



Marina Vishmidt¹

Arte, tecnologia e repetição²

Art, technology, and repetition

DOSSIÊ

Tradução: Alberto Semeler

Resumo

Os três tópicos estruturantes deste texto serão a relação entre arte e tecnologia no trabalho da Escola de Frankfurt, incluindo a noção de arte como um tipo de tecnologia; repetição como uma dinâmica no campo da arte, e como uma lógica cultural mais ampla, com referência a noções associadas como aura, singularidade e reprodução; e a moeda das categorias centrais da crítica da economia política, como valor de uso e valor de troca, para o campo da produção artística na sociedade capitalista

Palavras-chave

Arte. Tecnologia. Repetição. Walter Benjamin.

Abstract

The three structuring topics of this text will be the relationship between art and technology in the work of the Frankfurt School, including the notion of art as a type of technology; repetition as a dynamic in the field of art, and as a broader cultural logic, with reference to associated notions such as aura, singularity, and reproduction; and the currency of the central categories of the critique of political economy, as value of use and value of exchange, for the field of artistic production in capitalist society.

Keywords

Art. Technology. Repetition. Walter Benjamin.

1 - Goldsmiths, University of
London, UK
ORCID: 0000-0003-4100-0536

2 - Texto revisado e autorizado
pela autora para tradução e
publicação na PORTO ARTE:
revista de arte visuais. Artigo
publicado originalmente em:
Vishmidt, M. (2018). Art, techno-
logy, and repetition. In B. BestW.
Bonefeld & C. O'Kane The sage
handbook of frankfurt school
critical theory (Vol. 3, pp. 1102-
1118). 55 City Road, London:
SAGE Publications Ltd doi:
10.4135/9781526436122.n66

INTRODUÇÃO

A contribuição da escola de Frankfurt para o debate de políticas da produção e recepção cultural foi largamente reconhecida como uma das mais significativas para a teoria crítica marxista ocidental, muitas vezes substituindo todo o seu projeto, especialmente no que tange a esfera erudita anglófona. Esse fascínio frequentemente gira em torno de questões de arte e tecnologia, como ratifica a recente coleção editada de programas de rádio realizados por Walter Benjamin.

Os escritos de Theodor W. Adorno, assim como Adorno e Max Horkheimer, são considerados particularmente indispensáveis, pois discorrem sobre a "indústria da cultura"; dando origem a sua *Aesthetic Theory* (Teoria Estética) póstuma proposta a partir de textos sobre música. A lista também incluiria numerosas publicações de Walter Benjamin, com destaque para *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility* (A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica), *Little History of Photography*, (Pequena História da Fotografia), *The Author as Producer* (O Autor como Produtor), e seus escritos sobre Baudelaire, a mercadoria e modernidade urbana, em ensaios mais curtos e nas extensas notas de pesquisa para o projeto *Arcades*. Esses autores, embora sejam os mais conhecidos e os mais analisados, não abrangem toda a gama de textos críticos sobre arte e cultura de teóricos associados à Escola de Frankfurt/Instituto de Pesquisa Social [*Institut für Sozialforschung*]. Há Siegfried Kracauer, que se concentrou no cinema, mais amplamente, assim como na cultura popular da era Weimar e na relação de suas formas características e subjetividades com a industrialização e a inflação, como na coleção de ensaios intitulada *The Mass Ornament* (O Ornamento da Massa). Há também as contribuições de Herbert Marcuse em *Eros and the Civilization* (Eros e Civilização) e *Aesthetical Dimension* (Dimensão estética). Interlocutores importantes incluíam figuras como Karl Korsch, Ernst Jünger e Alfred Sohn-Rethel, bem como Martin Heidegger - um pensador principalmente oposto à maioria dos escritores da Escola de Frankfurt, mas cujos traços podem ser percebidos no pensamento de Herbert Marcuse, seu ex-aluno.

O motivo principal que percorre todos esses escritos é uma investigação sobre a posição da arte nas relações sociais capitalistas. A investigação

toma a forma de uma avaliação não-dogmática que responde às correntes sociais, técnicas e históricas que impactam nas "forças estéticas" e "relações estéticas de produção", nos termos de Adorno. A arte é vista como excepcional às formas prevalentes de produção, exploração e dominação social e econômica na modernidade capitalista, e totalmente integrada a elas, traçando assim uma contradição fundamental para a arte como uma forma social nesse período histórico. A arte pode ser a fonte de impulsos emancipatórios, embora sempre expostos à captura por interesses reacionários localizados no mercado (Adorno e Horkheimer) ou no espectro da política fascista (Benjamin). Os termos desses argumentos são elaborados em um diálogo complexo com precursores da filosofia ocidental e estética filosófica como Kant e Hegel (para Benjamin e, em particular autores como Nietzsche e Simmel), mas eles se desenlaçam principalmente dentro de uma problemática marxista, tanto em termos de categorias como das perspectivas políticas e através de uma abordagem dialética realizada tanto ao nível do conceito como do método.

Os três tópicos estruturantes deste capítulo serão a relação entre arte e tecnologia no trabalho da Escola de Frankfurt, incluindo a noção de arte em si mesma como um tipo de tecnologia; a repetição como uma dinâmica no campo da arte, e como uma lógica cultural mais ampla, com referência a noções associadas como aura, singularidade e reprodução; e a moeda das categorias centrais da crítica da economia política, como valor de uso e valor de troca, para o campo da produção artística na sociedade capitalista.

REPETIÇÃO E REPRODUÇÃO

O conjunto de questões reunidas sob a categoria de "repetição" nas pesquisas e publicações dos escritores associados à Escola de Frankfurt alinha a subjetividade, o fetichismo, a autenticidade, a modernidade, a mercadoria, o mito, a transgressão e a inovação. A repetição é vista como uma lógica cultural que carrega indicadores de como as forças produtivas do capitalismo monopolista (o termo mais frequentemente usado por Theodor W. Adorno para se referir ao período histórico e, em outros lugares designado como "industrial", "fordista", ou mesmo o capitalismo "tardio") são refletidos, refratados e estocados no espaço da produção cultural. Em particular, para Adorno a principal arena de aplicação do tema da repetição foi a análise da música, incluindo *Philosophy of New Music* (Filosofia da Nova Música), as notas publicadas *Towards a Theory of Musical Reproduction* (Para uma teoria da reprodução musical), os ensaios sobre *jazz* e *On the Fetish Character of Music and the Regression of Listening* (O fetichismo na

música e a regressão da audição). Esses textos empregam argumentos em torno da repetição para defender e dismantelar alternadamente as hierarquias de ideias em torno da música "séria" e "leve", o comercial e a vanguarda. Os ensaios sobre o jazz em particular têm sido notados por sua bravata retórica, com um crítico recentemente observando que essa "escrita é polêmica e não remotamente dialética" (ROSS, 2014). Nestes textos, Adorno desenvolve um conjunto de preocupações em torno da repetição como um tipo de regressão, frequentemente por justaposição que vislumbra dois núcleos de inovação no modernismo representados por Schoenberg e Stravinsky. Estes dois compositores são colocados numa relação dialética, incorporando tendências de polarização num contexto único da música ocidental. Schoenberg representa uma tendência experimental associada ao desenvolvimento, singularidade e apelos à dificuldade de ouvir que evocam uma forte resposta subjetiva, enquanto Stravinsky é um modernista arcaizante, que se diverte com o mito e com o folclore, cuja música tem o efeito oposto de atrair audiências para uma aquiescência fascinada. Um presente dramático, mas essencialmente estático e imutável. Schoenberg é um expoente do serialismo, em que a repetição é uma técnica usada para promover uma apreciação da não identidade da identidade - um conceito importante para Adorno que será retomado mais tarde no mapeamento dos debates em torno da mimese e da "não similaridade". Há também uma tese histórica relacionada a esta avaliação, pois, para Adorno, o progressismo de Schoenberg está incorporado na necessidade da técnica dodecafônica vinda de desenvolvimentos técnicos anteriores naquilo que ele chama de "grave" (ao invés do que ele irá ver como vazio) termo de promoção "clássica", uma técnica que é adequada ao seu tempo. Stravinsky, de modo inverso, usando técnicas modernas para refazer os temas populares, folclóricos, de dança, bem como a música clássica moderna, antecipa diagnósticos de teóricos e críticos do conservadorismo no pós-modernismo, visto que seu trabalho é analisado por ceder ao gosto de massa mais do que tentar fazê-lo avançar. Assim, oferece uma pátina superficial de transgressão, que se apoia na exibição erótica, na violência ritualística e nas paixões humanas intemporais em um trabalho como o balé *The Firebird*. No entanto, os temas são espelhados na própria música, cujas repetições e permutações negam temporalidade e o desenvolvimento que para Adorno, acabam afirmando padrões reacionários presentes na cultura contemporânea.

