

A MORTE DA ARTE E O MUNDO MODERNO DA TÉCNICA

Death of art and the modern world of technique

Pedro Duarte de Andrade

UNIRIO

Resumo. Este artigo discute a situação da arte no mundo moderno, tendo em vista o diagnóstico de Hegel sobre o fim ou a morte da arte e o diagnóstico de Heidegger sobre o caráter técnico de tal mundo moderno.

Palavras-chave: arte, técnica, modernidade.

Abstract. This article discusses the situation of art in the modern world, taking into account Hegel's diagnostic about the end or death of art and Heidegger's diagnostic about the technological character of that modern world.

Key-words: art, technology, modernity.

Introdução

“Nós devemos repensar o que domina o mundo moderno para poder lançar um olhar sobre essa região, que buscamos, de onde provém a arte”. A frase é do filósofo alemão Martin Heidegger, em sua conferência *A proveniência da arte e a destinação do pensamento*, de 1967. Ele tentava insistir na impossibilidade de se falar sobre a questão da arte no mundo moderno sem ter em vista nossa condição historial. Se desejamos então, como é o caso aqui, dar uma palavra sobre a condição da arte e

colocar em questão, desta maneira, o significado do famoso veredicto de sua morte dado por Hegel no começo do século XIX, devemos, antes disso, perscrutar o contexto historial no qual tal arte se insere, isto é, o mundo moderno. É a partir dele que deve se dá a nossa discussão com a arte. Esse mundo moderno, ao qual, de um modo ou de outro, pertencemos, o mesmo Heidegger chamou de “época da técnica e da ciência”.

Técnica

Mas, o que significa dizer que a nossa época é a da técnica e da ciência? Essa caracterização, já tão desgastada, transformou-se numa vulgata, segundo a qual vivemos na época da técnica e da ciência porque nela existem muitas máquinas, artefatos e aparelhos tecnológicos. Ou seja, deriva-se o “nome” da época do diagnóstico que dela é feito numa visada um tanto quanto superficial. Pelo contrário, a visada filosófica, que busca a essência, nos diz que só existem tais maravilhas e monstruosidades tecnológicas, dos computadores à bomba atômica, justamente porque a nossa época histórica é aquela na qual a ciência domina a tudo e a todos no planeta.

Isto aponta para a falência do critério meramente instrumental pelo qual costumamos julgar a técnica. A ciência foi o modo de verdade acolhido pelo mundo moderno e é ela que lhe determina o ser mais fundamental, ditando o que é ou não é, o que significa dizer que a técnica não deixa de ser um modo de desvelamento dos entes. Como sustentou Heidegger, ainda no início dos anos 40, “o que chamamos de tecnologia moderna não é somente um instrumento, um meio em relação ao qual o homem pode ser senhor ou escravo; antes de tudo isso, e além dessas atitudes possíveis, essa tecnologia é um modo já decidido de interpretação do mundo”. Foi esta constatação que abriu a possibilidade para que ele considerasse a essência da técnica no “âmbito do desencobrimento, isto é, da verdade”.¹

¹ HEIDEGGER, Martin. “A questão da técnica”. In: *Ensaios e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 17.

Portanto, se a nossa época é a época da ciência é porque nela, ciência, encontra-se o privilégio máximo da determinação do ser. Em outras palavras: aquilo que é só é realmente se for no modo de verdade da ciência, isto é, no modo da comprovação. O que está em jogo ao se afirmar que vivemos na época da ciência e da técnica é aquilo que de mais importante pode haver: a decisão sobre o que é ou não é real. Assim, o que não é cientificamente simplesmente cai no não-ser. A época moderna é essencialmente a da ciência e da técnica, pois é por meio delas, ou melhor, é nelas, que fazemos a experiência do ser dos entes, que entendemos a experiência da verdade.

Morte da arte

O que há, então, de ser da arte neste mundo, neste mundo que é o nosso? Seriam as obras de arte apenas mais alguns dentre os vários objetos que alimentam um sistema cultural cuja essência é tão técnica quanto a da ciência? A questão não é apenas da filosofia, diga-se de passagem, mas também da arte. O grande historiador da arte Giulio Carlo Argan, por exemplo, é incisivo ao dizer que o “desenvolvimento tecnológico industrial levou à substituição do objeto individualizado e individualizante, feito pelo homem para o homem, pelo ‘produto’ anônimo, padronizado, repetido em séries ilimitadas”².

