. O

indivíduo sabe que existe algo omitido pelo artista a ser descoberto. Já na segunda, por mais que diversas associações e interpretações sejam possíveis durante a sua observação, a obra não exige nem obriga o espectador a ultrapassar o limite do que está ali representado. E é exatamente essa superficialidade que, para Jameson, representa a arte do capitalismo tardio, uma arte capaz de evidenciar a comercialização da cultura, como bem demonstrado nos trabalhos de Warhol, mas não de criticá-la.

Além da dissolução dos estilos e vanguardas artísticas da modernidade, os estudiosos levantam outras modificações que o estabelecimento da pós-modernidade trouxe para a esfera cultural. Como acabamos de ver no início desse capítulo, a pós-modernidade reconstruiu a percepção do indivíduo em relação à continuidade do tempo, conduzindo também essa transformação para o campo das artes. Segundo Jameson (1985), a temporalidade, antes muito explorada na modernidade, cedeu lugar para o fortalecimento da composição do espaço nas obras das sociedades atuais, uma vez que a clareza na definição das variações do tempo (passado, presente e futuro) na vida do homem pós-moderno foi quebrada pela desordem desse novo período. A passagem do tempo foi eliminada, assim como as determinações do “antes” e do “depois”. O único tempo que existe é o presente. Com isso, confirma o crítico, a arte se transforma em objeto perene, que não é mais produzida para durar para sempre, já que a própria noção de temporalidade foi destruída na pós-modernidade.

O autor reconhece outras transformações do pós-moderno no campo artístico como, por exemplo, a dissolução das fronteiras entre a cultura erudita e a cultura popular. Jameson (1985) constata que muitos pós-modernistas, apesar do esforço acadêmico em manter essa distinção de comportamentos, passaram a demonstrar interesse por obras que estariam historicamente localizadas no universo da cultura popular, como, por exemplo, filmes produzidos fora do circuito erudito tradicional, e obras contextualizadas dentro de gêneros literários chamados pelo crítico de “paraliteratura” (terror, romance policial, ficção científica), que, mesmo não sendo referenciadas oficialmente como parte da bibliografia de seus trabalhos, foram incorporadas à bagagem intelectual desses artistas, tornando mais difícil a distinção entre esses dois tipos de cultura.

Outro traço muito importante da arte pós-moderna, segundo a visão de Jameson, é o pastiche, forma da pós-modernidade de utilizar as obras modernas como referência, sem fazer uso da paródia e do humor, recursos muito trabalhados na modernidade. Para Jameson,

(...) é este o momento em que o pastiche aparece e a paródia se torna impossível. O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma norma, em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico. (JAMESON, 1985, p.18)

Ao analisar a situação da arte nas sociedades pós-modernas, o crítico literário desenvolve outro conceito nomeado de 'estética da singularidade'. Para o autor, a instalação se transformou na principal forma artística da sociedade e obrigou o indivíduo a se forçar a entender o sentido de cada elemento que constitui determinada aparelhagem e a identificar a relação que cada parte apresenta entre si. Dessa forma, o sujeito seria capaz de totalizar a obra, resguardando a singularidade de cada elemento que a compõe.

O conceito de individualidade da arte desenvolvido por Jameson também procura abordar a alteração na forma com a qual a arte passou a ser consumida a partir do momento em que deixou de vender somente a sua forma artística, para articular também o conteúdo transmitido por ela. Ou seja, a arte é desmaterializada pelo indivíduo que considera o seu objeto supérfluo, comprovando, dessa forma, que o interesse pós-moderno recai sobre a ideia do artista e sobre a sua criação mental, e não somente sobre o objeto trabalhado.

Bauman (1999) acredita que na pós-modernidade a arte se transformou em objeto de ostentação no momento em que passou a conferir distinção entre a classe aculturada, que possui bom gosto, e os incultos. Desde o momento da compra, realizada normalmente em grandes galerias e ambientes segmentados, até o seu sitio final, o acesso às obras de arte seria mais uma forma de estratificação da sociedade entre aqueles que possuem dinheiro e gosto para consumi-las, e os que não possuem. O sucesso comercial das artes matou a arte de vanguarda e a incorporou ao mercado artístico.

Em sua capacidade estética e principal, a arte de vanguarda, como antes, podia desconcertar seus espectadores, chocar e espantar, em sua outra capacidade, de conferir distinção e estratificar, ela atraiu sempre um número crescente de

admiradores acrílicos e, o que é mais importante, de compradores.  
(BAUMAN, 1999, p. 126)

De acordo com Bauman (1999), Baudrillard também entendia que a arte teria se transformado em objeto de consumo, cuja importância é verificada de acordo com a sua popularidade. Não seria mais o próprio conteúdo do trabalho criativo do artista que determinaria o seu sucesso, mas sim a força que recebe da publicidade e da divulgação pelas máquinas de reprodução. Para Leite e Peccinini, isso ocorre devido às incertezas geradas pelas relações do pós-moderno, que fez com que o homem não conseguisse mais encontrar os valores que dessem sentido pra sua vida, jogando-o, dessa forma, ao consumo desenfreado capaz de suprir o prazer imediato do indivíduo. Explorando esse conceito, Bauman reconhece que Andy Warhol baseou toda a sua obra nesse processo desde o início de sua carreira, articulando suas próprias técnicas que sempre visaram à produção da cópia, e nunca do original.

Ao invés de anunciar a arte pós-moderna como uma ruptura em relação à história da arte moderna, estudiosos do período como Jameson reafirmam que a situação atual das artes já vem sendo desenhada nos períodos anteriores. A diferença é que hoje os elementos em destaque no cenário das artes eram antes trabalhados como formas marginais ou secundárias. A pós-modernidade teria apenas centralizado alguns desses traços dentro do cenário da produção cultural. Jameson (1985) acredita que o momento marcante de ruptura entre a arte moderna e a pós-moderna se deu na aceitação do conteúdo crítico que a modernidade procurava trabalhar. Sempre se estabelecendo como uma subversão a ordem estabelecida, a arte moderna passa a ser aceita pela sociedade quando esta deixa de se escandalizar pelo conteúdo da obra, como o punk rock, a sexualidade explícita, etc. Esses materiais não só não podem mais atuar como elementos de choque para sociedade, como passaram a fazer parte do consumo e do comércio da pós-modernidade. Na visão de Favaretto (REVISTA E, 2012), esse fato ocorreu como consequência do aumento da produção de imagens e símbolos gerado pelo desenvolvimento das tecnologias de comunicação, fazendo com que tudo se tornasse copresente instantaneamente.

## 4 A EVOLUÇÃO DA INTERNET - A ERA DA INFORMAÇÃO

A história da evolução da internet tem origem no final da década de 1960, no período em que se estabeleceu a grande competição tecnológica entre os Estados Unidos e a União Soviética, onde ambas as nações disponibilizaram altos investimentos para os seus centros de pesquisa e institutos de tecnologia visando o avanço de suas áreas militares. Durante alguns anos a internet permaneceu como ferramenta do Departamento de Defesa dos Estados Unidos até que, próximo dos anos 1990, ela atingiu a esfera pública. Não faremos nesse momento uma análise aprofundada de todos os estágios de seu desenvolvimento por entendermos que já existem artigos e estudos completos voltados ao tema disponíveis em diversas bibliotecas e páginas na internet. Pelo contrário, passaremos rapidamente pelos momentos determinantes de sua evolução, que nos ajudarão a entender as raízes da história que contribuíram para a constituição da internet da forma como a conhecemos hoje.