A reação é aqui entendida como uma reprodução involuntária das forças econômicas que consolidam a homogeneidade capitalista e a brutalidade social no nível daquilo que supostamente pretende transcender: a cultura (e essa transcendência ele identificará como uma parte crucial da ideologia a qual se contrapõe). A repetição é o veículo principal que incorpora a reação na estrutura da música moderna, habituando os ouvintes a uma espécie de pseudo-individualização mítica por meio de seu discurso no real, no cotidiano e até no tempo. Além

disso, carrega consigo uma espécie de "pseudo-atividade" frenética que Adorno vai atrelar ao reflexo neurótico da compulsão à repetição proposta por Freud. Assim, inquietude musical é para Adorno um sinal de impotência (em sua escrita sobre *jazz*, que Adorno associa descaradamente à "castração"), passividade e, de fato, catatonia:

Em certos esquizofrênicos, sintomas compulsivos-repetitivos do sistema motor" [Verselbstaendigung] depois do colapso do "eu" levam à repetição interminável de gestos e palavras: onde já se vê algo disso como algo abalado e superado pelo choque. Assim, a música de choque feita por Stravinsky permanece sob uma compulsão de repetição e, a compulsão só causa mais danos ao que é repetido. (ADORNO, 2006, p. 178).

Essa dessubjetivação é encontrada em larga escala com a popularidade hegemônica do *jazz*, talvez o alvo mais conhecido alvo da crítica de Adorno sob o pseudônimo colorido de "Hector Rottweiler", embora as limitações de sua amostra sejam geralmente menos conhecidas, confinado como era principalmente para balançar o ritmo e os padrões das grandes bandas. O *jazz* é definido como o equivalente sônico de uma sociedade totalmente administrada - não tem história, nenhuma variação, nenhuma lógica interna exceto a do lucro e da dominação, a reprodução mecânica de um momento regressivo e a extensão do tempo de lazer nos ritmos da linha de montagem. Suas improvisações são superficiais, contando com um ritmo constante e metronômico, sua autenticidade espúria, com os vestígios da cultura de base afro-americana indexada pelo meritório comercialismo branco. O *jazz* como um estágio de expressão do individualismo modernista e da coletividade arcaica é igualmente simulado e esvaziado, na visão de Adorno. A rigidez sincopada da técnica, por mais virtuosa que seja, garante a perene "mesmice" do *jazz* e encapsula, na visão de Adorno, toda a problemática da repetição como a lógica cultural da estase e da regressão sob uma estética da mercadoria sempre renovada. Estes são os rudimentos da tese que serão posteriormente elaborados no capítulo "Cultura como Decepção de Massa" da Dialética da Ilustração de Adorno e Max Horkheimer, com seu veredicto da natureza totalitária da cultura de massa ou industrializada sempre assegurada pelo "elemento de repetição", que é a consolidação da regra da identidade sobre a não-identidade e o motor da reversão da ilustração para o mito:

Mas quanto mais a ilusão da magia desaparece, mais implacável é a repetição, sob a forma de regularidade, aprisiona os seres humanos no ciclo agora objetificado das leis da natureza, ao qual, eles acreditam que devem sua segurança como sujeitos livres. O princípio da imanência, a explicação de cada evento como repetição, que a iluminação sustenta contra a imaginação mítica, é o próprio mito. (ADORNO e HORKHEIMER, 2002, p. 8)

A repetição desempenha um papel um pouco mais complexo e produtivo no projeto de Walter Benjamin, cuja escrita abrange uma variedade de abordagens à repetição como um idioma crítico, dos estudos sobre Baudelaire e as arcadas parisienses como o fulcro da modernidade aos textos sobre filme e fotografia. Conceitos como fantasmagoria, o mesmo tipo de moda e um uso parcial da eterna recorrência são, sem dúvida, mais variações heurísticas da suspeita de repetição de Adorno como centrais para a lógica do fetichismo da mercadoria - o sempre novo como eternamente o mesmo. Por outro lado, noções como "expertise" (o empoderamento racional dos trabalhadores mais do que a evidência da tecnocracia) e o significado da reprodutibilidade tecnológica para a possibilidade da experiência estética proletária (e antifascista) são evidências de que para Benjamin a repetição veio numa variedade de formas e serviu a diversos propósitos. Para Benjamin, a repetição é um registro emancipatório e estava intimamente ligado à reprodução. A repetição é um aspecto estrutural e técnico da reprodução, que tem seus efeitos sociais de longo alcance em um sistema baseado na produção em massa, consumo e distribuição de *commodities* (culturais). A reprodução tem, pelo menos como tendência, um efeito desmistificador que está, ao menos tendencialmente (e Benjamin hesitaria na força de seu compromisso com essa tendência) a serviço de objetivos progressistas. *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility* (A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica) atesta isso, embora várias de suas premissas já estejam presentes na *Little History of Photography* (Pequena História da Fotografia) anterior, e ela tem sido frequentemente enquadrada como um posto avançado de uma posterior e mais afirmativa abordagem dos Estudos Culturais à Cultura de Massa é uma corrente contrastante do que é retratado como o "pessimismo cultural" da Escola de Frankfurt. A justiça de tal enquadramento será discutida na próxima seção, juntamente com um esboço mais profundo dos argumentos tanto da *Work of Art* (Obra de Arte) quanto da *Little History* (Pequena História). Para os propósitos atuais, pode-se notar que a reprodutibilidade é fundamental para a análise de Benjamin da arte contemporânea baseada na tecnologia com base em sua inserção em sistemas de distribuição de massa, mas também para sua análise

de como a reprodução afeta a ontologia do trabalho da própria arte. Por um lado, tecnologias reprodutivas como impressão, gravação e fotografia aproximam a obra de arte do espectador; não mais única no tempo e no espaço, como a relíquia de um templo ou a pintura de um museu, ela "encontra o observador no meio do caminho". De fato, é prerrogativa do grande público, especialmente do proletariado, querer encontrar objetos culturais o mais próximo possível, em seus próprios termos. Por outro lado, a apoteose desse impulso de proximidade e proliferação como a dinâmica da cultura na modernidade é o filme, o meio de massa por excelência, para o qual a reprodução é intrínseca: como a fotografia, o filme não é apenas um sistema de reprodução, mas um meio que é inerentemente reproduzível (não existe uma impressão única; a economia da produção cinematográfica significa que muitas cópias têm que ser produzidas e mostradas em muitos lugares; finalmente, o filme é construído de muitas fotos idênticas em um rolo de filme que tem que ser mostrado em sequência para produzir a ilusão de movimento). Implica, assim, a mais direta emancipação da obra de arte do valor de culto específico da aura (unicidade da existência no tempo e no lugar). Singularidade e irreprodutibilidade como a marca da aura - que podem descrever objetos naturais, tanto quanto, os inventados - geraram muita exploração em projetos posteriores de estética crítica, com teóricos da arte dos anos 1970 e 80, como Craig Owens e Douglas Crimp, bem como um número de artistas criticamente inclinados a retomada de argumentos políticos de Benjamin em favor da reprodutibilidade, a fim de descartar a relevância da pintura e da escultura em favor de formas mais efêmeras e tecnologicamente mediadas, como instalação, fotografia e cinema. Mais recentemente, Fredric Jameson escreveu sobre a "estética da singularidade" para discutir o quanto a arte contemporânea tende a um horizonte de "eventificação", repetindo a prioridade do tempo sobre o espaço que o capitalismo global inscreveu numa escala de época sobre a era neoliberal. Uma correspondência é projetada aqui entre a ocorrência única no tempo da arte contemporânea que é baseada em eventos e na singularidade do instrumento financeiro sob medida.