A tensão no relacionamento entre a arte e a tecnologia moderna traz à tona aquele diagnóstico que, proferido por Hegel, se fez um tema premente no pensamento do século XX e ainda hoje nos atordoia: a morte da arte.³

No posfácio que escreveu para *A origem da obra de arte*, Heidegger não se esquivou do desafio de considerar o diagnóstico de Hegel. Ali, ele cita a célebre frase hegeliana: “em todas estas relações a arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo do passado”.⁴ Com ela, Hegel determinava seu diagnóstico acerca do fim ou morte da arte, que, como se vê, não significa que não mais sejam feitas obras de arte. Antes, significa

² ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 581.

³ Além dos pronunciamentos, a este respeito, que encontramos na introdução dos *Cursos de estética*, dos quais citamos alguns a seguir, seria importante lembrar, também, da reflexão de Hegel sobre o assunto presente em “A dissolução da Forma de arte romântica”, já ao final da Parte II de seus *Cursos de estética*. Cf.: HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética II*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 329-346.

⁴ HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética I*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 35.

que, como ele mesmo disse, “seja como for, o fato é que a arte não mais proporciona aquela satisfação das necessidades espirituais que épocas e povos do passado nela procuravam e só nela encontravam”.⁵

No mesmo ano em que Heidegger pronunciava sua conferência sobre a arte, 1936, Walter Benjamin escrevia o ensaio “O narrador”,⁶ no qual retomava um tema já explorado três anos antes em “Experiência e pobreza”.⁷ O tema era a caracterização do homem moderno pelo declínio da experiência (*Erfahrung*) e pelo predomínio, por outro lado, da vivência (*Erlebnis*). Em certo sentido, esta caracterização faz eco com o problema apontado por Heidegger através da recuperação do diagnóstico de Hegel sobre morte da arte. Segundo Benjamin, no mundo pré-moderno, a experiência, ligada a uma tradição, a uma transmissão inconsciente, era espontânea. Ela já estava dada e os homens nela viviam imersos. A modernidade do desencantamento do mundo, para lembrarmos de Max Weber, finda com esta espontaneidade. Aquilo que tinha a ver com a experiência (*Erfahrung*) entre-cruzada do individual com o coletivo, do pessoal com o público, se perdeu. Em oposição a isso, Benjamin dirá que a modernidade é marcada pelo predomínio da vivência (*Erlebnis*), esta ligada a uma memória individual privada e da ordem da consciência.

Os homens solitários das grandes cidades são os homens da vivência, incapazes de compartilhar uma experiência comum. Sua solidão é também aquela que fez da arte matéria de fruição estética individual. Para esses homens, a arte tornou-se assunto privado, coisa reclusa às suas vidas pessoais. A este respeito, o mesmo Benjamin chegou a falar de uma perda da “aura” das obras de arte.⁸ É certo, portanto, que, como já observara Hegel, a arte não desempenha entre nós o papel central que desempenhava na vida coletiva, por exemplo, dos antigos gregos – e, neste sentido, e apenas nele, ela está morta. Ao invés de experiência no sentido forte, o que temos são vivências isoladas da arte.

Para além da morte da arte

⁵ HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética I*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 35.

⁶ BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Obras escolhidas*; v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁷ BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Obras escolhidas*; v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁸ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas*; v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Falar do fim da arte, porém, sabemos, pode causar muito mal-estar. Mesmo depois de dissipada a incompreensão segundo a qual este fim significaria que não mais fossem produzidas obras de arte, mesmo depois disso, ainda se tem a impressão de que a importância da arte, no contexto de seu falecimento, estaria sendo desprezada. Mas também isto não é exato. Talvez fosse para Hegel, uma vez que em seu sistema filosófico a arte estaria fadada a ocupar um momento já superado da evolução do espírito até o saber absoluto. Mas isto não quer dizer que para nós tudo se passe da mesma maneira. A chave da questão talvez esteja em uma indagação de Heidegger em *A origem da obra de arte*. Ele pergunta: “é a arte ainda uma forma essencial e necessária em que acontece a verdade decisiva para o nosso ser-aí histórico, ou deixou a arte de ser tal?”.⁹

Ora, como já vimos, se esta pergunta for tomada levando em conta os critérios hegelianos, não há dúvida: a arte não consiste em um acontecer essencial da verdade para nossa existência histórica. Resta saber se podemos conceber o modo de se dar da verdade, hoje, exatamente do mesmo modo que Hegel o concebeu.

