

A questão da imagem e da arte na era de sua reprodutibilidade técnica digital hipermediática

LIDNEI VENTURA*

KLALTER BEZ FONTANA**

Resumo: O presente artigo problematiza o estado da imagem e da arte na atual era de reprodutibilidade técnica digital hipermediática. Parte-se dos estudos de Benjamin (2012), cujos insights sobre a reprodutibilidade técnica da arte detectou mudanças significativas na natureza social da arte em função das condições da sua reprodução mecânica a partir da modernidade, sobretudo pela invenção da fotografia, do cinema, da radiodifusão etc. Atualmente, observa-se novas alterações no processo de produção artística que impactam o fluxo de produção da imagem diante da emergência do meio digital e suas possibilidades hipermediáticas. Infere-se que o meio digital radicalizou amplamente as condições de reprodutibilidade, autonomizando a imagem, dando-lhe vida própria, independente, queimando (DIDI-HUBERMAN, 2018) livremente nas telas dos smartphone, notebook, outdoor digital etc. A pesquisa indica que a conversão da imagem em linguagem binária incinerou a reprodutibilidade clássica dos artefatos visuais e lançou a imagem em um pós vida parasitário e autônomo.

Palavras-chave: Reprodutibilidade técnica digital; Imagem autônoma; Hipermediática.

The question of image and art in the age of its hypermediatic digital technical reproducibility

Abstract: This article discusses the current state of image and art in the age of hypermedia digital technical reproducibility. It is based on the studies of Benjamin (2012), whose insights on the technical reproducibility of art detected significant changes in the social nature of art due to the conditions of its mechanical reproduction from modernity, mainly by the invention of photography, cinema, broadcasting etc. Currently, there are new changes in the artistic production process that impact the flow of image production in the face of the emergence of the digital medium and its hypermedia possibilities. Provisionally, it appears that the digital medium has broadly radicalized the conditions for reproducibility, making the image autonomous, giving it a life of its own, independent, burning (DIDI-HUBERMAN, 2018) freely on the screens of smart phones, notebooks, digital billboards, etc. The research indicates that the conversion of the image into binary language incinerated the classic reproducibility of visual artifacts and launched the image into a parasitic and autonomous afterlife.

Key words: Digital reproducibility; Autonomous image; Hypermedia



* **LIDNEI VENTURA** é Doutor em Educação e Professor do Departamento de Pedagogia do Centro de Educação a Distância da Universidade do Estado de Santa Catarina.



** **KLALTER BEZ FONTANA** é Mestre em Educação e Professora do Departamento de Pedagogia do Centro de Educação a Distância da Universidade do Estado de Santa Catarina.

1. Introdução

Esse artigo parte das formulações benjaminianas acerca da aproximação das artes com as massas em função da reprodutibilidade técnica adquirida por esta, diante do que o autor chamou de “gigantesco aparelho técnico do nosso tempo” (BENJAMIN, 2012, p. 188).

O argumento central é de que tal reprodutibilidade teria permitido um modo novo de percepção da obra artística, que chamou de recepção tátil, democratização tanto da produção quanto da fruição das artes em geral pelo grande público, atrofiando o que conceituou de aura da obra artística.

Decorridos mais de 80 anos dessas reflexões, o ensaio de apenas 40 páginas sobre a reprodutibilidade técnica ganha atualmente novos contornos diante da era da pós-imagem hipermidiática, baseada em suportes de reproduções técnicas digitais de artefatos comunicativos e artísticos, convidando-nos a pensar o sujeito contemporâneo como protagonista de produções culturais autônomas sem que precise sair de casa. Se na análise benjaminiana a arte se aproxima das massas na era da sua reprodutibilidade técnico-mecânica, a era digital radicaliza tais possibilidades e faz emergir o sujeito comum autor-produtor artístico-cultural hipermidiático.

Antes, porém, de adentrar nos possíveis desdobramentos entre reprodução clássica e digital, na era hipermídia, seria preciso explicitar melhor o conceito de reprodutibilidade técnica, de Benjamin, situando-o no interior de sua produção mais influente (SCHÖTTKER, 2012; SELIGMANN-SILVA, 2015) “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935/36) [doravante *Reprodutibilidade*], assim como na relação desta com o conjunto da sua

constelação teórica maior, especialmente com o seu método de investigação.