Mesmo a partir deste resumo preciso, a diferença entre as visões de Adorno e Benjamin sobre a repetição torna-se aparente. Para Adorno, a repetição quase sempre significa estase e reação, e o termo análogo para seu uso de repetição é "regressão". Na visão mais otimista de Benjamin, a repetição é mais ambígua, e a categoria que acompanha é a "reprodução", que, especialmente quando se trata do papel da estética política, está do lado do progresso ou, mais precisamente, ajuda a redefinir o progresso que vai abordar o desenvolvimento social e tecnológico. As diferenças vêm à tona em uma correspondência trocada entre os dois em 1937 sobre a perspectiva da publicação do ensaio *The Work of Art* (A Obra de Arte) na revista do Instituto de Pesquisa Social, que na época estava

baseada em Nova York. Adorno em seu exílio da em decorrência da ascensão do nazismo na Alemanha, enquanto Benjamin estava em seu próprio exílio em Paris. Publicadas na antologia *Aesthetics and Politics* (Estética e Política), bem como, em volumes de correspondência selecionados, as cartas mostram Adorno discordando de vários pontos relacionados ao interesse compartilhado na dialética da reprodução e da repetição. Para Benjamin, a repetição, a replicação e a reprodução foram todos aspectos da socialização da arte que anunciaram o fim da aura e a trouxeram para a esfera da política de massa como cultura radical. Um ponto de ambiguidade levantado por Adorno aqui foi que o argumento de Benjamin de que a reprodução em massa eliminou o valor de culto da arte que foi viciado, de algum modo, pelo valor de culto da mercadoria, uma mudança que ficou evidente no cinema de *Hollywood* com seu glamour, brilho e ícones fabricados. Sob essa luz, Benjamin tocou na noção de capitalismo como um "culto sem sonhos" no ensaio inicial *Capitalism as Religion* (Capitalismo como religião). Em suma, os fenômenos culturais e estéticos que Benjamin endossaria como negações dialéticas de seus análogos nas relações sociais capitalistas de produção são considerados por Adorno como nem suficientemente dialéticos ou negativos; para ele, são simplesmente extensões desses análogos industriais e suas formas de violência estrutural. Isso será captado de outro ângulo na discussão da tecnologia a seguir. Será importante notar aqui, que, no entanto, Benjamin tinha outra crítica à repetição que se baseava em uma interpretação menos otimista da reprodução, compartilhada com seu interlocutor Brecht e que Siegfried Kracauer também adotaria e exporia em uma nuance diferenciada. Isso pode ser enquadrado, de forma breve, como ceticismo em relação à reivindicação da fotografia (e, por implicação, do cinema) de representar a realidade - uma representação que Benjamin viu antes como a reificação da realidade, como a crítica de *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade) encontrada em *The Author as Producer* (O Autor como Produtor) e em *Little History of Photography* (Pequena História da Fotografia) onde aparecem evidências deste pensamento. Aqui vemos uma técnica artística que acaba confirmando a realidade através do seu objetivo de fornecer uma reflexão sem reflexos sobre ela, e assim reconciliar o espectador com os elementos dessa realidade, sejam vitrines, ou a pobreza miserável das favelas urbanas. Esta é uma crítica que seria retomada nas décadas de 1970 e 1980 por fotógrafos e escritores críticos como Allan Sekula e Martha Rosler. Além disso, como observam Brecht e Benjamin, nenhuma imagem documental de uma fábrica, por exemplo, pode nos dizer muito sobre as dinâmicas e contradições da sociedade capitalista. Em vez de tal reprodução neutralizadora, Benjamin cita Brecht, argumentando que "algo deve, de fato, ser construído, algo artificial, colocado" no nível do conteúdo, enquanto as relações da produção artística devem ser transformadas e socializadas.

Comum ao pensamento de Adorno e Benjamin sobre a repetição e a

reprodução (bem como a regressão) é o seu engajamento com o conceito estético-filosófico da mimese. Tendo suas raízes nas teorias do drama de Aristóteles e na poética de Platão, o conceito de mimese chegou com Adorno e Benjamin através do Romantismo Alemão e desempenhou um papel substancial em suas formulações da estética, fazendo aparições fortes especialmente nos primeiros trabalhos de Benjamin, como o ensaio *On the Mimetic Faculty* (Sobre A Faculdade Mimética) e em sua tese de doutorado, *The Origin of German Tragic Drama* (A Origem do Drama Trágico Alemão). Também ocorre regularmente no trabalho de Adorno, incluindo a *Aesthetic Theory* (Teoria Estética) tardia e através de toda a *Dialectic of Enlightenment* (Dialética da Ilustração). Mimese refere-se à semelhança não sensorial, o registro da emulação e da reprodução que dão curtos-circuitos numa abordagem instrumental e dominante dos seres humanos para a natureza. Para Benjamin, a magia e as proto-ciências, como a astrologia, são miméticas na medida em que discernem reflexões entre o cosmos e aspectos da sociedade e da fisiologia humana. No entanto, o melhor exemplo de semelhança sem sentido é a linguagem. Enquanto a mimese decaiu gradual e inevitavelmente, como veremos na próxima seção, ela retorna de novo na relação entre as sociedades humanas e suas tecnologias. Talvez seja mais correto dizer que a faculdade de mimese foi transformada e que é tão histórica como antropológica. Benjamin escreve:

"Para ler o que nunca foi escrito". Tal efeito é o mais antigo: perfeito diante de todas as línguas, das entranhas, das estrelas ou das danças. Mais tarde, o elo de mediação de um novo tipo de efeito, de runas e dos hieróglifos, entrou em uso. Parece justo supor que esses foram os estágios pelos quais a dádiva mimética, que já foi a base das práticas ocultistas, ganhou acesso a escrita e, também à linguagem. Desta forma, a linguagem pode ser compreendida como o mais alto nível de comportamento mimético." (BENJAMIN, 1978, p.336).

Esta é uma teoria da reflexão, da cognição, determinada por semelhanças, correspondências e afinidades e socialmente codificadas entre o muito remoto e o interior como constitutivo da comunicação, pela qual em sua abordagem é constitutivo da subjetividade. Assim, a repetição está localizada na base da linguagem e, portanto, da cultura e da arte como emulações por indivíduos sociais de fenômenos "lá fora"; eles se esforçam para entender os fenômenos da natureza no ato de mimese, trazendo-os para dentro do círculo simbólico. O desdobramento de mimese em Adorno, como é típico de sua abordagem em geral, é caracterizado por uma visão dialética mais acentuada. Ele aceita o relato da

mimese como um modo de representar uma semelhança sem sentido que está em contraste com a subordinação da natureza que confirma a racionalidade irracional do Iluminismo - a dominação e a exploração da natureza interna e externa pelo sujeito calculista. É na obra de arte que o emaranhamento do lúdico e da dominação que se encena um conceito de mimese como *racionalidade estética*. A arte representa um avanço histórico em direção à racionalidade a partir de seus "precursores sombrios" na magia e no ritual: a sobrevivência da mimese, a afinidade não conceitual da subjetivação produzida com o outro não-definido que define a arte como uma forma de conhecimento e, nessa medida, como "racional". Adorno inclui uma outra dimensão ao conceito quase antropológico da mimese em sua formulação de "mimetismo". Como na escrita contemporânea do surrealista e taxionomista Roger Caillois, Adorno toma o comportamento apotropaico da mistura de presas com seu ambiente como uma estratégia de pânico ao invés de adaptação sensata, e estende isso para uma análise de conformidade temerosa tanto na estética, quanto no comportamento social. Se a mimese é um jogo (equivoco), a intenção kantiana sem um propósito no espaço da arte, o mimetismo é a patologia que convida à catástrofe à medida que tenta afastá-la pela submissão ou identificação com seus agentes. Adorno e Benjamin encontram-se nesta segunda dimensão da mimese, com ambas as possibilidades e vislumbres na identificação não mediada e com o triunfo o valor de troca. Isso aparece nos escritos de Benjamin sobre "empatia" ou "sentimento de companheirismo" [*Einfühlung*] com a mercadoria ou com o valor de troca: apostadores, financistas e multidões nas Grandes Exposições do século XIX aprenderam a se identificar apaixonadamente com o valor de troca como tal, mais do que com os elementos úteis ou sensoriais das mercadorias. Para Adorno, é a arte como a "mercadoria absoluta" que protege o portal do desencantamento e, em última análise, da redenção que a simultaneidade do uso e da troca em outras mercadorias tem sucesso em bloquear.

"Redenção" também é uma categoria chave para Siegfried Kracauer, cuja obra, em 1960, foi dedicada a delinear uma teoria da "arte repetitiva" do cinema como um veículo importante do realismo (registrando fotograficamente um evento que realmente aconteceu em algum lugar, com *script* ou não) capaz de renovar a fé na realidade empírica (em ressonância com a posterior escrita de Gilles Deleuze sobre o cinema, que argumenta em termos semelhantes sobre o filme como capaz de restaurar a fé no "mundo", se bem que, em termos filosóficos diferentes). No entanto, reconhece-se que o trabalho mais substancial de Kracauer sobre a lógica cultural da repetição ocorreu ao longo de três décadas antes, nos ensaios de Weimar coletados sob o título de *The Mass Ornament* (O Ornamento da Massa). Ele se engajou com as tecnologias de visualização ascendentes de fotografia, cinema e espetáculo de massa, como as *Tiller Girls* (grupo

de dança de formação geometricamente sincronizada que era o equivalente alemão às *Rockettes*), em termos familiares aos leitores de Adorno e de Benjamin, apreciando as propensões das novas formas culturais de massa, tanto para normalizar a estupefação diante do espetáculo quanto para fechar o caixão na hegemonia da estética da elite.