O crítico de arte nova-iorquino Arthur Danto, provavelmente o principal a se deter no tema da morte da arte, não esteve muito longe do eixo desta questão. Assim, em seu livro *Depois do fim da arte*, fica claro que em jogo está “uma certa narrativa que foi objetivamente realizada na história da arte, e foi esta narrativa que chegou a um fim”¹⁰. Ou seja, para ele estamos longe de poder falar de um fim da arte no sentido literal do termo. O fim diz respeito às grandes narrativas dentro das quais se pretendia subsumir a arte. Foram elas que morreram, inclusive a de Hegel. Isto significa que a tese da morte da arte, uma vez transportada para seu solo de origem, isto é, a filosofia da história hegeliana, ganha seu real sentido.

Esta constatação é fundamental, pois, se queremos, como Heidegger, saber se a arte é ainda um modo essencial da verdade se dar, é preciso estar atento para o fato de que, com a consumação da metafísica, esta verdade pode não mais se dar tal como antes. A tese de Arthur Danto de uma “pós-história”, que segue, pelo menos em parte, as idéias de Lyotard em *A condição pós-moderna*, também se insere neste argumento, uma vez que, para ele, com o fim das narrativas, exige-se um novo critério que não o moderno para se julgar a arte. Caso isto seja correto, isto é, se o modo pelo qual a verdade se dá no nosso mundo contemporâneo

⁹ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 66.

¹⁰ DANTO, Arthur C. *After the end of art*. New Jersey: Princeton University Press, 1997, p. 4.

não é o mesmo de antes, a importância da arte não pode ser medida tendo em vista os critérios modernos.

Em outras palavras: Hegel tinha em mente um certo critério, “forte”, para falar com o pensador italiano Gianni Vattimo, segundo o qual era possível definir se a arte era ou não ainda uma maneira da verdade acontecer. O problema está em saber se ainda podemos perpetuar este critério ou se, a partir do fim mesmo da nossa história metafísica, não somos obrigados a pensar de outra maneira o ser em seu acontecer e, com isso, também obrigados a reconsiderar o valor da morte da arte.

Para Vattimo, parece claro que a consumação da metafísica implica a assunção de critérios mais “fracos”, “débeis”, não-totalizantes, ao se julgar a arte. Por esta via, poderíamos compreender de que maneira a verdade pode ainda hoje acontecer como arte. Em uma enigmática passagem de *A origem da obra de arte*, Heidegger afirma que “também esta fatalidade da ausência do deus constitui um modo como o mundo mundifica”¹¹. A partir desta frase, podemos pensar que a ausência da arte na forma de sua morte também é um modo como o mundo mundifica, também é um modo de acontecer da verdade, mesmo que mais “fraco” (sem o tom pejorativo).

Uma tal ausência na forma da morte, portanto, não significa, de fato, desaparecimento. Antes, a ausência, nunca tomada literalmente, é o modo pelo qual a verdade pode ainda se dar como a arte. Deste modo, a morte da arte seria entendida quase nas antípodas de Hegel, a saber, como a maneira que a arte conseguiu de permanecer como um lugar privilegiado no qual pode se dar a interpelação do homem pelo ser em seu acontecimento histórico. Seria, então, quase como se a arte tivesse tido que morrer para poder sobreviver como sítio de encontro entre o homem e o ser.

Mas qual teria sido o acontecimento epocal que fez com que a arte precisasse morrer para continuar viva? Nada mais nada menos do que o acontecimento capital da técnica. Porém, há de se ver que aqui não falamos de duas coisas distintas: a técnica, entendida como o modo de desvelamento do ser em nosso mundo, e a consumação da metafísica são o mesmo. O domínio da técnica como modo de interpretação “fundante” (*Grundstellung*) dos entes no Ocidente realiza, de maneira talvez inesperada, a origem metafísica que marca, na forma de um destino, a nossa história. Na medida em que opera a planificação do ente como aquilo que não tolera o nada, a ciência corresponde ao envio da essência inscrita em nossa

¹¹ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 35.

destinação metafísica: o não-ser não é. A ciência nada quer com o nada.¹² Pelo contrário, ela instaura, em seu domínio, que é também o domínio metafísico, a corrente funcional e técnica do ente, onde reside o perigo de sua completa dissolução.

A arte no mundo da técnica

Isto nos devolve, novamente, à vinculação sobre a qual deveríamos meditar atentamente, a vinculação entre técnica e arte.