Considerada o berço da internet, a Arpanet, rede de computadores montada em 1969 nos EUA pela ARPA (*Advanced Research Projects Agency*) foi o primeiro programa que possibilitou, através da tecnologia de comutação por pacote desenvolvida por Paul Baran, o compartilhamento interativo online de tempo de computação entre máquinas de alguns centros da agência e de institutos das universidades participantes. Apesar dos relatos que relacionam a origem da internet com as estratégias militares, a Arpanet foi mais um resultado do financiamento dos EUA nas áreas da ciência da computação, que desde o início desfrutaram de liberdade em seus departamentos dando aos acadêmicos os incentivos necessários para a criação de projetos baseados em ideias inovadoras.

Depois de ter ampliado a conexão Arpanet para outros computadores e criado a arquitetura básica da internet, o Departamento de Defesa dos Estados Unidos (agora dono da Arpanet) criou uma nova rede restringida para uso militar procurando garantir a segurança da conexão da rede, a MILNET, e dedica a então renomeada ARPA-INTERNET à área de pesquisa da *National Science Foundation* (NSF). Paralelamente a esses acontecimentos, em Chicago dois estudantes criavam um programa chamando de MODEM que permitia a transferência e armazenamento de arquivos em seus computadores pessoais, através do componente *bulletin board systems*. Em 1990, com a internet já liberada para o domínio

público, os Estados Unidos resolvem privatizá-la, gerando o crescimento acelerado da rede de computadores em escala global com a ajuda do desenvolvimento da *www* (*world wide web*), aplicação de compartilhamento de informação criada por Tim Berners-Lee.

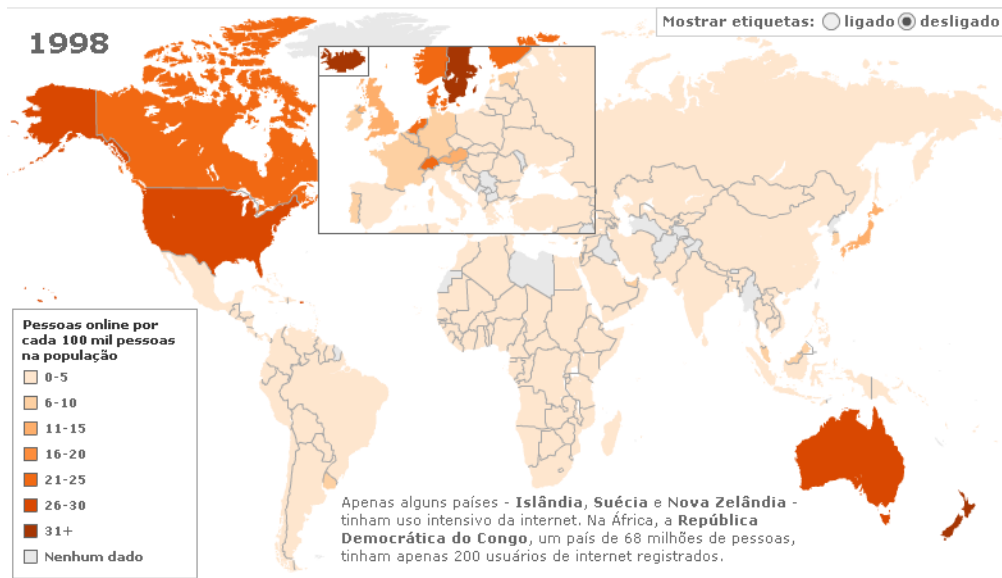
As características principais da internet que a acompanham desde sua origem, como a estrutura de rede descentralizada, o poder computacional distribuído entre os nós das redes, e a redundância de funções na rede para diminuição dos riscos de desconexão (CASTELLS, 2003), comprovam que a Arpanet foi um projeto programado – e não uma consequência acidental – para transformar o mundo pela comunicação por computador.

Esse breve panorama nos trás para a internet do século XXI que, graças à sua programação técnica e comprometimento com a história social, garantiu a abertura e acessibilidade das redes por todos esses anos. Manuel Castells, sociólogo espanhol que se estabeleceu como profissional de renome no assunto, percebe a internet como uma tecnologia de comunicação livre, cuja importância democrática para a sociedade está adequada aos valores de liberdade individual e comunicação direta que as pessoas procuram nas relações de hoje (2003). Um dos indicadores mais claros dessa constatação é a grande mudança que a internet gerou no campo da comunicação. Antes restritos aos pequenos grupos que dominavam os veículos de comunicação de massa, a produção e o controle do conteúdo foram abalados pela constituição do uso da internet e pela viabilização do surgimento da auto comunicação de massas possibilitado por ela. O conceito desenvolvido pelo crítico social sugere que a internet possibilitou que qualquer pessoa tivesse acesso à produção de conteúdos, fazendo com que suas mensagens pudessem atingir as grandes massas, dependendo da relevância do tema. Esse fato é uma demonstração do abalo sofrido na verticalidade do poder no controle da comunicação, que passou a ser executado de forma mais horizontal e liberal, feita de muitos para muitos.

Na era da comunicação compartilhada, os meios de comunicação de massa perdem espaço para a escolha individual dos conteúdos que as pessoas selecionam e compartilham na rede. Para Castells (2003), a democratização do acesso à internet e a possibilidade de intervenção na rede são tão grandes que até empresas e parcelas da população antes excluídas da participação nos principais canais de comunicação estão fazendo parte desse cenário, criando e buscando os seus próprios conteúdos. Estudos comprovam a teoria de Castells ao

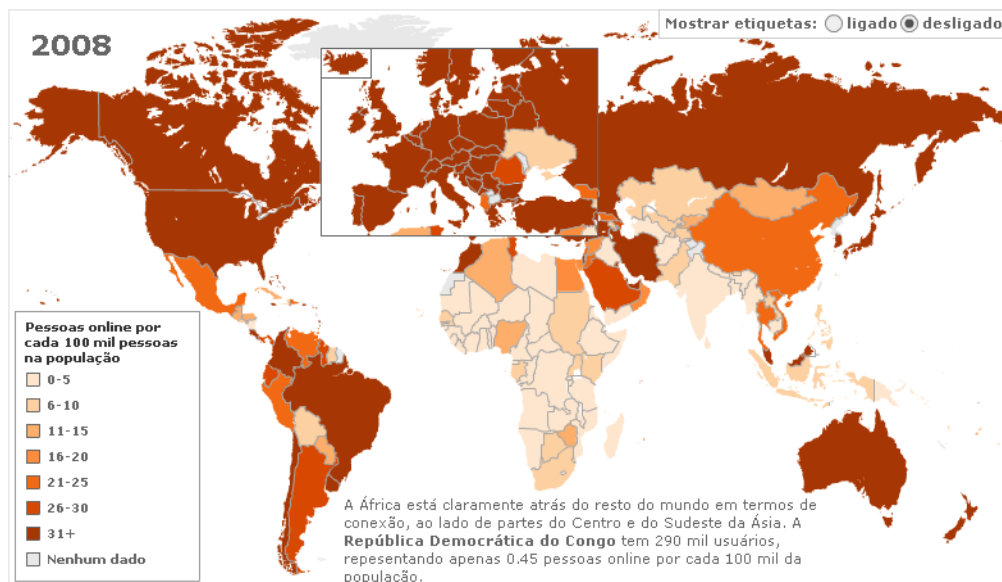
mostrar que o acesso à internet aumenta na maioria dos países, com elevados índices de crescimento. O mapa abaixo publicado no site da BBC Brasil evidencia a expansão do acesso à internet no mundo, entre os anos de 1998 a 2008:

Figura 3 Acesso mundial à internet em 1998



Fonte BBC Brasil, 2010

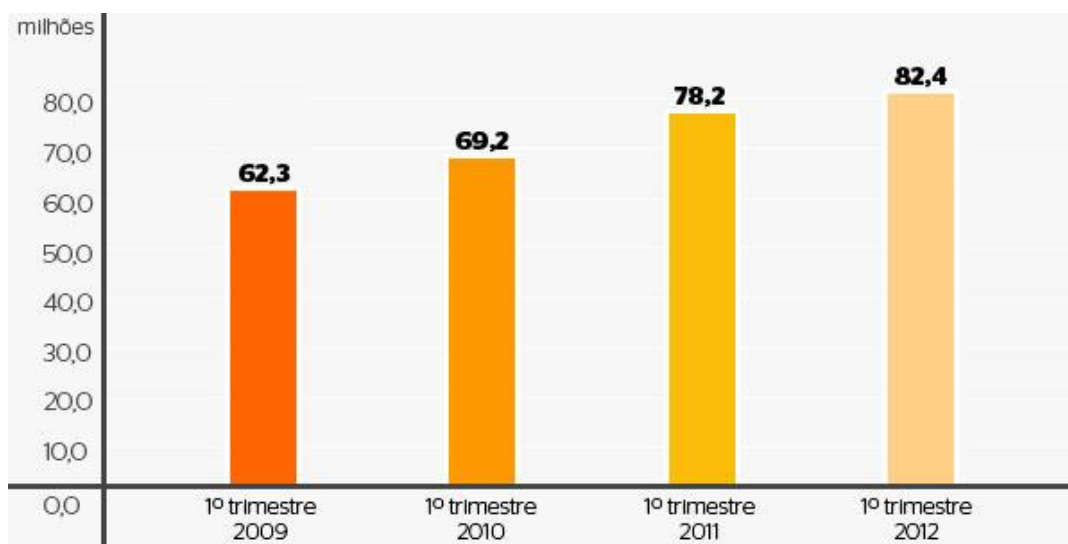
Figura 4 Acesso mundial à internet em 2008



Fonte BBC Brasil, 2010

No Brasil, os índices de crescimento também se comprovam verdadeiros. Segundo pesquisa do Ibope publicada no portal online da revista Época, no primeiro trimestre de 2012 constatou-se que mais de 82,4 milhões de brasileiros possuíam acesso à internet, um aumento de 5% se comparado ao mesmo período do ano passado.

Figura 5 Número de brasileiros com acesso à internet.



Fonte: IBOPE Nielsen Online

A análise dos dois mapas acima demonstra que, desde o início, o acesso à internet não foi distribuído de forma homogênea pelo globo, desigualdade essa reconhecida por Castells em seus levantamentos (2003). Porém, o sociólogo acredita que a expansão das tecnologias de conexão nos dispositivos móveis será uma aliada no equilíbrio desse quadro, levando os avanços da era da comunicação para comunidades ainda excluídas dessa participação. As pesquisas desenvolvidas para entendimento do assunto comprovam as previsões do autor: segundo matéria divulgada no portal da UOL em março de 2012, o Brasil já contava com 47 milhões de celulares e modems com acesso à rede 3G, o que representaria um crescimento de quase 5% em relação ao mês anterior. O crescimento das vendas de aparelhos celulares com acesso à internet e a expansão de programas dos governos que visam promover a inclusão digital de comunidades carentes, como o Programa Nacional de Banda Larga (PNBL), se transformam em estratégias aliadas para expansão das possibilidades de conexão à rede para todo o território nacional.



Em alguns parágrafos atrás comentamos sobre a liberdade de expressão fortalecida pela internet e a sua estrutura democrática ao acesso de conteúdos da rede. Castells reconhece que a liberdade ainda não é plena devido à capacidade de algumas empresas e, principalmente, dos governos de controlar a troca de mensagens e ideias na internet, mas acredita que o controle instituído ainda é muito frágil, por depender do filtro de máquinas e da pré-seleção do governo para monitoria de possíveis suspeitos, formas de proteção consideradas amadoras se comparadas à quantidade das mensagens e complexidade dos dados trafegados diariamente nas redes. Para o autor, o maior perigo se encontra nas empresas de telecomunicações que provêm a internet, uma vez que podem determinar qual tipo de conteúdo será acessado e qual não será. Entretanto, Castells acredita que a defesa da manutenção da liberdade na rede está na mobilização e luta dos cidadãos.

Mesmo defendendo a liberdade da internet, Castells afirma que deve haver uma regulamentação para as grandes empresas da internet (como o Google e o Facebook), capaz de garantir a neutralidade de seus negócios em favor do interesse público. Ele não concorda que a parcialidade dessas empresas possa interferir na democracia da rede porque o próprio sistema de negócio das companhias depende da autonomia individual durante conexão na rede. O Google, por exemplo, precisa da internet e da comunicação para sobreviver. Então por mais exerça algum controle sobre as pesquisas e buscas dos internautas, priorizando determinadas páginas em detrimento de outras, ele deve constituir o seu negócio de forma a não comprometer a liberdade do internauta. Uma vez que isso acontece e o controle se torna excessivo e incômodo, os indivíduos migram para outros sites.

A liberdade na rede também garante ao indivíduo o aprofundamento do conhecimento nos assuntos de sua escolha, a partir da navegação entre diversas páginas relacionadas pela web. De acordo com Pierre Lévy, a internet libertou o internauta para buscar a sua própria instrução na rede, através da navegação entre diversas páginas conectadas por links que levam o indivíduo à exploração aprofundada do tema escolhido. Para o crítico, essa navegação no ciberespaço (chamada de ‘pilhagem’) possibilitou ao homem um enriquecimento intelectual com uma velocidade ainda nunca registrada em nenhum dos meios analógicos existentes até então.