Entretanto, de antemão, gostaríamos de sinalizar que em diversos campos do pensamento e das artes, são muitas as inferências acerca das originais reflexões de Benjamin sobre as complexas relações entre as condições de reprodutibilidade da obra de arte na modernidade, seja ela pictórica, sonora, teatral ou audiovisual.

Como o tema tem sido amplamente debatido, sinalizaremos um aspecto que, talvez, tenha recebido menos ênfase: os desdobramentos das reflexões de Benjamin para a era da geração digital, ou como nomeou Schöttker (2012, p. 98), a era “[...] da imagem como cópia produzida tecnicamente para a imagem autônoma”.

Como destacou Adorno, o estudo de Benjamin conquistou uma “[...] popularidade penetrante” (SCHÖTTKER, 2012, p. 93), sobretudo pela grande repercussão póstuma do ensaio da *Reprodutibilidade*, aprimorado na relação (infelizmente somente por cartas) entre os dois autores (BENJAMIN, 2017). De modo que o ensaio tem sido considerado como estudo impulsionador de campos de pesquisa, tais como midialogia, recepção dos meios de comunicação de massa, semiologia dos meios etc. (SCHÖTTKER, 2012; SELIGMANN-SILVA, 2015).

Segundo Seligmann-Silva (2015, p. 23-24): “Esta obra foi, sem dúvida um dos trabalhos ao qual Benjamin mais se dedicou e um dos que ele mais apreciou de sua produção dos anos de 1930. [...] Este trabalho é talvez o que foi e até hoje é o mais lido dentre suas obras, sendo também o mais influente”. Detlev Schöttker, um dos mais reconhecidos pesquisadores da obra de Benjamin,

lembra que: “Embora pequeno, com quarenta páginas impressas, esse estudo abrangente da história e da estética passou a ter o status de uma das obras mais importantes do século XX e obteve repercussão duradoura” (SCHÖTTKER, 2012, p. 43), inspirando importantes autores para formular novas hipóteses sobre a imagem na contemporaneidade, tais como Baudrillard, Didi-Huberman e Paul Virilio, dentre outros.

São inúmeras as provocações de Benjamin no texto da *Reprodutibilidade*, e embora seu caráter multimodal possa nos carregar para constelações diversas, que o próprio autor deixou para o futuro explorar, o presente artigo se propõe a discutir que esse texto, escrito há mais de 80 anos, permanece rico e atual em reflexões que nos instigam a problematizar a imagem, e a própria obra de arte na contemporaneidade, a partir das fartas condições de reprodutibilidade técnica que a comunicação digital têm aproximado do grande público.

2. Abrangência do tema da reprodutibilidade em Benjamin: um conceito em aberto

A questão central do ensaio da *Reprodutibilidade* parece ser, à primeira vista, a influência da técnica sobre a natureza e o conceito de arte a partir da reprodução da obra artística seriada, tal como ocorre na modernidade. Entretanto, limitá-lo a esse aspecto seria reduzir em muito a abrangência das seminais e influentes inferências que Benjamin realiza nesse estudo. Por isso, talvez fosse produtivo situar o ensaio no conjunto maior da sua obra para que seja razoavelmente compreendido, já que o trabalho neste artigo nunca cessou desde sua primeira publicação em 1935-36, na *Zeitschrift für Sozialforschung* [Revista

de Pesquisa Social], até sua morte em 1940. Para lembrar, a versão que contém como epígrafe a citação de Paul Valéry é de 1939.

A reconstituição dessa obra no quadro geral das formulações benjaminianas é requerida no próprio pressuposto do método desenvolvido pelo autor no *Trauerspiels*¹ e retomado às vésperas de sua morte, na Tese XVII *Sobre o Conceito de História*, de 1940. Nela, Benjamin se refere aos procedimentos metodológicos do pesquisador [historiador materialista], dizendo que no processo de investigação ele deve imobilizar o que há de mais importante, de mônada, na análise de qualquer objeto histórico. Segundo ele, só desta maneira “[...] ele arranca à época uma vida determinada e, da obra composta durante essa vida, uma obra determinada”; e continua explicando que deve atuar assim para preservar e transcender “[...] na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico” (BENJAMIN, 2012, p. 251). Ou seja, da mesma forma que preserva suas características particulares, transcende os limites do particular na relação dialética com o universal.