Em uma linguagem mais imediata e jornalística diferente de seus colegas da Escola de Frankfurt, Kracauer notaria igualmente a onipresença da perícia e da serialidade, e o potencial progressivo da distração como uma ressubjetivação do coletivo na experiência do cinema, um argumento similar aos recentes teóricos da mídia, e abordado por Jonathan Crary, que observa o surgimento dual da autonomização e do controle presente nas tecnologias visuais do século XIX. Da mesma forma, Kracauer assinalou a repetição como a modalidade mais apropriada para a arte em uma época de produção industrial e quantificação universal, com as *Tiller Girls* como equivalentes estritos (mas com um excedente erótico) de mão-de-obra da fábrica na etapa das horas extras: “fábrica aqui correspondem às pernas das *Tiller Girls*. Indo além das capacidades manuais, os testes de aptidão psicotécnica que também tentam calcular as disposições da alma. O ornamento de massa é o reflexo estético da racionalidade a que o sistema econômico predominante aspira”.

TECNOLOGIA, ARTE, NATUREZA

Muitos dos debates sobre o papel da tecnologia no corpus da teoria crítica da Escola de Frankfurt tenderam a focar a obra de Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility* (A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica). Isto não é surpreendente, se considerarmos que o texto vai envolver diretamente as implicações da tecnologia nas transformações estéticas e sociais de uma forma rara entre as publicações associadas a este grupo e, tem sido um dos mais difundidos e mais interpretados de todas as suas publicações e textos com temas relacionados ao assunto e também à história de sua publicação que teve ampla difusão por uma série de grupos intelectuais e artísticos. A seguir, vou recapitular alguns dos temas-chave do ensaio antes de colocá-lo no contexto da trajetória crítica de Benjamin e em relação ao trabalho de alguns de seus colegas e de seus interlocutores posteriores.

O ensaio *The Work of Art* (A Obra de Arte) viu sua publicação inicial, após extensa revisão, no *Zeitschrift für Sozialforschung*, do Instituto de Pesquisa Social, em 1936, que foi traduzida para o francês no formato de um despacho para Paris, onde Benjamin residia na época. Ele foi posteriormente revisado duas vezes, e a terceira versão foi reconhecida e autorizada até recentemente, quando a segunda versão (também de 1936) tornou-se mais amplamente disponível. Esta é a versão que agora é

considerada a mais próxima da versão original de Benjamin para publicação. O ensaio empreende uma genealogia da posição socioeconômica da arte através da ótica das singularidades e da multiplicidade. A arte é vista como um ente que evolui de um objeto de ritual religioso, levando consigo o "valor de culto", para uma instituição com relativa autonomia - portanto marcada pelo "valor de exibição" - na era moderna secular e capitalista no Ocidente, finalmente emergindo como um instrumento de socialização e política estética com a ascensão do cinema e dos meios de massa. A perspectiva inicial da análise é o nexos entre progresso tecnológico e social, assegurado pela evolução do cinema como arte de massa na era da política de massas, com as dimensões boa (comunista) e má (fascista) do fenômeno. Como *The Author as Producer* (O Autor como Produtor), este ensaio foi preparado para atuar na luta antifascista, numa época em que a derrota já era tangível, embora ainda não tão decisiva, fato que ocorreu em 1940, quando Benjamin escreveu as *Theses on the Concept of History* (Teses sobre o Conceito de História). A participação na experiência estética, possibilitada pelas tecnologias de reprodução e a participação das massas autodeterminadas - a abolição das relações de propriedade privada - eram inexoravelmente indissociáveis. Fundamentalmente, essa experiência estética tecnologicamente habilita, centralmente, envolve e, até certo ponto, compensa os impactos corporais e mentais da vida moderna, com os inúmeros choques e síncope do espaço urbano e do trabalho na indústria. Aqui aparece mais uma vez o "comportamento mimético" presente em grande parte das abordagens críticas da estética nos escritores da Escola de Frankfurt e, como Benjamin irá evocar o cinema de edição rápida e observação desapaixonada, ambos evocando e libertando seus espectadores das linhas de montagem, e testes de aptidão. A tecnologia é figurada aqui como um *pharmakon* que é, ao mesmo tempo, remédio e veneno, que causa dano e oferece a cura. Ela relembra ao sujeito que não é apenas uma vítima passiva de suas brutalidades racionalizadoras, mas, também um consumidor que é participante dos tipos de correntes democratizantes que o "kino-eye" do cinema Soviético ou as vozes dos trabalhadores nas publicações de mídias de massa que tornam agora, tudo isso acessível. Também é importante aqui a leitura positiva da "distração" em oposição à "identificação" como uma relação com a imagem da mídia, que Benjamin endossa em termos familiares com o enquadramento do teatro épico de Bertolt Brecht.

Na constelação esboçada por Benjamin, o cinema é o ápice da tendência irresistível das tecnologias de reprodutibilidade, como a litografia, a impressão *offset* e a fotografia desde o século XIX e, mais anteriormente, com xilografuras, a imprensa e as indústrias artesanais da antiguidade. Técnicas de reprodução agem para desmistificar conceitos obsoletos, mas ainda efetivos (e até mesmo equívocos, se não tóxicos) agindo na cultura, como tradição, valor eterno ou do

gênio criativo - noções eclipsadas pela modernidade, mas, no entanto, revigoradas sem qualquer hesitação por movimentos como o fascismo em suas políticas com tônicas mitológicas de grandeza e exclusão. A chave aqui é a proliferação de cópias que fazem do original elemento irrelevante. A falsificação de uma obra de arte apenas reforçaria o poder do original, pois este não pode resistir à sua reprodução em massa, como uma imagem ou gravação. Assim, todas as reproduções, independentemente de suas qualidades técnicas ou formais, carecem de aura, isto é, da singularidade no tempo e no espaço. Eles aceleram a decadência da aura e as noções estáticas e exclusivas de autenticidade, autoria e propriedade que elas contém - como nos termos de Pierre Bourdieu, sua "distinção" relacionada à classe. Enquanto Benjamin menciona que certas reificações e comoditizações podem se esforçar para recriar a aura, como a iconicidade espúria dos astros de cinema, já se argumentou, na resposta de Adorno ao texto, que Benjamin subestima a extensão na qual a aura é uma questão mais econômica do que um artefato tecnológico - uma crítica apenas confirmada pela tremenda expansão do mercado de arte e da indústria cinematográfica nas décadas subsequentes. No entanto, Benjamin tenta manter um equilíbrio dialético entre o determinismo e o especulativo em sua narrativa, observando as contra tendências do declínio da aura, como a industrialização, a capitalização e os espetáculos de massa que acabam por habituar as massas populares ao "prazer estético" como o de sua própria destruição na guerra.

