



VISLUMBRES DO PÓS-MÍDIA

Ricardo Luís Guimarães dos Santos

Aluno regular do Mestrado Acadêmico em Comunicação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Sergipe (UFS)

E-mail: astronautapermanente@gmail.com

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Greice Schneider PPGCOM-UFS
ST 7 - Mídias, Novas Tecnologias e Humanidades

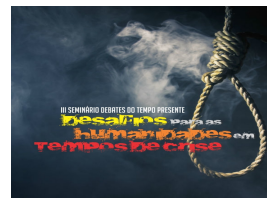
Escola de Frankfurt

Rüdiger apresenta os frankfurtianos como interessados em um espectro de assuntos que compreendem o processo civilizatório e o destino do homem na era da reprodutibilidade técnica, transpassando a arte, a música, a política e a vida cotidiana. [6]

A escola, teve como base a crítica da economia política marxista e a sociologia weberiana e referia-se ao capitalismo monopolista entendido como relação entre as forças de produção e a sociedade.

Adorno e Horkheimer enunciam em 1944 o surgimento de uma Indústria Cultural (IC) que buscava dialogar com o consumidor no sentido de produzir bens de natureza simbólica. Onde enquadram-se o rádio e o cinema. Setores que logo formariam um mercado de massa. Para eles, a IC apresentava uma distração que indicava uma forma de “obediência ao trabalho, sobre o qual a satisfação dos desejos brilha perpetuamente como pura aparência, beleza despojada de seu poder.” (Wiggershaus, 2002, p.366)

A relevância dos pensadores da Escola de Frankfurt para uma discussão sobre uma estética emergente, evidencia-se no debate entre Adorno e Benjamin, em torno da tese de Benjamin desenvolvida em “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. Onde Adorno afirma que a IC transforma a produção cultural em produção mercantilizada e que os então novos meios de comunicação (MC) estão a serviço da IC, o que ataca frontalmente a tese de Benjamin de que os MC promoveriam a democratização da cultura.[6]



Por outro lado Benjamin ataca o conceito de aura da obra de arte defendido por Adorno, apontando a autonomia da reprodução técnica em relação à reprodução manual. Onde a primeira pode colocar a obra de arte em situações impossíveis para o próprio original. “Ela pode, principalmente, aproximar o indivíduo da obra[...]” (Benjamim, 1969, p.168). E em seu questionamento mais contundente, pergunta: “[...] o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.” (Benjamim, 1969, p.170)

Por fim Benjamin conclui que. “Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único.”(Benjamim, 1969, p.170).

Com o advento das mídias digitais, a reprodutibilidade técnica, discutida à exaustão pelos pensadores frankfurtianos tornou-se um fenômeno tão arraigado às práticas culturais da modernidade e da pós-modernidade, que embora, não seja possível refutar a posição de Adorno em relação à lógica do materialismo histórico dialético já presente em outras indústrias. É, por outro lado, inegável sua relevância na ampliação de possibilidades de fruição dos objetos comunicacionais.

Uma nova estética?

Na introdução do livro *The New Aesthetics and Art: constellations of the postdigital*, Contreras-Koterbay e Mirocha identificam ecossistemas de algoritmos adaptativos e aprendizado de máquina manipulando data warehouses e produzindo escolhas limitadas. Em sua análise, o que torna essa influência diferente é a aceitação desta limitação, o abandono do controle de suas existências em favor desses meios de comunicação. Uma transição da interação intensiva para a interação pervasiva transparente.

Múltiplas camadas e modos da interação homem-máquina são mediadas por computação e artefatos tecnológicos que precisam ser entendidos em um nível ontológico como uma forma de redefinir o que o mundo é. Desafiando convenções da própria estética. Neste sentido Bridle cunha o termo *New Aesthetic* articulando mudanças em nível social, cultural e político, criando essa nova natureza e a descreve

Faculdade Pio Décimo/Universidade Federal de Sergipe - 25 e 26 de abril de 2018



como uma nova perspectiva holística. De certa forma, sinaliza uma sensação de hiperconectividade.