No caso do estudo da obra de arte, Benjamin procede da mesma maneira, ou seja, procura a mônada da época moderna, ou seja, o que ela tem de elementar; e encontra uma obra de arte situada no processo de produção capitalista, quando se converte em mercadoria ao reboque das novas técnicas de reprodução. Parece residir aí a totalidade histórica de que Benjamin falava. Ao contrário de um materialismo insípido, que buscava relação formal entre infraestrutura e superestrutura, com

¹ O título original da obra de Benjamin é *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [doravante

Trauerspiels], publicada pela primeira vez em 1928.

reflexo da primeira sobre a segunda, propõe que se estude justamente o que nela há de mais fragmentário, de mais original e mais irreduzível, a fim de encontrar na época uma vida determinada. Tudo indica ser esse também o guia condutor do projeto das *Passagens* de Paris, ao qual o ensaio da *Reprodutibilidade* está indelevelmente atrelado², e que ele resumiu na *Exposé* de 1939, *Paris, a capital do século XIX*, escrita com a intenção de abrir a obra:

Nossa pesquisa procura mostrar como, em consequência dessa representação coisificada da civilização, as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entram no universo de uma fantasmagoria. (BENJAMIN, 2007, p. 53)

Parece que a tal fantasmagoria é justamente a encarnação de todo um modelo civilizatório aos cânones da mercadoria, quer se considere os produtos reproduzidos ou os processos de produção e reprodução sociometabólica da vida em geral. O termo, aliás, é adaptado do conceito de fetiche da mercadoria elaborado por Marx, em *O Capital* (1845), sendo revitalizado por Benjamin para se referir ao valor de culto adquirido pela mercadoria a partir das exposições universais, ocorridas em toda Europa a partir de 1798, impulsionando um novo modelo cultural. Ainda no *Exposé* de 1935 [ano em que trabalhava também no artigo sobre a obra de arte], Benjamin intuiu que a Paris do século XIX encarnou o modo de vida em que a

reprodução da mercadoria e sua adoração, instituem novas percepções e novos modos de ver o mundo. No subtítulo *Grandville ou as exposições universais*, no qual relaciona o grande ilustrador francês com as fantasmagorias da mercadoria, aponta:

As exposições universais são lugares de peregrinação ao fetiche da mercadoria. ‘A Europa se deslocou para ver mercadorias’, diz Taine em 1855.

[...] As exposições universais idealizam o valor de troca das mercadorias. Criam um quadro no qual seu valor de uso passa para o segundo plano. Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para divertir-se.

[...] As exposições universais constroem o universo das mercadorias. (BENJAMIN, 2007, p. 43-44)

E como programa metodológico, conclui dizendo que “As fantasias de Grandville transferem para o universo o caráter de mercadoria” (2007, p. 44). Baseado nessa última afirmação, é possível extrair uma provisória síntese benjaminiana, parafraseando o autor: na mercadoria, a obra, e no conjunto da obra, a época da reprodutibilidade; e, na época, a totalidade do processo histórico da vida burguesa.

Posicionando-se na oposição a um materialismo idealista e mecânico, e propôs uma concepção histórica contrária àquela que denunciava estar apoiada no contínuo da história, pensada a partir de um tempo vazio e homogêneo

² Sobre os vínculos entre *A obra de arte* e as *Passagens*, Rolf Thiedemann, em texto introdutório à edição brasileira das *Passagens*, diz o seguinte: “Uma vez que uma simples leitura não permitiria compreender as intenções de Benjamin, um estudo das *Passagens* teria que levar então em consideração o ensaio sobre a

obra de arte, os textos ligados a Baudelaire e as teses ‘Sobre o Conceito de História’, tê-los sempre em mente [...]”. Ver: THIEDEMANN, R. Introdução à edição alemã (1982). In: BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 14.

[Tese XIII], alinhada à visão de progresso burguesa que, na sua opinião, havia contaminado também o materialismo histórico. Contrapondo essa orientação, defende que a “[...] história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo vazio e homogêneo, mas o preenchido de ‘tempo de agora’”, tendo o historiador que “[...] explodir para fora do *continuum* da história” (BENJAMIN, 2012, p. 249). E dos estilhaços espalhados por essa dinamite é que emergem os restos que, ao mesmo tempo, destroem a totalidade e a pulverizam em miríades de fragmentos. Como ele mesmo disse no *Trauerspiels*, é sobre isso que se trata, garimpar, nos fragmentos, a totalidade histórica, montando-a a partir de pequenas peças de um mosaico. Analogamente, este é o sentido de que cabe ao historiador [pesquisador] materialista a “tarefa de escovar a história a contrapelo” (Tese VII), pois escava onde outros não se interessam ou omitem ideologicamente. É partindo dessa compreensão que analisa as manifestações fragmentárias do mundo burguês para encontrar sua fisionomia.