Um aspecto importante da argumentação deste ensaio é a discussão das camadas subjetiva e psíquica da experiência estética tecnologizada. O fator "choques" já foi observado, com Benjamin perseguindo um tema elaborado a partir dos escritos sobre Baudelaire, que da ruptura da percepção anunciada pela cidade moderna e da sociedade de consumo: "A tecnologia submeteu o sensorio humano a um tipo treinamento altamente complexo (...) Chegará o dia em que o filme corresponderá a uma necessidade nova e urgente de estimulação. Essa percepção entra como um choque em cena como um princípio formal do cinema" (BENJAMIN, 2007, p. 175). Aqui encontramos um tema consistente na análise de Benjamin, a do caráter histórico do sensorio humano, uma ideia que emerge no pensamento do materialismo histórico tal qual "a formação dos cinco sentidos é um trabalho para toda a história do mundo até o presente" (MARX, 1974, p. 96). Outro tema, perseguido desde *Little History of Photography* (Pequena História da Fotografia), é o do "inconsciente óptico" – a capacidade da câmera de entender aspectos da percepção indisponíveis à visão cotidiana, assim como a psicanálise revela aspectos da vida emocional normalmente fora de alcance da visão, desmistificando ainda mais o real. O significado científico e médico dessas tecnologias de visão rivalizam com a importância artística para Benjamin; no entanto, ele observa as consequências surpreendentes em *The Work of Art* (A obra de arte). A vida cotidiana parecia claustrofóbica antes que o cinematógrafo a abrisse com suas

mudanças na velocidade e no escopo de alcance:

Nossos bares cidades e ruas, nossos escritórios e quartos mobiliados, nossas estações ferroviárias e nossas fábricas pareciam fechar-se implacavelmente ao nosso redor. Depois veio o filme e explodiu o mundo da prisão com dinamite da fração de segundo, de modo que agora podemos partir tranquilamente em jornadas de aventura entre seus escombros. Com o close-up, o espaço se expande; com movimento lento, o movimento é prolongado. (BENJAMIN, 2002, p. 117)

Para entender o que estava marcado na esperançosa política da tecnologia de *The Work of Art* (A obra de arte), devemos atender a um par conceitual que estudiosos como Esther Leslie destacaram: a formulação da "primeira" e da "segunda" tecnologia de Benjamin (LESLIE, 2000, p. 132-66). Partindo da influente noção de "segunda" natureza de George Lukács (as relações sociais reiteradas mediadas através da mercadoria), Benjamin propôs que havia uma "primeira tecnologia", que é instrumental, trabalhada pelos humanos para controlar e dominar as forças da natureza, e uma "segunda tecnologia", aberta às necessidades históricas e que seria um meio de reconciliação entre a humanidade e a natureza. A "segunda tecnologia" é um índice de desenvolvimento social, o que equivale a dizer que a humanidade agora pode falhar em desenvolver formas sociais, o que vai de encontro à complexidade das tecnologias que estão à sua disposição.

O resultado desse desalinhamento é inevitavelmente devido ao período entre guerras, análise que Benjamin aplicou baseado na a Primeira Guerra Mundial e ao momento posterior de rearmamento que precedeu o massacre global da Segunda Guerra Mundial. Central para a noção de segunda tecnologia como um espaço de desenvolvimento para as capacidades sociais e afetivas humanas é a noção de mimese como um Spielraum mediador entre a natureza humana e não humana. Leslie argumenta que que existe uma transição entre o objeto de culto e a arte de massas e, que pode ser mapeada na caracterização de Benjamin pelo determinismo da primeira tecnologia e da contingência da segunda, através dos conceitos de semelhança e mimese, que Adorno também desenvolveria em sua extensão na *Aesthetic Theory* (Teoria Estética):

A semelhança é o esquema mais abstrato - e, portanto, o mais ubíquo - esquema de todos os procedimentos mágicos da primeira tecnologia, enquanto o jogo é o reservatório inesgotável de todos os procedimentos de experimentação do segundo (...) o que é perdido no desvanecimento da semelhança e a decadência da aura em obras de arte é acompanhada por um enorme ganho no âmbito do jogo. [Spiel-Raum]. (ADORNO, 2002, p. 127)

Podemos ver que para Benjamin, como também para Adorno, há a marca das “forças estéticas de produção”, que denotam ao mesmo tempo o papel da tecnologia na forma artística e o desenvolvimento mediado historicamente pelos sentidos - o sensorial contém a conotação original de *aesthesis*. A partir deste ponto, podemos nos posicionar para examinar o envolvimento de Theodor W. Adorno com a arte como uma tecnologia. A equação da arte com a tecnologia faz sentido numa primeira instância na medida em que a frase capta um dos principais parâmetros de Adorno para o domínio da arte: a dominação *aesthesis* da natureza, implicando tanto na violência da forma sobre o material que molda quanto o no índice de adequação da obra de arte em seu período de produção. Embora a questão da tecnologia *vis-à-vis* da reprodução na obra de arte, predominantemente como registra a esfera musical, ocorra com relativa frequência nos escritos de Adorno, é na *Aesthetic Theory* (Teoria Estética) inacabada e postumamente publicada, e em certa medida na *Dialectic of Enlightenment* (Dialética da Iluminação), onde é abordada mais extensivamente. Para Adorno, parcialmente em diálogo com Benjamin, as forças estéticas de produção podem entrar em dessincronia com as forças produtivas em geral, mas isso ocorre porque as forças de produção na arte, embora na realidade atrasadas em racionalização e eficiência, estão à frente em termos de imaginação material e escopo experimental.

Para Adorno, isso se deve a uma chave de mão dupla para o que ele define como estética materialista: o artista incorpora as forças sociais da produção sem estar vinculado a elas, isto decorre da posição específica nas relações sociais de produção ocupadas pela arte:

o artista trabalha como agente social, indiferente da própria consciência da sociedade. Ele incorpora as forças sociais de produção sem necessariamente estar vinculado à censura ditada pelas relações de produção, que ele continuamente critica seguindo os rigores de seu *métier*. (ADORNO, 2013, p. 58).

Isso marca então, uma certa dissociação entre valor de uso e desenvolvimento técnico que pode ser explicado em termos da diferença entre as relações de produção que se obtêm de dentro e de fora da arte - uma diferença orientada em torno da influência respectiva do sujeito:

Existem momentos históricos em que as forças de produção emancipadas da arte representam uma emancipação real que tende a ser impedida pelas relações de produção. Obras de arte organizadas pelo sujeito, de alguma forma, são capazes de compreender o que uma sociedade não organizada por um sujeito não permite; planejamento de cidades está muito aquém do planejamento de uma obra de arte mesmo que ela seja sem propósito. (ADORNO, 2013, p. 45)

O conteúdo subjetivo presente nas forças estéticas de produção, então, é o que lhes dá vantagem. Da mesma forma explica o grau de modernidade de qualquer obra de arte particular, onde a modernidade mede o seu potencial de adequação e significação dos meios técnicos para a diferenciação da experiência, e, não menos importante, à crise dessa experiência (ecoando novamente o que Benjamin em seu diagnóstico chama de perda de densidade experiencial na modernidade). No mesmo sentido, como propõe Peter Osborne em uma discussão geral do termo, para Adorno "modernidade" é uma categoria crítica e não cronológica.

A grande parte da discussão sobre tecnologia na *Aesthetic Theory* (Teoria Estética), porém, está em torno da categoria de "construção" que permeia os meios técnicos e expressivos e seus significados na criação de qualquer obra de arte. Para Adorno, a arte tem que valorizar a tecnologia avançada em seu conceito e construção, internalizando as mudanças nos padrões sociais de produção em seu conceito, mais do que enquadrar a tecnologia como um problema subjetivo. A arte deve valorar o fato de que a organização industrial da sociedade penetra na vida social e subjetiva, e não apenas econômica, contrariando, portanto, todos aqueles que veriam o espaço da arte como um refúgio ou uma recompensa num sistema social que é plenamente racionalizado e administrado do mundo social. O estado atual corrente das forças produtivas propõe uma problemática inerente à produção artística, mais do que de mero um parâmetro externo trivial confinado a momentos de fabricação ou exibição, ou um índice de moda a ser superficialmente apropriado. Entretanto, a linha de Adorno sobre a relação da tecnologia com a obra de arte é muito diferente da de Benjamin. Enquanto Benjamin está interessado em como as infraestruturas sociais e os meios técnicos de produção se afetam mutuamente e remodelam concretamente a ontologia das obras de arte, Adorno está mais interessado nas perspectivas geradas pela tecnologia da arte autônoma, entendida como "plenipotenciária", mais do que (como sugere a *The Work of Art*) um instrumento prático de experiência social emancipada. Para Adorno, em uma de suas muitas viradas conceituais sugestivas (e entre suas mais enigmáticas), o assunto em si é uma "tecnologia congelada" que entrou em uso em um determinado momento e certamente se tornará fora de moda. Contudo, esse assunto não pode ser negligenciado, mas deve ser mantido como uma categoria dialética a ser incluída no projeto de sua própria superação, como fica enfatizado nas páginas iniciais da *Negative Dialectics*

(Dialética Negativa). Além disso, nem a emancipação, a particularidade, nem mesmo a experiência estética são pensáveis sem o sujeito. Como escreveu Miriam Hansen, enquanto para Benjamin, a antítese encontra seu potencial dentro do sistema sendo gerada "pela lógica interna das forças produtivas, isto é, a tecnologia", para Adorno, ela "pertence à categoria do sujeito, e, portanto, está historicamente esvaziada e ideologicamente aparece como elemento fabricado" (HANSEN, 1982, p. 92). Não menor é o congelamento do sujeito como tecnologia nas obras de arte, assim o que Adorno quer dizer, é que quanto mais independente da influência subjetiva uma obra de arte é pensada, principalmente por seu criador (os procedimentos do surrealismo ou, mais adequadamente, com os métodos aleatórios de John Cage ou Fluxus), mais isto se evidencia, apenas com a marca negativa, no campo da decisão subjetiva. A tecnologia, neste sentido, se torna local de elaboração das forças estéticas de produção e se encontra entre o sujeito, em seu momento histórico e a obra de arte: uma obra de arte usando as tecnologias de forma mais atualizada ainda pode ser regressiva se adotar uma postura convencional em seu plano conceitual.