Defendem ainda que a perspectiva teórica busca compreender a metafísica das novas manifestações estéticas e a estética procura avaliar os processos de valorização e criatividade envolvidas na criação de objetos estéticos. Uma dialética fluxual, um aspecto determinante da vida contemporânea. A mídia é um software. Para analisar um contexto social e cultural é preciso seguir uma abordagem igualmente não convencional e fluxual.

Por outro lado, Lev Manovich em seu artigo Post-media Aesthetics indica que os desenvolvimentos culturais e tecnológicos do último terço do século XX convergiram para tornar sem sentido um dos conceitos-chave da arte moderna - o de uma mídia. Entretanto nenhuma nova topologia da prática da arte veio substituir a tipologia baseada em mídia que dividia a arte. O pressuposto de que a prática artística pode ser organizada em um pequeno conjunto de meios distintos continua a estruturar a organização em instituições culturais, mesmo não refletindo o real funcionamento da cultura.

A partir dos anos 60 o rápido desenvolvimento de novas formas de arte como assemblage, happening, instalações, performances, ações, arte conceitual, processes art, intermídia e arte baseada em tempo ameaçam séculos de tipologia dos meios devido a multiplicidade de suas manifestações, e ainda, se a tipologia tradicional era baseada na diferença entre materiais utilizados na prática da arte, as novas mídias permitiram o uso de diferentes materiais em combinações arbitrárias, ou, pior ainda, visavam desmaterializar o objeto da arte. Portanto, as novas formas não eram realmente meios em qualquer sentido tradicional do termo.

Outra mutação no conceito de meio surgiu à medida que, novas formas tecnológicas de cultura foram gradualmente adicionadas à antiga tipologia de meios artísticos. No caso do meio de massa da televisão e do meio artístico do vídeo, eles usam a mesma base material e envolvem as mesmas condições de percepção. Desta forma as justificativas para o tratamento diferenciado destes meios são sociais e econômicas, em outros termos, diferenças em quantidade das suas respectivas



audiências, mecanismos de distribuição e número de cópias. Sobre este ponto Lev Manovich conclui que a sociologia e a economia assumiram a estética.

Na segunda parte do seu artigo, intitulada Ataque Digital, Manovich analisa as possibilidades e desafios abertos com a mudança da maioria dos meios de produção, armazenamento e distribuição de mídia de massa para a tecnologia digital e como a adoção das mesmas ferramentas por artistas individuais perturbou as convenções tradicionais baseadas em materiais e condições de percepção e as distinções baseadas nos novos modelos de distribuição, métodos de recepção/exposição e esquemas de pagamento.

Para Manovich, no nível material, a mudança em direção a representação digital na substituição de ferramentas artísticas distintas apaga as diferenças entre a fotografia e a pintura e entre o cinema e a animação. No nível da estética, a Web estabeleceu um documento multimídia como padrão de comunicação. A tecnologia digital também tornou mais fácil fazer versões para diferentes mídias, redes e públicos. Quebrando a ligação entre a identidade de um objeto de arte e seu meio. Por fim, no nível de distribuição a Web dissolveu a diferença entre a de massa e a limitada.

Aqui, Lev Manovich aponta o problema de criar categorias segundo a antiga tradição ao identificar práticas artísticas distintas com base nos materiais que estão sendo usados. Agora se substitui diferentes materiais por diferentes novas tecnologias.

E pergunta: “Devemos assumir que todos os objetos de arte que compartilham a Net tenham algo em comum?” (Manovich, 2001)

“Usado em relação a mídia baseada em computador o conceito de interatividade é uma tautologia.” (Manovich, 2001)

Estas questões atacam diretamente os conceitos de “arte de rede ” e “arte interativa”.

A terceira parte do seu artigo intitula-se Um programa para estética pós-mídia, aqui Manovich indica a direção para o desenvolvimento de um sistema conceitual envolvendo computação e cultura da rede que pode ser usado literal e metaforicamente.