A “pilhagem” na Internet pode apenas ser comparada com o vagar em uma imensa biblioteca-disco-teca ilustrada, com o acréscimo da facilidade de

acesso, do tempo real, do caráter imperativo, participativo, impertinente e lúdico. (LÉVY, 2010, p. 94)

Consolidando uma visão mais negativa sobre a expansão da internet e contrariando a crença do Pierre Lévy que acabamos de apresentar, Nicholas Carr acredita que a possibilidade de seleção de conteúdos na rede, ao invés de expandir o conhecimento do homem, limita-o em suas próprias perspectivas, uma vez que estamos predestinados a nos expor somente aos temas que nos são familiares. Segundo o escritor, as facilidades permitidas pela tecnologia da internet estão obstruindo a nossa aprendizagem e congelando nosso conhecimento. O acesso constante a diversas fontes de informação gerou o aumento da ansiedade do homem por cada vez mais informação, seja ela qual for, transformando a relação do homem contemporâneo com o conhecimento em uma relação superficial.

Em contrapartida, os estudiosos que reconhecem os valores positivos trazidos pela internet, defendem que o seu controle está nas mãos dos indivíduos, únicos elementos capazes de determinar os rumos que o futuro dessa tecnologia tomará em nossa sociedade. Baseado em dados sociais que provam que pessoas que utilizam a internet são mais sociáveis e interessadas em atividades políticas, sociais e culturais, Castells afirma que a internet é uma ferramenta capaz de expandir o mundo, e não uma armadilha que irá aprisionar o indivíduo.

Cabe apenas a nós continuar a alimentar essa diversidade e exercer nossa curiosidade para não deixar dormir, enterradas no fundo do oceano informacional, as pérolas de saber e de prazer – diferentes para cada um de nós- que esse oceano contém. (LÉVY, 2012, p. 94).

Essas características evidenciam o valor da internet na era da informação digital e a sua contribuição para a expansão da troca cultural entre as sociedades pós-modernas. Na visão de Castells:

Atividades econômicas, sociais, políticas, e culturais essenciais por todo planeta estão sendo estruturadas pela internet e em torno dela, como por outras redes de computadores. De fato, ser excluído dessas redes é sofrer uma das mais danosas de exclusão em nossa economia e em nossa cultura.

## 5 O CONSUMO DA ARTE NA ERA DIGITAL – UM ESTUDO DE CASO

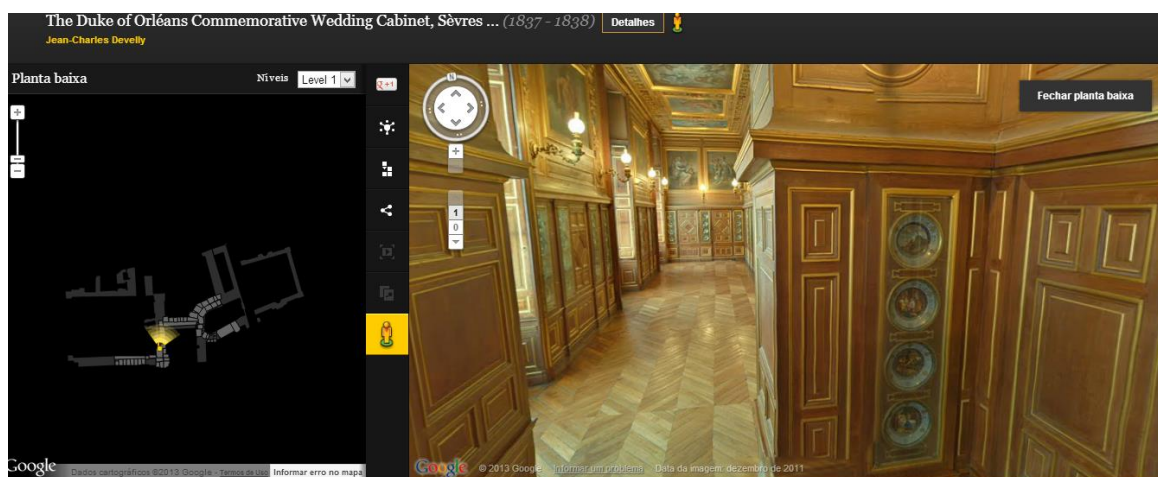
Antes de avançarmos para as conclusões da análise desenvolvida neste trabalho, faremos um breve estudo de caso sobre o *Google Ar Project*, iniciativa de promoção da experimentação digital da arte através da utilização de tecnologias de navegação na internet. O projeto, fruto da parceria do Google com 151 parceiros espalhados em mais de 40 países e um dos resultados do trabalho do Instituto Cultural Google (grupo de especialistas criado para promover a cultura online), sustenta como objetivo disponibilizar ao grande público da internet algumas das maiores obras dos principais museus do mundo para uma visita e experimentação digital do trabalho de grandes artistas com reconhecimento mundial.

Através da utilização de novas tecnologias, o *Art Project* possibilita que o internauta faça uma visita virtual aos museus cadastrados no projeto – tais como MoMA (*The Museum of Modern Art*), *The Metropolitan Museum of Art*, MAM (Museu de Arte Moderna de São Paulo), *Musée d'Orsay*, dentre outros, conheça diversas obras de diferentes artistas do mundo todo e crie as suas próprias coleções para compartilhar nas redes sociais. Ao acessar a página inicial do projeto (<http://www.googleartproject.com>), o internauta se depara com uma lista de museus que possuem obras cadastradas no endereço online. A partir desse ponto ele é livre para navegar no site e escolher a melhor forma para encontrar e apreciar a obra de seu interesse, com um catálogo de mais de 30.000 peças de coleções de diversos países que englobam pinturas, esculturas, desenhos, vídeos e artefatos religiosos e históricos. Nos próximos parágrafos detalharemos as principais particularidades e características do projeto.

A primeira experiência do internauta com a página do *Art Project* já apresenta uma navegação bem intuitiva, especialmente para os indivíduos acostumados a navegar por páginas na internet. Além disso, o site, originalmente desenhado na língua inglesa, pode ser traduzido para outras 18 línguas, dentre elas o português do Brasil. O projeto ainda conta com um vídeo explicativo que ensina o visitante a navegar na página e utilizar todos os recursos disponibilizados pela equipe do *Art Project*, e também com uma lista de perguntas e respostas frequentes sobre o trabalho ali apresentado.

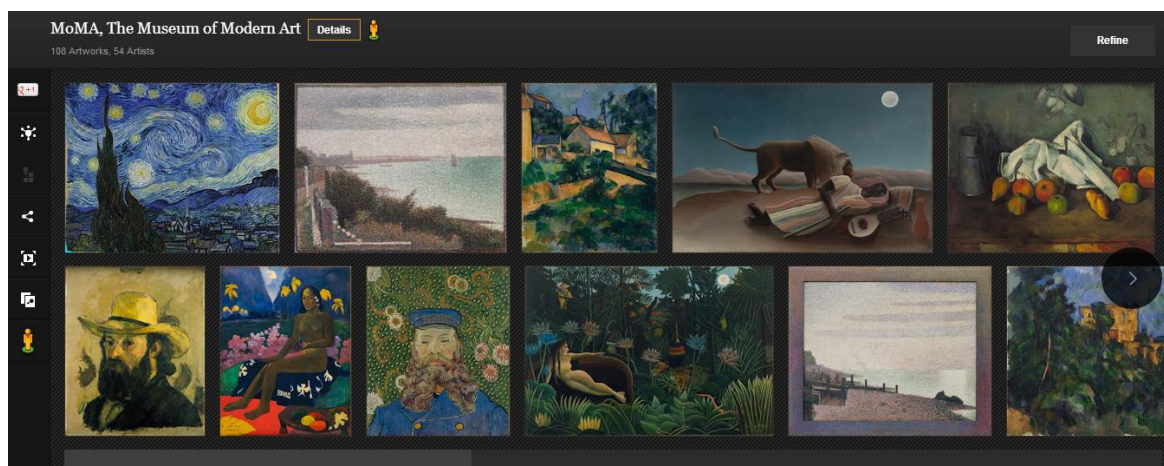
Logo na página inicial, o internauta é apresentado à lista de museus cadastrados no projeto, podendo escolher em qual deles desejará realizar a visita online e acessar o seu acervo registrado. Uma vez dentro da galeria, terá acesso a todas obras daquele museu arquivadas no *Art Project*, tendo a disponibilização dessas obras de arte, galerias e informações ficado a critério dos próprios museus com os quais o Google fez contato. Ainda nessa área, o internauta poderá também optar por visualizar as salas internas do museus e iniciar a sua visita virtual pelos corredores e andares de suas instalações, conforme ilustra figura abaixo.