Pegando os temas explorados acima com a tese da primeira e segunda tecnologia de Benjamin, bem como os argumentos delineados na *Dialectic of Enlightenment* (Dialética da Ilustração), nós podemos perceber aqui, um conceito de tecnologia como uma habilidade humana que não se opõe à natureza muito mais do que, uma modalidade da tecnologia como uma libertação para ambos (natureza humana e não-humana), um processo que pode ser revelado no espaço de laboratório da arte. Uma tecnologia liberada poderia ser um indicador de racionalidade que superou em seu lado irracional - dominação, exploração, controle - e almeja uma reconciliação entre os seres humanos e a natureza, no qual o "propósito sem finalidade" da obra de arte pode se materializar através da experiência subjetiva. Nesse sentido, a arte é, de fato, uma tecnologia que permite vislumbrar um tempo emancipado. A arte está conectada tanto com à pressão de dominação, quanto de seu controle ordenado sobre os materiais sociais físicos e heterogêneos, quanto em sua existência como um alibi para uma sociedade de reificação e com uma falta de liberdade generalizada. Ainda que, ela mobilize a técnica "em uma direção oposta à dominação", em uma aliança com o um espaço não dirigido da mimese o qual, assegura a arte tanto como reprodução quanto, como uma forma de conhecimento (mais do que racional). A mimese atua para destilar as forças opostas na arte entre a expressão e a objetificação, conduzindo à lógica imanente da obra de arte através da densidade de seus procedimentos técnicos. Significativamente, isto é o que separa, de forma absoluta, uma arte autônoma da indústria cultural, a qual usa a tecnologia como parte de um processo de racionalização como qualquer outra indústria – embora em bases um pouco diversificadas, idiossincráticas e residualmente empreendedoras – e

neste sentido sacrifica o que distingue uma obra de arte espiritualmente, tecnicamente e esteticamente do resto da vida social, baseada verdadeiramente em uma compreensão totalitária sobre o imaginário da vida social capitalista, bem como, conduzindo a um torpor moral mais profundo: "A ideia de "explorar" as possibilidades técnicas já dadas, ou de uso pleno da capacidade de consumo estético de massa que faz parte de um sistema econômico que se recusa a utilizar capacidades quando se trata de abolir a questão da fome" (ADORNO e HORKNEIMER, 2002, p. 111). Em meados dos anos de 1960, no entanto, Adorno chegaria a uma avaliação mais sutil do cinema – um dos motores da indústria cultural e em textos anteriores – com sua defesa do Novo Cinema Alemão de seu ex-aluno Alexander Kluge, entre outros. Essa avaliação levou-o a revisar sua antiga forma de identificação do cinema com a heteronomia exercida pela técnica – uma tecnologia igual de reprodução, que, para Benjamin, conectou o meio inextricavelmente à política de massas, mas que, na concepção de Adorno percebe-se que os grandes negócios ligados fortemente às leis de valor mais do que a um telos artístico autorregulado. Adorno propõe, então, que é possível perceber nessas duas dinâmicas um conflito, e não numa hierarquia fixa, como em qualquer outro meio artístico. O conflito é mediado pelo potencial de um coletivo cinematográfico dissidente (composto por cineastas e espectadores cinematográficos) que não aborda o filme como espetáculo, mas como uma passagem pela interioridade subjetiva, mais próxima do "pensamento sem imagem" e da escrita.

USO E TROCA

Como já pode ter se tornado evidente, os conceitos de Marx de "valor de uso" e "valor de troca" foram altamente relevantes para a variante da análise cultural materialista e politizada realizada pela Escola de Frankfurt, e que estes estavam intimamente vinculados, como foi demonstrado acima, com questões da tecnologia que modelou as forças e relações da produção estética. Para Adorno e Benjamin, há uma continuidade de interesse em "empatia com o valor de troca" como uma ordenação de alienação produtiva. Para Benjamin, isso mostra as formas de "treinamento" sofridas pelas populações no século XIX e no início do século XX, uma era de ascensão do imperialismo, financeirização e consumismo ascendentes. Figuras como o *flâneur* representavam uma atitude kantiana de desinteresse, rompendo com a subjetividade capitalista que investia no efêmero e destacado em imagens, coisas e pessoas. A pedagogia secreta desta "empatia" é a perda da tradição e a influência da abstração social que tendeu ao surgimento de um sujeito revolucionário proletário, em termos comuns aos do "Manifesto Comunista" - um processo radicalizante de desencantamento, a sociedade mercantil como um "sonho acordado" ou "fantasmagoria" que deve ser criticamente

engajado e desentranhado pelo crítico radical, se o coletivo sonhador quiser despertar.

Ele prenuncia a utopia, mesmo quando ela incorpora a ideologia. Adorno via essa dialética em outro sentido, como notado anteriormente, acreditando que o proletariado seria largamente subjugado às teleologias do trabalho e da nação, que já na década de 1930, quando o movimento comunista havia sido reprimido na Alemanha e depois da guerra, comprado pelas ideologias do Plano Marshall da abundância e da democracia plena (um cenário da Guerra Fria, ao qual Adorno, assim como o Instituto de Pesquisa Social tinham uma relação complicada). Ele continuou a manter a esperança de reconstituição ou, mais otimista, a transvalorização do sujeito na experiência estética que se assemelhava à empatia com o valor de troca, na medida em que a não-identidade oferecida pela obra ao espectador era materialmente baseada em algum tipo de identidade: identificada com valor de troca. A obra de arte foi principalmente inútil e assim, constituía uma "mercadoria absoluta". Como puro valor de troca, isso ajudou a desmistificar a dupla natureza da mercadoria que sustentava a ficção de que o capital estava tão interessado no uso social quanto no lucro e, portanto, era um sistema social do bem-estar. Tanto Benjamin quanto Adorno também tinham uma versão mais prosaica da "empatia com o valor de troca", observando como, à medida que a economia de *commodities* se desenvolvia, o preço das mercadorias se tornava o principal fascínio para o comprador, quer ela pudesse ou não "arcar" com isso. O valor simbólico de uma mercadoria torna-se a fonte de seu fetichismo além de qualquer uso ou diversão que sua posse possa lhe conferir materialmente, como observa Adorno, em um excerto, a conveniência por ingressos de concertos caros não importando para qual espetáculo eles permitissem a entrada. Assim, todas as mercadorias tendem a se esvaziar de qualquer valor de uso para serem preenchidas pelo desejo do consumidor; não somente, e talvez nem principalmente, com as obras de arte. Como propõe Susan Buck-Morss:

"Se o valor social (daí o significado) das mercadorias é seu preço, isso não previne que elas sejam adquiridas pelos consumidores, como as imagens contidas nos livros emblemáticas de seu mundo de sonhos privados. Para que isso ocorra, o estranhamento das mercadorias e de seu significado inicial como valores de uso produzidos pelo trabalho humano é, de fato, o pré-requisito" (BUCK-MORSS, 1989, p. 181).

Para Adorno e Benjamin, esse estranhamento poderia ser progressivo na medida em que elucida "relações reais" da vida social capitalista, como enfatizado por Marx em sua discussão sobre a disseminação da abstração social. A empatia com a mercadoria poderia trazer consequências radicais, embora fosse Benjamin quem considerasse a empatia com a mercadoria como uma fonte de energia libidinal que poderia ser realizada em uma direção revolucionária.

Benjamin, contudo, iria desenvolver outro vetor em seu pensamento em torno do uso e do valor de troca para agenciar a arte e a literatura na mudança social, uma linha discernível no foco no valor de uso da infraestrutura midiática ("reprodução") para a emancipação social no Ensaio *The Work of Art (A Obra de Arte)*, mas também no valor de uso do artista e intelectual em *The Author as Producer (O Autor como Produtor)*.