1. A estética pós-mídia precisa de categorias que possam descrever como um objeto cultural organiza dados e estrutura a experiência do usuário;



2. As categorias da estética pós-mídia não devem estar vinculados a nenhum meio de armazenamento ou comunicação específico;
3. A estética pós-mídia deve adotar conceitos, metáforas e operações da era da computação e das redes. Extendendo tais conceitos de forma a enxergar a cultura antiga e a nova como um continuum;
4. O conceito tradicional de um meio enfatiza as propriedades físicas de um material particular e suas capacidades de representação, encorajando a pensar sobre as intenções do autor, o conteúdo e a forma de uma obra de arte. Em contraste, pensar cultura, mídia e trabalhos culturais individuais como software nos permite focar nas operações que estão disponíveis para o usuário;
5. Tanto críticos culturais quanto programadores chegaram a estabelecer uma distinção entre leitor/usuário ideal inscrito por um texto/software e as estratégias de uso/leitura empregados de fato. A estética pós-mídia precisa fazer uma distinção semelhante em relação a toda mídia cultural ou software cultural. As operações disponíveis e a maneira “correta” de usar determinado objeto cultural são diferentes das formas como as pessoas realmente usam;
6. As táticas dos usuários não são únicas ou aleatórias, elas seguem padrões específicos.

Na quarta sessão de Post-media Aesthetics, Lev Manovich afirma que os comportamentos de informação de um indivíduo formam uma parte essencial da identidade individual: são táticas particulares adotadas por um indivíduo ou um grupo para sobreviver na sociedade da informação.

Geert Lovink em sua descrição de “Data Dandy” indica que o tratamento de informação se tornou uma característica cultural definidora da atualidade.

Articula-se aqui com o pensamento de Contreras-Koterbay e Mirocha onde classificam a noção de simulador formulada por Jean Baudrillard como insuficiente: “... o mundo ... é simulação da criação de nossas simulações, já que estamos vivendo cada vez mais em seu mundo e não nos nossos. A sociedade e a cultura contemporâneas



tornaram-se efetivamente alimentadas por dados”.(Contreras-Koterbay e Mirocha, 2016, p.9)

Mirocha e Contreras-Koterbay ainda indicam que a inescapabilidade das manifestações digitais se opõe à continuação da estética no sentido tradicional, uma vez que se vê praticamente incapaz de representar um sistema estético auto-comprovante onde os próprios objetos respondem às sensibilidades e se criam para a compreensão das intenções de julgamento. E que é necessário avaliar se os conceitos tradicionais são possíveis de redução a estruturas matemáticas.

Aplicado ao passado, o conceito de comportamento de informação enfatiza que toda cultura passada também tratava de processamento de informações. Os artistas desenvolveram novas técnicas de codificação de informações, por outro lado foram desenvolvidas técnicas cognitivas para extrair essas informações.

Francis Yates em *Art of Memory in new media discussions* indica que críticos e artistas já começaram a pensar seletivamente sobre a cultura passada em termos de estruturas de informação.

A última sessão intitula-se *Software como novo objeto de análise cultural*. Aqui, Manovich, tendo como ponto de partida o modelo da teoria básica da informação: remetente - mensagem - receptor. Que durante o decorrer da história, sofre movimentos onde o foco desloca-se do autor para o texto e então do texto para o leitor. Propõe a adição do software ao modelo, onde este faz a interface entre autor e texto e entre texto e leitor. Tais aplicações distintas teriam suas especificidades definidas individualmente. Ao adicionar os componentes de software do autor e do leitor ao modelo valoriza-se a tecnologia de função ativa desempenhada na comunicação cultural.

Por fim, Lev Manovich indica que as teorias da comunicação historicamente não tem dado muita atenção à propriedades afetivas da comunicação. E deixa a reflexão sobre as possibilidades desse modelo abranger esta dimensão.

Contreras-Koterbay e Mirocha ainda trazem contribuições de alguns pensadores afim de abordar o conceito da estética pós-mídia, dentre os quais figura o escritor de ficção científica e futurista Bruce Sterling que articula seu impacto em



termos sociais, políticos, culturais e artísticos. Descrevendo um conjunto de artefatos que ele acredita representar uma confusão entre o digital e o real.