Um bom exemplo de aplicação metodológica dessas ideias seria a interpretação que dá ao estilo artístico do *Jugendstil*³. Benjamin percebe neste movimento os indícios da literatura de investigação, cujos detetives ficaram famosos por procurar as pistas de um crime no interior da vida privada e individualista das grandes cidades, voltada ao *intérieur* burguês. Edgar Allan Poe e Arthur Conan Doyle exemplificam a ascensão de um gênero literário baseado na vida privada, na qual rastros

de um crime são procurados. E é por aí, nessas minúsculas mônadas da vida burguesa, que Benjamin analisa a ascensão e morte dos principais personagens de sua constelação teórica, tais como o *flâneur*, que tem na loja de departamento sua “última passarela” ou na prostituta que, simbolizando o sujeito moderno, vira mercadoria como qualquer outra. Enfim, os motivos em Baudelaire expressam, na prática, o pressuposto teórico da investigação histórica a partir da sua expressão fragmentária, a fim de constituir a face de uma era: a era da reprodutibilidade técnica.

As consequências desse método, aplicado ao estudo da arte moderna, leva Benjamin a procurar também pela expressão econômica da nascente cultura de massas, ou, mais precisamente, uma cultura industrializada para as massas sob o poder da técnica. Para tanto, estuda os panoramas, a fotografia, o cinema, enfim, as manifestações modernas da cultura industrial e suas influências na constituição de um novo *sensorium*, que surge a partir de inervações humanas sob novos apelos perceptivos. Nesta era, o que é reproduzido não é somente a mercadoria, mas entra em condições reproduzíveis todo um conjunto de atividades humanas, do mundo do trabalho objetivo ao mundo da cultura.

Olhemos mais de perto para as intersecções do texto da *Reprodutibilidade* e o livro das *Passagens*, *opus magnum* de Benjamin, que permaneceu inacabada. O projeto de reconstituir a fisionomia do século XIX, seguindo os caminhos das passagens de Paris, denotam a importância do método

³ *Jugendstil* [estilo jovem]. Foi um movimento estético de arquitetura e design alemão do final do século XIX voltado à arte decorativa. Benjamin (2007, p. 45) diz que neste estilo “O individualismo é sua teoria” e que “Representa a

última tentativa de fuga da arte sitiada pela técnica em sua torre de marfim”. No livro das *Passagens*, Benjamin se dedica ao estudo e crítica do *Jugendstil* na *Exposé* de 1935, no item IV. *Luís Felipe ou o intérieur*.

fragmentário, reconstituindo todo um século a partir de coisas “mínimas”, tais como o passante (*flâneur*), as construções em ferro e vidro, os espelhos, as vitrines, o luxo, a moda e, evidentemente, as fantasmagóricas mercadorias exibidas a partir do seu valor de troca.

Ainda no conjunto de sua obra, há um importante texto que talvez pudesse ser o germe do ensaio da *Reprodutibilidade*, chamado *Pequena história da fotografia*, escrito em 1931, elaborado também como estudo para o projeto das passagens e do qual vários trechos seriam importados em 1935. Por aí, percebe-se um encadeamento da pesquisa de longo curso realizada para explicar a nova condição das artes na modernidade, enquanto “[...] caixa de ressonância privilegiada para a compreensão do novo papel da técnica” (SELIGMANN-SILVA, 2015, p. 25).

A unidade dialética entre método e conteúdo do projeto das *Passagens* dá a entender que para ele o estudo das artes deve ser concebido no mesmo jogo das fantasmagorias que iluminam as passagens de Paris; são elas próprias fantasmagorias, cujo valor de troca impera sobre seu valor tradicional de uso, de fruição privada, na medida em que são produzidas para serem expostas, tal como qualquer outro artigo de luxo fetichizado. Assim, o seu estudo específico da estética está impregnado de uma análise geral da cultura e do modo de produção capitalista. Vem daí sua crítica severa ao futurismo de Marinetti (BENJAMIN, 2015) e sua estetização da política pela concepção de *l’art pour l’art* [arte pela arte], advogando, à contrapelo, o seu engajamento social e o seu papel emancipador.