Ao final de *A origem da obra de arte*, Heidegger afirma que o “morrer ocorre tão lentamente que leva alguns séculos”.¹³ Esta constatação abre para nós a chance de considerar a palavra “morte” como um adjetivo de arte, imputando a esta última um certo tipo de regime de vigência, e não o mero acabar-se. Este regime está explícito desde a contestação do sistema das artes de Duchamp e seus *ready-mades* até a explosão do território estético instituído de Robert Smithson e seus *earth-works*. Diríamos então: a morte da arte fala de uma certa maneira de ser da arte, a maneira que assumiu a arte na época da técnica.

A principal marca deste relacionamento entre a arte e a técnica é a ambiguidade. De um lado, a arte é o que está mais distante da técnica; de outro, porém, é o que dela está mais próximo. E é justamente este o motivo que faz da arte um a-se-pensar tão precioso para nós.

a) arte *versus* técnica

A distância entre a arte e a técnica pode ser marcada por aquela famosa frase de Merleau-Ponty segundo a qual “a ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las”.¹⁴ Ora, segundo Merleau-Ponty, em oposição à manipulação das coisas no universo técnico, coloca-se a arte, que, a rigor, não *serve* para nada, é inútil. Kant já havia percebido, a este respeito, que a relação estabelecida com o belo é, antes de mais nada, uma relação “independente de todo interesse”.¹⁵

Este caráter desinteressado da experiência estética, observado por Kant, foi objeto de uma incisiva apreciação de Heidegger. Para ele, o grande mérito de Kant, neste aspecto, foi o de negar que, em nossa relação com o belo, estivesse envolvido algum interesse, na medida

¹² HEIDEGGER, Martin. “Que é metafísica?”. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

¹³ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 65.

¹⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. “O olho e o espírito”. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 85.

¹⁵ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 55.

em que “quando temos interesse em alguma coisa, a colocamos no contexto daquilo que temos intenção de fazer com ela e do que queremos dela”, ou seja, “qualquer coisa que tomamos por interesse está sempre tomada, isto é, representada, tendo em vista alguma outra coisa”.

Nesse sentido, o interesse está em afinidade com o ser determinado tecnicamente, uma vez que não se concentra jamais em nada, emprestando às coisas sempre um “em função de” alguma outra coisa. O desinteresse, então, ao fazer com que “ascendamos além de nós mesmos”, permite um tipo de relação distinto do ordinário, que poderíamos chamar de “estética” (no melhor sentido da palavra). Assim entendido, conforme assinala Heidegger, o desinteresse kantiano é o oposto da indiferença, típica da técnica.

Sendo assim, pode acontecer que a união entre o recolhimento da arte ao universo privado e sua indigência na época da técnica não seja, afinal, apenas um malfadado desfecho, mas, pelo contrário, uma salvaguarda do que é precioso. Numa época tão interessada, a arte pode guardar a oportunidade, talvez frágil, de uma experiência com as coisas, com o Ser, desinteressada e, por isso, mais livre, já que não é colocada em função de nada que não seja ela mesma, como queria o próprio Kant.

Quem sabe, portanto, não seja justamente pelo retraimento, por assim dizer, da arte e da poesia em nossa época, que devemos dedicar a elas um pensar atento? Quem sabe este retraimento não possa estar acolhendo algo de essencial em seu recolhimento? Pode ser que a morte da arte, anunciada por Hegel e enfrentada por Heidegger, ganhe para nós, dessa maneira, um novo significado.

b) arte *com* técnica

O caráter desinteressado da experiência estética vai de encontro à determinação técnica do ser dos entes. Daí a sua entrada em um regime de morte na época da técnica. Mas se tudo se passasse assim, poderia ficar parecendo que estamos elegendo um certo território ôntico, a arte, capaz de resistir, como um oásis, à força do deserto da técnica. Não se trata disso.

Pelo contrário, a lição de Heidegger foi a de nos mostrar que, se a arte é algo de valioso para nós, é porque há algo nela de intimamente próximo à técnica, na medida em que ambas estão envolvidas com a produção, a “poiésis”, o poético. O aceno para pensar esta relação Heidegger recebeu do uso na língua grega da palavra *tékhne*, que se referia a todo o tipo de “poiésis”, fosse ela a das belas-artes ou não.

Neste sentido, arte e técnica, por trazerem à luz o que por si não ascenderia ao ser, estão unidas, como notou Jean-Luc Nancy, pela “oposição comum ao que ainda chamamos por vezes de ‘natureza’”¹⁶. Ambas, em sua origem, falam de um movimento pelo qual, com a participação do homem, algo sai da não-presença até a presença. A arte poderia, então, trazer à tona aquilo que é a essência da técnica e que não se mostra em nada do que é técnico: o desvelamento poético do ser, o mistério da doação do ser como vir-a-ser.