“[Isto] é um produto nativo da cultura de rede moderna. É de Londres, mas nasceu digital, na internet. A Nova Estética é um ‘objeto teórico’ é um ‘conceito compartilhável’.” (Bruce Sterling, 2012)

A Nova Estética é ‘coletivamente inteligente’. É difusa, programada por muitos e composta por muitas peças agrupadas. Como diria o pessoal do Rhizome, é rizomático. Tem código aberto, um triunfo dos amadores. É como um logotipo de balões brilhantes gigantes amarrados a algum peso enorme, escuro e letal. (Bruce Sterling, 2012)

O comentário de Sterling de que os novos objetos estéticos são rizomáticos, deriva da noção de rizoma de Gilles Deleuze e Felix Guattari.[3]

Contreras-Katerbay e Mirocha identificam que esta estética está interessada em descrever tipos específicos de imagens digitais. A este nível analisá-lo-ia como uma ‘estética da era digital’. Um esforço para ‘ver o grão de computação’, ‘uma erupção do digital no físico’ e ‘emergência da computação como uma onto-teologia’.

E concluem afirmando que: “As imagens são partes dos ecossistemas diários de software e são produzidas graças às capacidades de outros softwares” (Contreras-Katerbay e Mirocha, 2016, p.13).

E agora José?

Longe de ser uma “conclusão”, e ao contrário do que se esperaria de uma última sessão de um artigo, por não considerar razoável intitulá-la de “considerações finais”, coloco ao leitor que, como eu encontra-se, nas palavras do poeta: “sem cavalo preto que fuja a galope”. (Drummond, 1942, pg.15) E obrigado a marchar, como no passado já fizeram os pensadores frankfurtianos diante do advento da reprodutibilidade técnica.

Ainda existem, como nos anos 40, muito mais perguntas que respostas, e ainda, respostas controversas que, como as levantadas no século passado, podem gerar conflitos e mesmo assim, indicarem um caminho a trilhar. Além de Manovich,



Contreras-Koterbay e Mirocha, muitos outros pesquisadores tateiam e tentam mapear e reorganizar a estética frente aos desafios emergentes.

E diante deste vasto cenário de possibilidades, só guardo a certeza de que muito ainda há para ser aprendido, já que uma máxima sempre insiste em açoitar aquilo que chamamos de conhecimento e verdade. “Tudo que é sólido desmancha no ar”. (Berman, 1986)

Referências

BENJAMIN, W. 1985. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo, Editora Brasiliense, p. 165-196.

BERMAN, M.; MOISES, C. F.; IORIATTI, A. M. L. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. 360p. ISBN 8585095059 : (Broch.)

CONTRERAS-KOTERBAY, S.; MIROCHA, L. **The New Aesthetic and Art: Constellations of the Postdigital**. Institute of Network Cultures, Amsterdam, 2016.

DRUMMOND, C. A. **José**. A Manhã, Rio de Janeiro, 11 jan. 1942. suplemento, p.15.

MANOVICH, L. **Post-media Aesthetics**. Disponível em: <<http://manovich.net/index.php/projects/post-media-aesthetics>>. Acesso em 15 mar. 2018.

MONGERDORFF, J. R. **A Escola de Frankfurt e seu legado**. Verso e Reverso revista da comunicação, Disponível em: <<http://www.revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/ver.2012.26.63.05/1178>>. Acesso em: 28 mar. 2018. v.26, nº 63. (2012).

RÜDIGER, F. 2001. **A Escola de Frankfurt**. In: V.V. FRANÇA; A. HOHFELDT; L.C. MARTINO (org.). Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, Vozes, p. 131-150.

STERLING, B. **An Essay on the New Aesthetic**. Disponível em: <<http://www.wired.com/2012/04/an-essay-on-the-new-aesthetic/>>. Acesso em 15 mar. 2018.

WIGGERSHAUS, R. 2002. **A Escola de Frankfurt. História, desenvolvimento teórico, significação política**. Rio de Janeiro, Difel, 742 p.