Essas razões levam a crer que a questão central do texto de Benjamin, além da natureza da arte, é também a natureza de

uma era, a era da reprodutibilidade de um mundo subsumido ao processo de giro da mercadoria, sob novo aporte técnico; ou melhor, dominado pela técnica. Ao que parece, no fim das contas, é da técnica e seus efeitos na constituição do humano que ele está falando, ou em outras palavras: de como as funções psicológicas superiores humanas se transformam diante da revolução dos meios de produção. Esta é a pista de Seligmann-Silva (2015) para analisar o ensaio benjaminiano, quando afirma que a técnica determina modos de percepção. Consideramos essa perspectiva produtiva, pois a mirada estética de Benjamin está enraizada no conceito de arte grega que, se por um lado é *téchné* [τέχνη] – e, portanto, ligada à teleologia do fazer humano –, por outro é *aisthithikos* [αἰσθητικός] – ou seja, está ligada ao que é percebido pelas sensações (estética).

Talvez não fosse ousado sugerir que no pensamento benjaminiano o estudo da arte irrompe da técnica, mas nunca como técnica em si, e sim como mônada, enquanto irreduzível de uma época.

Tal insinuação levantaria questões fulcrais, tais como se perguntar pela indissociabilidade entre arte e técnica a partir da modernidade. Não seria essa mesma a nova função e natureza da arte, em geral, diante de suas possibilidades de reprodução técnica, conforme analisou Benjamin? Inclusive, não seria essa uma função característica da arte moderna, diante de sua reprodução: uma obra produzida essencialmente para sua máxima exposição e fruição universal? De qualquer modo que se responda a essas perguntas, pode-se considerar que a época que alterou substancialmente o conceito e a natureza da arte não teria alterado também a natureza das percepções humanas?

Seguimos mais de perto os passos do autor.

Primeiro, é preciso dizer que um dos arcanos fenomênicos da modernidade é a emergência da massa, da multidão. Sem ela a reprodutibilidade restaria inócua, pois a condição para a reprodução de algo é ter alguém que o receba (use, frua, consuma). Numa relação dialética, massa e reprodutibilidade estão em razão proporcional, uma condiciona a outra no processo de produção capitalista. Então, a partir da modernidade, não se tem somente uma arte para a massa, mas todo um mundo construído segundo a sua existência, incluindo aí a produção e o consumo da obra artística.

É considerando a transformação da turba urbana (HOBBSAWM, 1975) em massa consumidora, que Benjamin vai adiante na análise das possibilidades de uma arte voltada a ela. Entretanto, vai adiante, porque não se demora na denúncia da “liquidação” da arte e sua conversão em mercadoria, mas já parte deste fundamento, do ser-precisamente-assim da estética moderna, para vislumbrar rachaduras e possibilidades da emergência de uma massa crítica. Essa questão é apresentada no aforismo *Recepção dos quadros*, na primeira versão da *Reprodutibilidade*, quando Benjamin diz que a relação das massas com a arte pode torná-la progressista ou retrógrada. Uma das frases mais polêmicas do ensaio de Benjamin, causando desconforto entre os seus interlocutores, parece explicar o seu posicionamento: “A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. Retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressista diante de Chaplin” (BENJAMIN, 2012,

p. 202). Se conseguimos apreender o sentido desta sentença, o aspecto retrógrado pode emergir por dois motivos principais: distanciamento e passividade. No primeiro caso, se a obra está afastada do público, só pode haver fruição à distância (um quadro pendurado num museu) ou mais comumente a não-fruição (pelas dificuldades do acesso a ela); no segundo, mesmo estando diante de uma obra clássica, a condição de recepção é contemplativa, pois não há nenhuma chance de interação tátil, somente uma interação ótica superficial. É a técnica de reprodução que, ao gerar diversos exemplares, aproxima do público a obra que perdeu sua unicidade, sua originalidade. Esse novo processo, que atinge em cheio a arte moderna, é o que Benjamin chama de perda da aura⁴, tornando a obra artística acessível para a massa, que se vê submetida a outro modo de recepção: tátil e ótica, transformando sua percepção. É, pois, pela atrofia da aura da obra de arte moderna, segundo o autor, que se dá a perda da “autenticidade” e da “originalidade” do objeto artístico a ser percebido.