Figura 6 Visualização interna do piso plano do Château de Fontainebleau, França.



Fonte Art Project

Figura 7 Obras do MoMA, New York, Estados Unidos

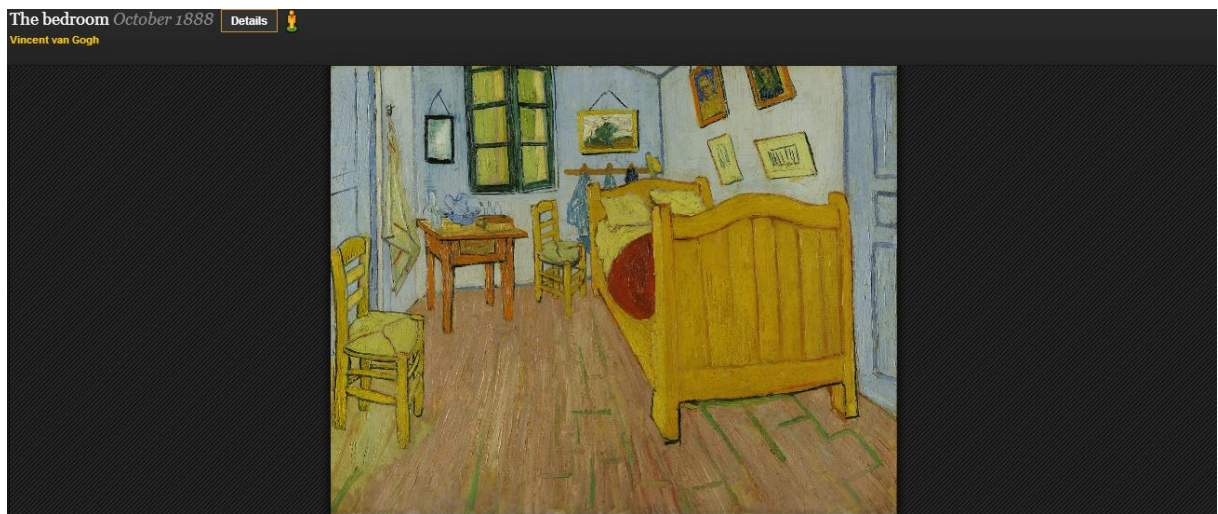


Fonte Art Project

Com o objetivo de facilitar à procura dos internautas por determinadas obras ou museus que deseja conhecer, o site também disponibiliza um sistema de busca capaz de facilitar essa pesquisa e agilizar o contato do indivíduo com o conteúdo que procura, oferecendo, dessa forma, a simplificação de um processo que seria mais demorado durante a visita física aos museus. Basta digitar o nome da obra ou do artista procurados e em segundos o visitante já estará explorando a sua descoberta.

Uma vez diante da obra, o internauta poderá visualizá-la da forma que preferir, podendo optar pela visualização da imagem, visualização da obra tal como está exposta na galeria ou ainda ultrapassar os limites entre observador/obra impostas pelos museus e aproveitar os avanços tecnológicos disponibilizados pelo *Art Project* para explorar a obra através dos sistemas de aproximação da tela para melhor observação dos detalhes que dificilmente poderiam ser captados a olho nú dentro dos museus.