Neste ensaio, originalmente apresentado como palestra no Instituto para o Estudo do Fascismo, em Paris, em 1934, (e em ensaios anteriores contemporâneos como *The Present Social Situation of the French Writer*), ele considera uma necessidade para o produtor cultural não apenas para refletir sobre sua própria posição em relação às forças produtivas de seu tempo, mas sobre onde se localiza dentro delas, isto é, como se pode usar uma condição para intervir e organizar em primeiro lugar, com outros trabalhadores culturais e, portanto, nas relações de produção em geral. Qualquer trabalho, não importa o quão radical seja o conteúdo, vê o seu conteúdo ser traduzido por todos os mecanismos do mercado, e que quaisquer sentimentos políticos, não interessa o quão radicais sejam, são traduzidos pela distância intelectual das lutas pelas quais podem procurar emprestar seu suporte crítico. Benjamin quer manter uma concepção de habilidades e tarefas intelectuais específicas ou artísticas e, de como elas podem ser usadas para apoiar movimentos sociais (como na noção de Foucault de "especificidade intelectual"), e, ao mesmo tempo, perceber como elas podem ser generalizadas: na transgressão da divisão social do trabalho que separa arte da política, a reificação do inútil e do útil, na teoria e na prática. Tal divisão, só pode servir para fins conservadores, especialmente em momentos turbulentos como a Europa entre as guerras. Além disso, ele quer pensar sobre a dialética entre proximidade e estranhamento, como na obra de seu amigo Bertolt Brecht, que acreditava fervorosamente que o teatro tinha um papel a desempenhar no movimento operário. Não apenas afirmando seus *slogans* ou programas, mas trabalhando para provocar a alienação - o "efeito de estranhamento" - do dogma burguês até o nível do comportamento bruto dos atores.

Para Adorno, porém, tal abordagem de Brecht já era em si demasiadamente afirmativa, instrumentalizando a distância ontológica da arte entretida pela brutal instrumentalidade da vida social capitalista - ou pelo que ele chamou de

sua "negatividade" - terminando com uma afirmação do valor de uso como concebida e praticado na vida real e presente, não abrindo um caminho além dela. Para Adorno, isso constituía "*praxisism*" - a noção de que a arte ou produção cultural podem e devem ser úteis para a mudança social, e não para a sociedade - e forneceu o diagnóstico que Adorno mais tarde utilizaria para contestar Brecht por retornar à Alemanha Oriental após a guerra e colocar seus talentos a serviço do Estado, assim como seus próprios alunos, por desejar aplicar os *insights* da teoria crítica como uma estratégia revolucionária. De fato, a arte deve fugir de quaisquer imperativos que não se originem de sua própria lógica estética, mesmo que isso paradoxalmente consolide seu status de álibi legitimador para manutenção desses imperativos: a "asocialidade" da arte é a negação afirmativa de sociedades determinadas. Certamente, por meio de sua recusa à sociedade, que é equivalente à sublimação pelas regras da forma, a arte autônoma se torna um veículo de ideologia: a sociedade em que vibra e treme é deixada à distância, não-perturbada. Sim, "avaliar a arte de acordo com padrões de necessidade irá secretamente prolongar o princípio da troca, a preocupação filisteu com o que pode se obter dela" (ADORNO, 2013, p. 308-341). Consequentemente, eram obras de arte modernas herméticas que incorporavam totalmente a opacidade e a resistência como elementos-chave de sua modernidade, como propunham as peças de Samuel Beckett, os contos de Franz Kafka ou a música de Arnold Schoenberg, independentemente de sua aprovação final pelas instituições culturais, trazer *insights* sobre as possibilidades de subjetividade emancipada, mesmo que apenas com a maior obliquidade e ambiguidade. Para Adorno, a capacidade da obra de arte em concretizar as mudanças sociais é inteiramente imanente a sua construção como obra, como uma "mônada sem janelas" que refrata o mundo exterior, mas em princípio o nega. Tem virtualmente menos ou nada a ver com as relações de produção com as quais o artista ou escritor operam, pois estas são *prima facie* irremediavelmente distorcidas pelas restrições do mercado ou do Estado. O lugar da obra de arte é antes conter e exacerbar o antagonismo entre sua visão da sociedade e a subjetividade, como ela poderia ser, e o que ela realmente foi.

Se as obras de arte são, de fato, mercadorias absolutas, pois são o produto social que rejeitou toda a aparência de uma sociedade existente, semelhança pela qual as mercadorias se apegam com urgência, a determinação das relações de produção, a forma de mercadoria, entram igualmente na obra de arte e nas forças sociais de produção e no antagonismo entre os dois. (ADORNO, 2013, p. 321).

Isso resume o entendimento de Adorno de como a obra de arte ocupa um espaço conflituoso entre autonomia e a heteronomia. Longe de uma noção conservadora de autonomia artística - "arte pela arte" - essa é uma ideia de autonomia produzida e completamente afundada na heteronomia, que é, a forma socialmente eficaz e determinada do valor: a troca. O valor de troca é a força dominante de ambos os lados, mas o espírito tem mais salas para se mover num espaço completamente fetichizado da obra de arte sem um átomo de valor de uso para conciliar isso.

Em suma, a questão do valor do trabalho nos autores da Escola de Frankfurt era frequentemente lida através de como os padrões da produção industrial em massa, na era do capitalismo de monopólio se estenderiam à cultura, assim como eles nutriam e cultivavam o sujeito indivíduo do século XIX, idade do capitalismo liberal. Para Adorno, notavelmente, a análise das relações de valor na arte, poderiam ser mais profundas e abrangentes, abordando a relação ontológica entre a forma da arte e a forma do valor. No entanto, sua análise cultural é largamente examinada em detrimento da sua teoria estética, dado ao seu caráter mais "acessível" e programático - e frequentemente a teoria estética é descartada por essas razões, deixando de lado a força dialética dessa parte de sua obra. Podemos notar a incrível correspondência entre a análise de Adorno e Horkheimer da indústria cultural como seu análogo da produção fabril no reino do espírito presentes na discussão de Kracauer no *The Mass Ornament* (O Ornamento da Massa) onde a produção de valor aparece como um fim em si próprio para as corporações e para as empresas e para produção em larga escala da cultura comercial. Isto é autotélico, não no sentido de arte autônoma ou "arte pela arte", mas no sentido de lucro pelo lucro. Como uma corporação, os espetáculos culturais de massa estão absolutamente integrados em todas as suas funções, mas sem qualquer entendimento do seu propósito que possam ir além deles mesmos, e isso vem descrever toda a organização social do capitalismo tardio:

Como o ornamento de massa, o processo de produção capitalista é um fim em si mesmo. As mercadorias que ela vomita não são realmente produzidas para serem possuídas; em vez disso, elas são feitas em prol de um lucro que não conhecem os seus limites. (...) Todo mundo faz sua tarefa na linha de montagem, realizando uma função parcial sem entender a totalidade. Como o padrão em um estádio, a organização está acima das massas, uma monstruosa figura cujo criador se desfaz em frente aos olhos dos observadores e raramente observa a si mesmo. (KRACAUER, 1995, p. 78)

CONCLUSÃO

As constelações conceituais que foram esboçadas neste capítulo em torno dos termos arte, repetição, tecnologia, valor de uso e valor de troca apresentam camadas, nuances, linhas de ressonância com outros conceitos no trabalho dos autores da Escola de Frankfurt, conceitos estes, que foram possíveis de serem descritos aqui sem, no entanto, esgotá-los em todas as suas possibilidades. O leitor atento pode buscar outras questões nestes textos apresentados aqui, para descobrir novas abordagens, ou reforçar esses pontos de vista propostos, e outros também podem, sem dúvida, serem enquadrados por outras leituras e perspectivas de investigações acadêmicas.