No centro desta concepção está o problema da percepção, que não se trata de uma faculdade meramente natural e desde sempre a mesma; ao contrário: “Para Benjamin, a percepção era nitidamente temporal e cinética; ele esclarece como a modernidade subverte até mesmo a possibilidade de uma percepção contemplativa” (CRARY, 1990 apud SCHÖTTKER, 2012, p. 97). Assim como há o declínio da aura da obra clássica e das faculdades mimética e narrativa, os choques óticos, estéticos e táteis de uma modernidade

obra de arte pela reprodução técnica, afirma que “o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura” (BENJAMIN, 2012, p. 55).

⁴ Esse conceito benjaminiano, talvez um dos mais conhecidos, é tomado de Baudelaire e aparece no ensaio “Pequena história da fotografia”, de 1931. Sobre a perda da aura da

autodevoradora também subvertem igualmente uma antiga forma de percepção, a contemplação, filha do ócio, que se demora nas coisas e nas quais se imerge sem tempo de fruição (BENJAMIN, 2012). De modo que a modernidade clássica, assim como a tardia, cria e se alimenta de uma percepção distraída e ocasional.

O tempo da aura e da contemplação é o tempo da vida artesanal; já o tempo do choque é o tempo da velocidade, o tempo cronometrado, o tempo atual. Por mais que isso nos fira o brio da autoidentificação como seres reflexivos e contemplativos, a realidade se impõe duramente, e basta um olhar de relance sobre o cotidiano para nos percebermos controlados por um tempo que nos é alienado. Se é como disse Ricoeur (1978), que a narrativa configura a experiência humana do tempo, a modernidade tardia nos conta sobre um tempo hiperacelerado, cuja apreensão só pode se dar na forma de choques, tão rápidos quanto ela própria.

Essa problemática levantada por Benjamin não se limita apenas a questões estéticas ou da arte em geral. Seria interessante pensar que o argumento central do ensaio da *Reprodutibilidade* talvez seja até menos a arte do que a condição humana em geral. Trata-se da constituição de um novo modo de experimentar o mundo, inaugurado pela técnica de reprodução e que se espraia para todos os campos de atividades humanas.

Em outra passagem importante do ensaio, Benjamin diz que a fotografia e o cinema deram à arte uma qualidade tátil que, pela atrofia da aura, são lançados como projéteis capazes de atingir o espectador em forma de choques perceptivos pela intervenção da “[...] câmera e seus acessórios, subindo e descendo, cortes e closes, sequências

longas ou rápidas, ampliações e reduções”, levando à abertura do inconsciente ótico, concluindo assim essa passagem: “Ela [a câmera] nos abre pela primeira vez o inconsciente óptico, do mesmo modo que a psicanálise nos revelou a experiência do inconsciente pulsional” (BENJAMIN, 2012, p. 30).

Infelizmente, sobre esse tal inconsciente, de inspiração freudiana, não há muito mais explicações no ensaio, mas a relação é das mais originais e profícuas. Pode ser que se trate de uma ideia que avança da estética para considerar a situação perceptiva da modernidade, deflagrada pelos processos de reprodução mecânica que, de certa forma, “autonomizam” as produções culturais mais variadas, invadindo o mundo da cultura para além das artes plásticas ou da música. Atualmente, com a reprodução virtual, todos os conteúdos culturais estão aí dessacralizados, lançados como projéteis num clicar do mouse a produzir choques constantes no espectador [navegador]. Muito ao contrário da forma clássica e aurática de contemplação estética, da qual o espectador emerge reflexivamente, na recepção, a partir da modernidade, isso se dá por *dispersão*, pois a “[...] recepção tátil ocorre mais por meio do hábito do que pela atenção” (BENJAMIN, 2015, p. 90). Para ficar mais clara a ideia, vemos o que diz o autor:

As tarefas que são apresentadas ao aparato perceptivo humano em momentos de transformação histórica não podem de modo algum ser resolvidas por meio da mera óptica, isto é, da contemplação. Guiadas pela recepção tátil, elas são paulatinamente dominadas pelo hábito.