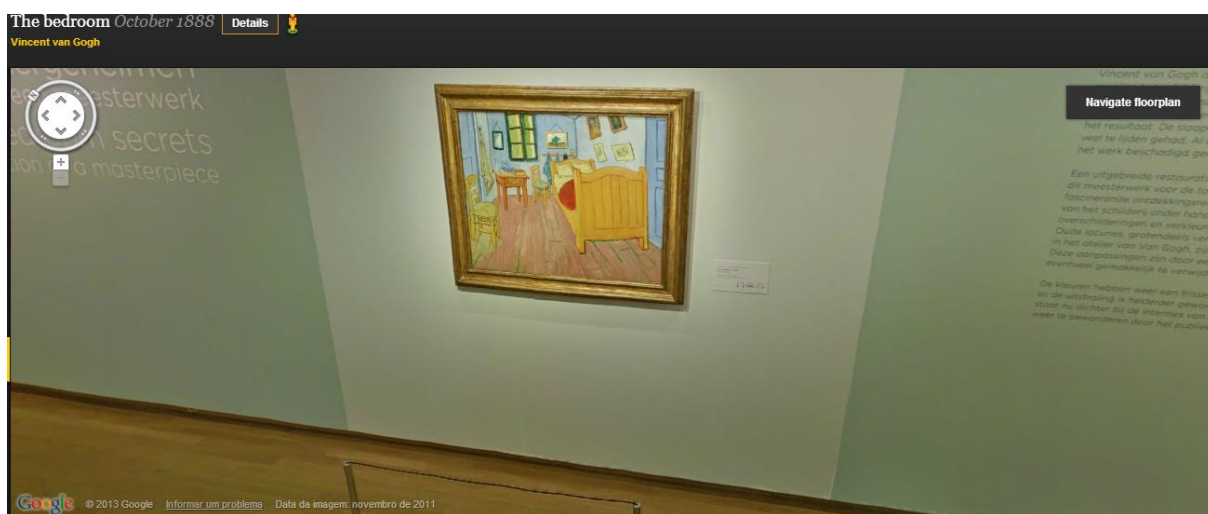
Figura 8 The bedroom, Vincent van Gogh



Fonte Art Project

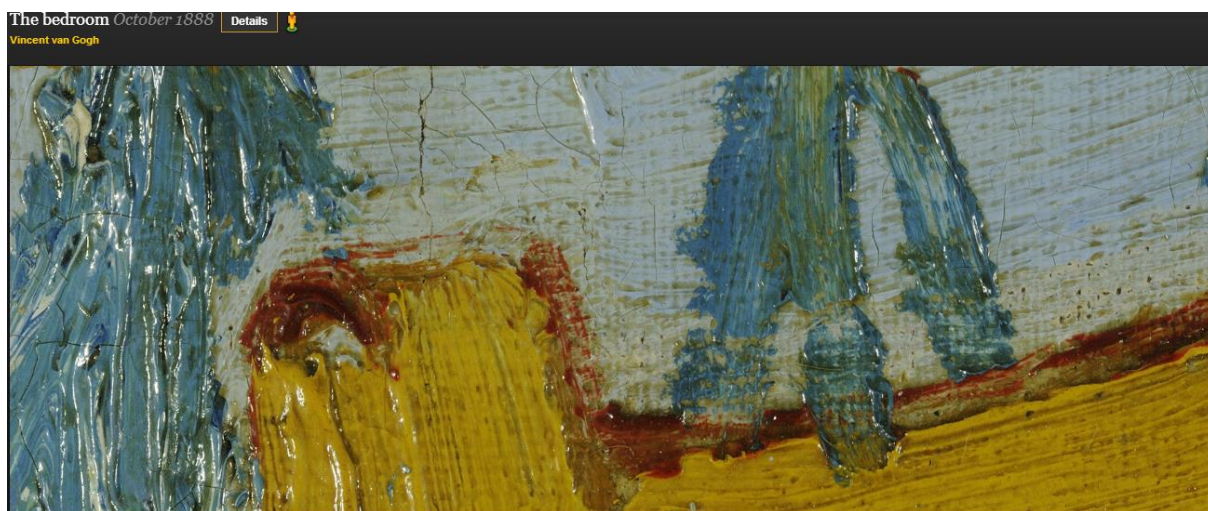


Figura 9 The bedroom, vista do museu



Fonte Art Project

Figura 10 The bedroom, detalhe da obra

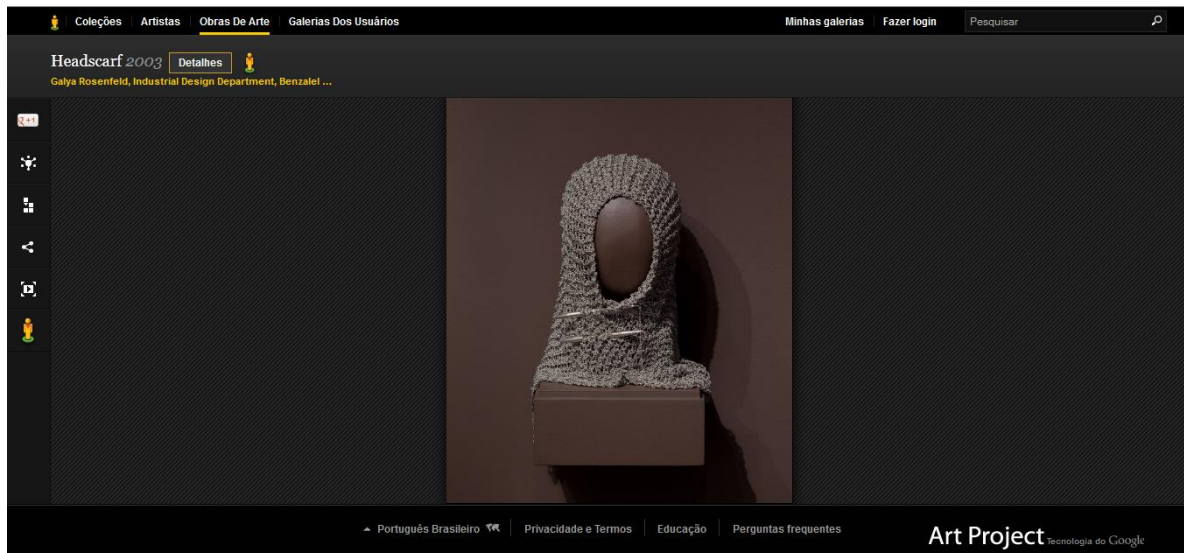


Fonte Art Project

A imagem da figura 10 foi capturada com a aproximação máxima de uma obra permitida pelo site. Escolhemos um fragmento da obra *The bedroom*, do Vincent van Gogh, para demonstrar como o avanço das técnicas e tecnologias é capaz de permitir novas formas de

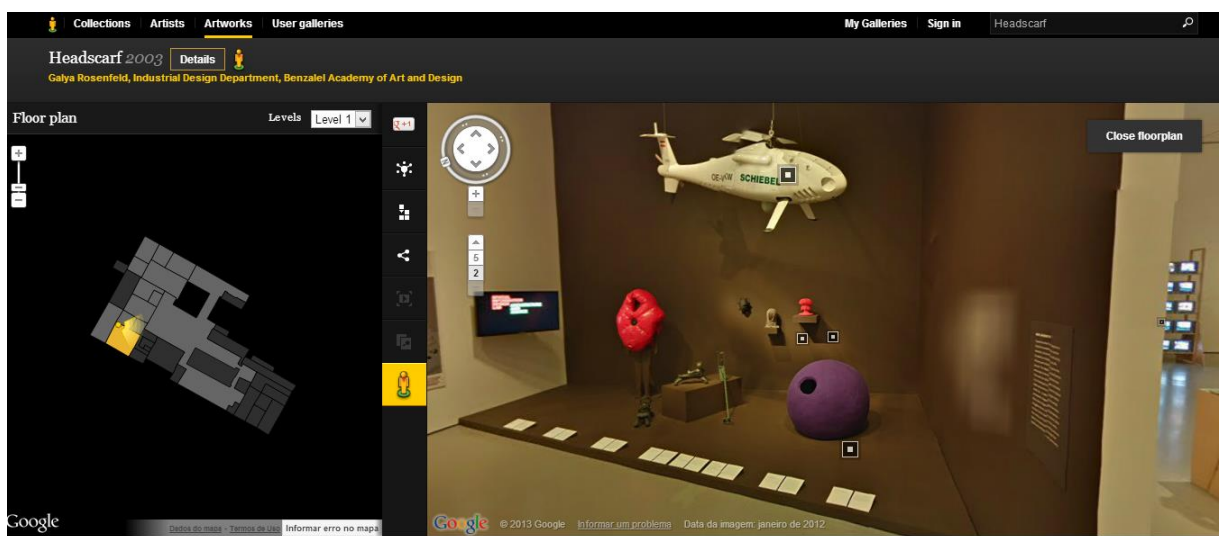
contato entre o observador e os diversos tipos de expressão da arte. No exemplo acima, só conseguimos observar os detalhes das pinceladas, a gradação de cores e os pontos da tela devido desenvolvimento de tecnologias adequadas a esse tipo de navegação. Nas próximas telas, mais alguns exemplos das obras encontradas no *Art Project*:

Figura 11 Headscarf, Galya Rosenfeld, Industrial Design Department



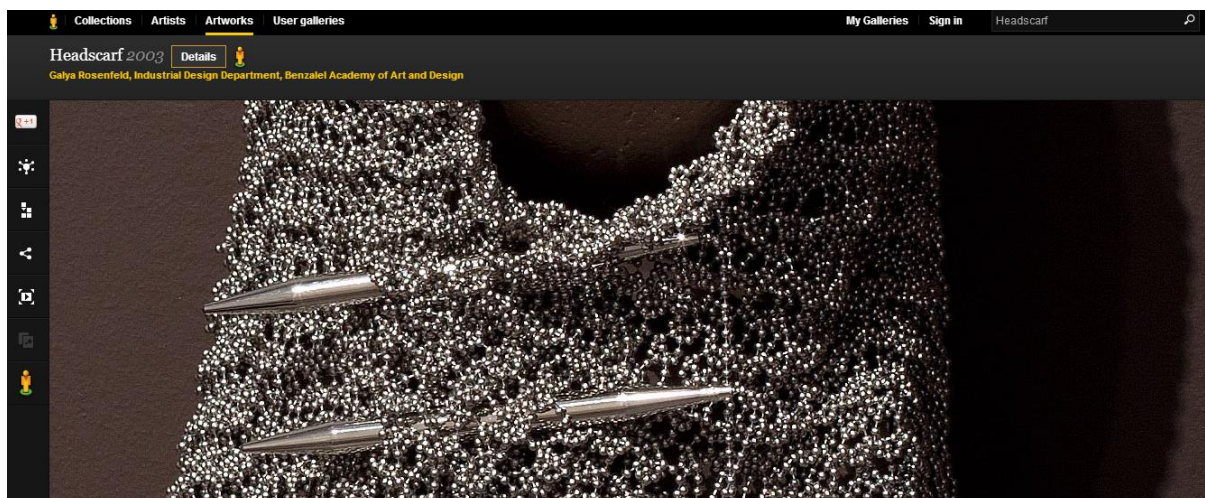
Fonte Art Project

Figura 12 Headscarf, vista do museu



Fonte Art Project

Figura 13 Headscarf, detalhe da obra



Fonte Art Project

Além de aprofundar o conhecimento pela percepção de novo detalhes, o Art Project permite também que o internauta acesse o banco de informações de determinada peça, que contém dados sobre o artista, a obra e o museu no qual está exposta, tais como materiais utilizados, ano de criação, localização, dentre outros. Informações essas que em muitas situações não estão ao alcance do visitante nas próprias instalações físicas dos museus.

Como forma de integração ao ambiente digital e interativo no qual está hospedado, o projeto possibilita a criação de galerias próprias no site que podem ser compartilhadas com os amigos nas redes sociais, aumentando, dessa forma, o alcance de visualizações das obras selecionadas e do projeto com um todo.

As obras hospedadas no site da Google esbarram em questões legais de propriedade de imagem, assunto que vem rendendo muitas discussões de especialistas que estudam as relações no ambiente digital. Na seção do site onde estão expostas as perguntas e respostas mais frequentes, os organizadores explicam que as imagens estão protegidas legalmente pelos museus e pela equipe do Google Street View. Entretanto, o site permite a exploração do seu conteúdo em ambientes offline, como em salas de aula, por exemplo.



## 6 CONCLUSÕES E PERCEPÇÕES

O levantamento das questões e teorias abordadas ao longo desse estudo nos permite, nesse estágio, construir algumas concepções sobre a relação da situação atual da internet com as novas possibilidades de consumo da arte no ambiente digital.

O primeiro ponto que gostaríamos de comentar é sobre a extensão do contato com a arte clássica possibilitada pela internet. Conforme vimos no primeiro capítulo deste trabalho, um dos resultados da Indústria Cultural no campo artístico foi a criação de divisórias sólidas entre a arte clássica, restrita àqueles que tinham acesso à educação para apreciá-la, e a arte popular, criada para entreter as massas. Desde então, as artes tradicionais foram sofrendo ao longo dos anos um contínuo afastamento das camadas populares das sociedades, consolidando, dessa forma, os “guetos de elite” estudados por Hobsbawn. O posterior isolamento das artes clássicas em museus e galerias espalhados no mundo inteiro, fez com que a sua experimentação continuasse restrita ao grupo de pessoas que poderia financiar a visita a essas instalações e assumir, em muitos casos, os custos das viagens internacionais e entradas aos museus. A introdução do acervo clássico nos ambientes digitais que se sustentam na liberdade de navegação da internet, possibilitou a expansão do conhecimento e contato com essas artes através de projetos como o *Art Project*, visto no capítulo acima, por indivíduos antes excluídos desse consumo cultural por não terem condições de arcar com os seus custos.

Outro fator muito importante foi a inclusão desse acervo em um ambiente já conhecido e dominado pelo internauta, as páginas de navegação da web. Em muitas situações, os ambientes físicos do museus exigem regras de comportamento com as quais o indivíduo possa não estar acostumado, o que acaba por se somar como mais um fator de afastamento entre a obra clássica e o indivíduo contemporâneo, ou inibir tal indivíduo durante a sua visita às instalações. Estando dentro de um ambiente familiar e facilmente controlado, toda a experiência que o sujeito espera ter com determinada obra fica sob sua própria responsabilidade e segue o seu próprio ritmo. Não é mais somente o homem que precisa buscar as grandes artes, foram elas mesmo que, através dos aparatos tecnológicos da pós-modernidade, passaram a circular pelo ambiente digital.

É de nosso conhecimento, entretanto, que o acesso à internet não está distribuído de forma homogênea entre os países e regiões do mundo, fato que ainda atua como estratificador da sociedade entre as pessoas que podem navegar na internet e ter contato com essas obras, e as que não possuem esse acesso. A internet ainda não foi capaz de desfazer a diferenciação cultural entre as classes sociais criada pela indústria cultural que introduziu a divisão entre “elite culta” e “massa inculta” mas, em contra partida, vem gerando um tímido nivelamento entre elas, através da busca pela democratização desses conteúdos e compromisso com um consumo menos estratificado. Assim como a internet vem quebrando a verticalidade do poder pela detenção da informação e dos grandes meios de comunicação, ela vem também rompendo as barreiras do acesso restrito às obras de arte, ajudando a vencer os antigos “guetos de elite” fortificados no decorrer dos anos por essa diferenciação.

A disponibilização das artes clássicas na internet também permitiu a maior exploração de uma determinada obra ou certa curiosidade do artista pela realização de pesquisas na rede. Estando conectado à ela, o internauta é capaz de buscar informações detalhadas sobre o conteúdo com o qual está tendo acesso, podendo explorar tanto as especificações técnicas de um trabalho, quanto o contexto histórico no qual foi produzida. Foi a essa possibilidade de exploração da informação na rede que Pierre Lévy deu o nome de “pilhagem” e que comentamos nos parágrafos anteriores à essa conclusão.

Alguns estudiosos afirmam que a quantidade de informação que circula atualmente na rede voltou a transformar o indivíduo em um receptor passivo da mensagem, uma vez que ele não está preparado para filtrar toda informação que recebe pelas diversas mídias com as quais tem contato, divergindo, nesse ponto, da crença de Lévy de que a internet amplia a busca por conhecimento. Conforme vimos no primeiro capítulo, Adorno e Horkheimer, voltando seus estudos para o consumo cultural, já falavam em um consumo passivo da cultura estimulado pela classe dominante. Consumo esse que pode continuar a ser inerte pelas vias digitais, uma vez que o homem não foi capaz de recuperar a perda da experiência autêntica da cultura que ocorreu com a indústria cultural.