Nesta conclusão, serão indicadas algumas perspectivas e projetos filosóficos que ressoam nestas constelações conceituais de Adorno, Benjamin e Kracauer, que foram delineadas acima. Esses pensadores também permanecem a influenciar, de modo proeminente, profissionais que desejam desenvolver linhas de oposição significativas e potentes dialeticamente espelhadas em limites que são, muitas vezes, afirmativos demais na cultura contemporânea e mesmo na arte contemporânea em particular. Uma figura bem conhecida que enquadrou seu projeto em termos arquetipicamente adornianos é o artista, ativista, escritor e editor dos Estados Unidos, Paul Chan, que busca refletir sobre as condições da prática artística sob as condições sociais e políticas no mundo atual, em ambos os sentidos, estranhos e familiares às hipóteses de Adorno na sua *Aesthetic Theory* (Teoria Estética), bem como, as releituras realizadas no auge do pós-modernismo através de noções como as do sublime tecnológico. Uma reflexão tipicamente dialética poderia ler, "que as forças objetivas manifestas na arte de hoje como atos subjetivos sem uma subjetividade real, buscando expressar o poder da desumanidade para contrapor ao que é mais humano" (Chan, 2009). Poderíamos também propor que o retorno às questões da reprodução e do trabalho reprodutivo nos discursos feministas que se manifestam em espaços políticos da arte e do meio acadêmico que podem encontrar eco na valorização de Benjamin da reprodução sobre a unicidade, seu desafio à soberania do objeto de uma arte aurática pensando o seu "valor de exibição" em favor do impuro, do derivado, do cotidiano e do invisível, embora enfatizando questões de gênero e raça que não estavam explicitadas na obra de Benjamin. Igualmente, questões sobre valor de uso na arte contemporânea, exploradas por teóricos e expoentes da "prática social" e "arte útil" como Grant Kester, Shannon Jackson, Stephen Wright e Tania Bruguera, mas, que deixam algo a desejar nos termos da complexidade dialética

presentes no otimismo de Benjamin, adota a ideia de que a arte pode exceder seus limites institucionais (incluindo hábitos inerentes a crítica institucional) e se tornar uma técnica na construção de movimentos sociais e vínculos comunitários - uma abordagem que se apresenta muito dependente da "reprodução em massa" de imagens e informações oferecidas pela mídia digital.

Ressonâncias teóricas e políticas mais abrangentes também são interessantes. Podemos cartografar, por exemplo, uma abordagem especulativa de Benjamin na questão da repetição nos escritos de Gilles Deleuze sobre "diferença e repetição"; ou a concepção de "aura" na noção de Derrida da metafísica na presença. A ideia da "arte como uma tecnologia" também pode ser articulada nas teorias das instituições e discursos sociais propostos por Foucault como forças operacionais ou "tecnologias". A soberania da autonomia na arte - do uso - na estética de Adorno encontra eco intrigantemente no "materialismo de base" de Bataille (a soberania do inútil e do descartado), que em si, converge com a técnica de "trapeiro" de Benjamin presentes no projeto Arcades de mineração do passado e fora de moda com faíscas revolucionárias que ainda podem estar contidas nele. Da mesma forma, podemos pegar a aprovação cautelosa de Benjamin e Kracauer das formas de reprodução cultural em massa, na medida em que são fatais para as mistificações da "arte aurática", e focalizá-las no papel do "trabalho reprodutivo" e no da quebra da mística (também artística) de um ponto de vista do feminismo. Daqui por diante, também podemos nos conectar aos debates renovados em torno da "utilidade" da prática artística contemporânea à luz das mudanças nas formas de apoio e experiência impulsionadas por dinâmicas sociais mais abrangentes, como os de austeridade econômica global e da difusão do digital. Finalmente, a proximidade entre a mimese, a segunda natureza e os escritos de Benjamin sobre a primeira e a segunda tecnologia encontraram uma ressonância animada presente nos debates recentes entre acadêmicos como Jasper Bernes (*Endnotes*) e Alberto Toscano, que se fundem em torno da questão do papel tecnologias atuais presentes no dia a dia num futuro comunista. Há uma miríade de dimensões e estratégias que não são mais do que questões políticas e, o materialismo prismático da teoria crítica da Escola de Frankfurt tem muito a nos dizer à medida que enfrentamos novamente um horizonte social sombrio.

REFERÊNCIAS

- Adorno, Theodor W. *Perennial Fashion – Jazz, in Prisms*. Tr. S. Weber, S. Weber. Cambridge, MA: MIT Press, 1981. pp. 119–32.
- Adorno, Theodor W. On the Fetish Character of Music and the Regression of Listening, in A. Arato, E. Gebhardt (eds.), *The Essential Frankfurt School Reader*. New York: Continuum. 1990. pp. 270–99.
- Adorno, Theodor W. *Philosophy of New Music*. Tr. R. Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- Adorno, Theodor W. *Towards a Theory of Musical Reproduction: Notes, a Draft and Two Schemata*. Tr. W. Hoban. Cambridge and Malden, MA: Polity Press, 2006
- Adorno, Theodor W. On Jazz, in R. Leppert (ed.), *Essayson Music*. Tr. S.H. Gillespie. Berkeley: University of California Press, 2009. pp. 470–95.
- Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Tr. R. Hullot-Kentor. London and New York: Bloomsbury Academic Press, 2013.
- Adorno, Theodor W. and Benjamin, Walter. *Lettersto Walter Benjamin' and 'Reply', in Aesthetics and Politics*, Tr. H. Zohn, London and New York: Verso, 2007. pp. 110–41.
- Adorno, Theodor W. and Horkheimer, Max. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Tr. E. Jephcott. Stanford, CA: Stanford University Press, 2002.
- Benjamin, Walter. On the Mimetic Faculty in P. Diemetz (ed.), *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, Tr. E. Jephcott. New York: Schocken Books, 1978. pp. 333–6.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Tr. H. Eiland, K. McLaughlin. Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1999.
- Benjamin, Walter. Little History of Photography, in H. Eiland, M.W. Jennings, and G. Smith (eds.), *Selected Writings*, Volume 2, Part 2: 1931–1934. Tr. R. Livingstone, et. al. Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1999. pp. 507–30.
- Benjamin, Walter. The Author as Producer in H. Eiland, M.W. Jennings, and G. Smith (eds.), *Selected Writings*, Volume 2, Part 2: 1931–1934. Tr. R. Livingstone, et. al. Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1999. pp. 768–82.
- Benjamin, Walter. The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility in H. Eiland and M.W. Jennings (eds.), *Selected Writings*, Volume 3: 1935–1938. Tr. E. Jephcott, H. Eiland, et. al. Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 2002. pp. 101–33.
- Benjamin, Walter. Capitalism as Religion in M. Bullock, M.W. Jennings, (eds.), *Selected Writings*, Volume 1: 1913–1926. Tr. R. Livingstone, et. al. Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 2004. pp. 288–91.
- Benjamin, Walter. *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*. Tr. H. Eiland, R. Livingstone, E. Jephcott, H. Zohn. Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 2006.
- Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Tr. John Osborne. London and New York: Verso, 2009.
- Benjamin, Walter. Radio Benjamin. Tr. J. Lutes, D.K. Reese, L. Harries Schumann. London and New York: Verso, 2014.
- Benjamin, A. and Osborne, P. (eds). *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience*. London and New York: Routledge, 1994.
- Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, MA and London: MIT Press, 1989.
- Chan, Paul. *What Art is and Where It Belongs*, *e-flux journal*, 10 (November), <http://www.e-flux.com/journal/10/61356/what-art-is-and-where-it-belongs/>, 2009.
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. Tr. P. Patton. London: The Athlone Press. Deleuze, Gilles (2000) *Cinema 2: The Time-Image*. Tr. H. Tomlinson, R. Galeta. London: The Athlone Press, 1994.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

DOSSIÊ

- Hansen, Miriam B. *Introduction to Adorno, "Transparencies on Film" (1966)*, *New German Critique*, (1982) 24/25: 186–98.
- Jameson, Fredric. *The Aesthetics of Singularity*. *New Left Review*, 92 (March-April): 2015. p.101–32.
- Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press, 1960
- Kracauer, Siegfried. *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Tr. T.Y. Levin. Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1995.
- Leslie, Esther. *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*. London and Sterling, VA: Pluto Press, 2000.
- Marcuse, Herbert. *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*. Boston: Beacon Press, 1966.
- Marcuse, Herbert. *The Aesthetic Dimension: Towards a Critique of Marxist Aesthetics*. London: Macmillan, 1979
- Marx, Karl. *Private Property and Communism, in Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, Moscow: Progress Publishers, 1974. pp. 87–101.
- Ross, Alex. *The Naysayers: Walter Benjamin, Theodor Adorno, and the Critique of Pop Culture*, *The New Yorker*, September 15. 2014 (<http://www.newyorker.com/magazine/2014/09/15/naysayers>)



Marina Vishmidt

Marina Vishmidt é escritora, editora e palestrante na Goldsmiths, Universidade de Londres. Ela é autora de *Especulação como um Modo de Produção: Formas de Subjetividade de Valor em Arte e Capital* (Brill, 2018) e co-autora de *Autonomia em Reprodução* (com Kerstin Stakemeier) (Mute, 2016). Ela publica e participa de contextos acadêmicos e não acadêmicos, sobre temas relacionados às economias políticas da arte, reprodução social e filosofia.

Como citar: VISHMIDT, Marina. Arte, tecnologia e repetição. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v.24 n.40 / 2019: ISSN 2179-8001

DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.94520>