A técnica é aquilo que nos “tranca” (a palavra é de Heidegger) e que constitui o “sufoco” (outro termo dele) que nos obriga a pensá-la. Mas, neste pensar, pode ser que se mostre para nós o que há na técnica de “concessão”. A técnica, porque desvela o ser de certa maneira, é aquilo que nos dá os limites de nossa época mas, no mesmo lance, desenha o contorno que nos é concedido, traça a oferta histórica que nos é destinada. O ato de delimitação da técnica é, ele mesmo, também o de concessão. A nossa liberdade está sempre a reboque do desvelamento do ser.

“Ali mesmo onde mora o perigo, cresce aquilo que salva”, dizem os versos de Hölderlin. Isto significa que a salvação para o mundo técnico não reside alhures, perdida em algum lugar que não o próprio mundo técnico. É no seio mesmo da técnica, lá onde ela é o perigo extremo, que cresce o que salva.

Daí a importância da intimidade entre arte e técnica, do parentesco entre ambas. É que, com isso, a arte pode ter algum poder de salvação, uma vez que habita um mesmo elemento de ser que a técnica. Assim, diz Heidegger.

Não sendo nada de técnico a essência da técnica, a consideração essencial do sentido da técnica e a discussão decisiva com ela têm de dar-se num espaço que, de um lado, seja consangüíneo da essência da técnica e, de outro, lhe seja fundamentalmente estranho. A arte nos proporciona um espaço assim.¹⁷

De Ezra Pound a Elizabeth Bishop, sabemos bem as maravilhas estéticas produzidas no século XX com o intuito de fincar o pé na resistência contra a aceleração aturdida do mundo técnico. Contudo, a arte surge como possibilidade de abertura à essência da técnica não apenas por isto, mas precisamente pelo paradoxo que consiste em, por um lado, ser tão diferente da técnica e, por outro, tão semelhante.

¹⁶ NANCY, Jean-Luc. *The Muses*. California: Stanford University Press, 1996, p. 5.

¹⁷ HEIDEGGER, Martin. “A questão da técnica”. In: *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 37.

Conclusão

Será que hoje, já há meio século de quando Heidegger escreveu o ensaio *A questão da técnica*, podemos segui-lo fielmente? A técnica não parou, longe disso. Parece mesmo que sua essência não é só a da velocidade, mas a da aceleração: cada vez mais veloz.

Entretanto, esta aceleração tornou mais difícil pensar hoje em uma abertura à essência da técnica que venha do aparecimento de seu caráter produtivo, “poiético”. Tal aceleração foi compreendida, em termos sociológicos, como a ascensão do setor econômico terciário, de serviços, e a queda do setor secundário, de indústrias. A produção, aquilo que diz respeito ao sólido, ao concreto, parece, a cada dia, mais longe de nós. E não há nessa constatação nem um pingão de nostalgia.

Apenas, há de se notar, como fez Giulio Carlo Argan, que a tecnologia atual é a “tecnologia dos circuitos” e nela, como ele mesmo diz, “o produto já não é o fim, mas apenas um fator da gigantesca massa de consumo”.¹⁸ Ao final da vida, Heidegger chegou a falar da cibernética. A técnica da era cibernética, onde tudo são fluxos correndo de um lado a outro, parece ter deixado ainda mais para trás o caráter “produtivo”, “poético”, da técnica; a ponto de Argan escrever a palavra “produto” entre aspas, quando fala desta nova tecnologia.

No entanto, permanece válida a percepção de Heidegger de que uma relação livre com a técnica jamais virá de um elemento inteiramente estranho a ela. Haverá algum modo de o caráter poético da arte rememorar para nós aquilo que pode haver de libertador, e não apenas de clausura, no mundo técnico? Assim, a pergunta que hoje podemos colocar talvez não seja mais se a arte é um acontecimento essencial de nosso ser-aí histórico, nos termos hegelianos, mas sim se ela é ainda capaz de fazer face, no sentido de corresponder, a um mundo técnico-cibernético. Talvez só mesmo no registro de uma morte cada vez mais radical seja a arte capaz de uma tal correspondência.

Doutor em Filosofia (PUC-Rio, 2009)
Departamento de Filosofia e Ciências Sociais, UNIRIO
E-mail: pedroarteandrade@domain.com.br

¹⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 581.