O importante de ressaltarmos nesse ponto é que é o homem que determina o uso que fará de cada mídia. Conforme o próprio Lévy afirma, é ele quem deve encontrar as melhores formas de desfrutar as oportunidades criadas pela internet e não deixar que todo o conteúdo

cultural presente nesse meio fique escondido no meio de tantos outros. A perda da experiência autêntica da cultura comentada por Adorno e Horkheimer pode ser superada pela criação de novas formas de experiências culturais, permitidas pelo avanço das tecnologias digitais. Conforme Benjamin já havia analisado, as reproduções das obras de arte são capazes de transportar o espectador a lugares que o original jamais poderia alcançar. Essa afirmação é verdadeira também para o consumo da arte por meios digitais, já que as novas tecnologias possibilitam ao internauta um outro contato com a obra como vimos, por exemplo, no *Art Project*, cuja aplicação de técnicas de aproximação da imagem permite um maior detalhamento das particularidades de cada obra. E também não podemos falar em uma perda da experiência real do contato com a arte, pois o “virtual não “substitui” o “real”, ele multiplica as oportunidades para atualizá-lo” (Lévy, 2010, p. 90). Ou seja, a possibilidade de contato com a arte pela internet não anula a sua experiência em ambiente offline, apenas amplia as possibilidades para experimentá-la.

Atualmente, os próprios museus estão se modernizando e fazendo uso de tecnologias que permitem que o sujeito contemporâneo explore de outras formas o conteúdo ali exposto. O *Van Gogh Museum*, localizado na cidade de Amsterdã, distribui nos andares de suas instalações diversas possibilidades do visitante pesquisar ou averiguar em detalhes características de determinadas obras ali expostas. Essa experiência pode variar entre uma simples comparação de telas do pintor que mostra a degradação de cores ocasionada pelo tempo, evidenciando as principais diferenças cromáticas entre uma e outra; pequenas reproduções de detalhes dos quadros para o visitante tocar e sentir os detalhes da pincelada do artista e, até mesmo, uma técnica de ampliação muito similar à vista no *Art Project*, que permite que o visitante deslize as amostras de telas em um microscópio para visualizar, em tamanho ampliado, os detalhes daquela obra.

Todos esses fatores mostram uma convergência cada vez mais acentuada entre as culturas tradicionais e as culturas digitais, que acompanham o desenvolvimento de um ser humano cada dia mais conectado e amparado por tecnologias modernas em suas práticas cotidianas. A introdução das reproduções das artes clássicas nos ambientes digitais é uma das evidências que mostra que a sociedade caminha para uma convergência de mídias, onde os conteúdos não podem mais ser separados de acordo com o ambiente no qual estão

hospedados, mas sim ser adaptados de forma a coabitar os diferentes espaços, fazendo uso das singularidades dos recursos disponibilizados em cada um.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, M. O Iluminismo como mistificação das massas. In: ALMEIDA, J.M.B (Org.). **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2011. p.7-74.

ART Project. Disponível em: < <http://www.googleartproject.com/>> Acesso em: 02 de março de 2013.

BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, L.C. (Org). **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2011 p.207-238.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BRASIL chega a 247,2 milhões de celulares; acesso a internet móvel soma 47 milhões. **UOL**, São Paulo, 19 mar. 2012. Disponível em: <<http://tecnologia.uol.com.br/ultimas-noticias/redacao/2012/03/19/brasil-chega-a-2472-milhoes-de-celulares-acesso-a-internet-movel-soma-47-milhoes.jhtm>> Acesso em: 07 out. 2012.

CASTELLS, M. **A galáxiada internet. Reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CASTELLS, M. A cultura da virtualidade real: a integração da comunicação eletrônica, o fim da audiência de massa e o surgimento de redes interativas. In: \_\_\_\_\_. **A sociedade em rede. Volume 1**. 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 413-462, cap. 5.

CHAUÍ, M. O universo das artes. In: \_\_\_\_\_. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 2000 p.402-428.

DUARTE, R. Da cultura afirmativa à subjetividade criativa. **Revista Cult**, São Paulo, n.127, 2011. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/da-cultura-afirmativa-a-subjetividade-criativa/>> Acesso em: 29 set. 2012.

GEHRKE, F. ; NIKIFOROS, J. **Fredric Jameson fala da “estética da singularidade” na pós-modernidade**. Jun, 2011. Disponível em: <<http://cmais.com.br/fredric-jameson-fala-da-estetica-da-singularidade-na-pos-modernidade>> Acesso em: 06 out. 2012.

HOBBSAWN, E. Morre a Vanguarda. As artes após 1950. In: \_\_\_\_\_. **Era dos extremos. O breve século XX**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 483-503, cap. 17.

JAMESON, F. **Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

JAMESON, F. Pós-modernismo e sociedade de consumo. **Revista Novos Estudos**, São Paulo, nº 12, p.16-26, jun. 1985.

LEITE, L. A.; Peccinini, D. V. M. **A problemática do pós-moderno no campo artístico**. [S.I. :s.n.] Disponível em: <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo6/posmoderno.html>>. Acesso em 06 out. 2012.

LÉVY, P. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 2010.

LIVRE para criar. **Revista e**. São Paulo, n. 1, p. 16-21, jul. 2012.

MAAR, W.L. A educação pela revolução. **Revista Cult**, São Paulo, n.127, 2011. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-educacao-pela-revolucao/>> Acesso em: 29 set. 2012.

MAIS de 80 milhões de brasileiros têm acesso à internet, diz IBOPE. **Época**, 11 jun. 2012. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Brasil/noticia/2012/06/brasileiros-com-acesso-internet-ja-sao-mais-de-80-milhoes-diz-ibope.html>> Acesso em: 23 set. 2012.

MAPA mostra acesso mundial à internet. **BBC Brasil**, 12 mar. 2010. Disponível em: <[http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2010/03/100312\\_superpower\\_crescimento\\_internet.shtml](http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2010/03/100312_superpower_crescimento_internet.shtml)> Acesso em: 23 set. 2012.

MARCUSE, H. A arte na sociedade unidimensional. In: LIMA, L.C. (Org.). **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2011 p.243-254.

MARTIN, S. Castells debate os dilemas da internet. 17 jan. 2012. Disponível em: <<http://www.outraspalavras.net/2012/01/17/castells-debate-os-dilemas-da-internet/>> Acesso em 07 out. 2012.

RÜDIGER, F. A Escola de Frankfurt. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, L.C.; FRANÇA, V.V. (Org.). **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis: Editora Vozes, 2003. p.131-145.

SANTAELLA, L. Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n.22, 2003.

SANTAELLA, L. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2011.

SANTOS, J.F. **O que é o pós-moderno**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

SILVA, R.C. Indústria cultural e manutenção do poder. **Revista Cult**, São Paulo, n.154, 2011. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2011/02/industria-cultural-e-manutencao-do-poder/>> Acesso em 20 set. 2012.

SOCHA, E. A ostentação teórica da insignificância. **Revista Cult**, São Paulo, n. 134, 2010. Disponível em: < <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-ostentacao-teorica-da-insignificancia/>> Acesso em 04 out. 2012.