Também o disperso pode habituar-se. Mais: a capacidade de resolver certas tarefas na dispersão indica que essa solução se tornou hábito

[...] A recepção na dispersão, sintoma de modificações profundas da apercepção, que se faz perceptível, com ênfase crescente, em todos os campos da arte, tem no filme o seu instrumento de exercício apropriado. (BENJAMIN, 2015, p. 90-91)

O exemplo benjaminiano deste tipo de fruição é a obra arquitetônica, que “[...] fornece o protótipo da obra de arte cuja recepção ocorre de modo disperso por uma coletividade” (BENJAMIN, 2015, p. 32).

Se é assim como diz o autor, caso se trate de uma questão de mudança histórica da percepção, por que ela se limitaria ao campo das artes? Por que não se espraia para todos os campos da atividade humana? Cogitamos que não era essa a sua perspectiva; ao contrário, quando analisa a modernidade com a riqueza de detalhes que nos legou, enquanto diagnóstico de uma era, tudo leva a crer que o processo de recepção por dispersão se estende exponencialmente para as mais diversas *tarefas a serem resolvidas*⁵.

Deste ângulo, faz-se importante analisar as produções artístico-culturais contemporâneas, já que as condições de produção se encontram sintetizadas em pequenos aparelhos manipulados com maestria por crianças e pré-adolescentes. Algo a se pensar...

3. O sujeito comum como produtor na era pós imagem hipermediática: a imagem incendiada

Parece fora de dúvida que os processos contemporâneos de compressão espaço-temporal (HARVEY, 1999), possibilitados principalmente pelas tecnologias digitais de informação e comunicação e suas mídias correspondentes, têm afetado a vida contemporânea como um todo e colocado pessoas comuns em contato com tantos recursos tecnológicos que nos remetem à metáfora da “aldeia global”, de McLuhan (1998).

A era da reprodutibilidade industrial, segundo Benjamin, solapou os princípios auráticos da obra de arte que combinam, a um só tempo, autenticidade, inacessibilidade e originalidade, dando vazão a um processo histórico cada vez mais radical de simbiose e dependência entre arte e técnica.

Se por um lado a modernidade clássica colocou a imagem em movimento a partir da fotografia e do cinema, lançando a imagem num fluxo contínuo que lhe permitiu transitar por aí, por outro, essa viagem ainda estava na dependência material da cópia reproduzida. Por sua vez, a contemporaneidade radicalizou totalmente esse processo, autonomizando a imagem, que passa a levar vida própria, independente e, para usar a metáfora genial de Didi-Huberman (2018), “queima” onde quer: queima no smartphone, na tela da TV, no notebook, nos outdoors digitais etc. A conversão da imagem em linguagem binária incinerou a reprodutibilidade

⁵ Embora não caiba aqui a complexidade desta discussão, que só abrimos uma pequena janela, há todo um aprofundamento teórico sobre o papel do choque na produção do sensório

moderno, que Benjamin realiza no ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire* [1939], baseando-se em Freud, escrito na sequência da *Reprodutibilidade*.

clássica das peças visuais [o que ocorreu também com outras peças artísticas] e lançou a imagem em um pós-vida parasitário, autônoma. Como diz Virilio (1989, p. 43, apud SCHÖTTKER, 2012, p. 93):

Marcas geométricas, iniciais, a cruz gamada, a silhueta de Chaplin, o pássaro azul de Magritte ou a boca pintada de vermelho de Marilyn levam uma vida própria, parasitária [...] Estamos diante da consequência lógica de um sistema, que desde alguns séculos atribuiu um papel predominante à velocidade das técnicas de comunicação visual e oral e ao sistema de intensificação das mensagens.

Ampliando ainda mais a metáfora da *imagem inflamada* de Didi-Huberman, a era da pós-imagem incinera e reduz a imagem à fuligem digital na forma de bits e pixels, para ressurgir como fênix de suas próprias cinzas revivida sob formas tão diversas quanto queira o seu ‘examinador’ e ‘produtor distraído’. Sobre isso, Benjamin já anunciava o aparecimento do *examinador distraído* [inclusive da arte], indicando a nova forma de percepção moderna. Disse ele: “A recepção pela distração, cada vez mais notável em todas as áreas artísticas e que constitui um sintoma de profundas mudanças na percepção, tem no cinema o seu melhor campo experimental” (BENJAMIN, 2015, p. 34).

Estudos de estética digital contemporânea desembocam em conclusões muito próximas, tais como Klaus Kreimeier, que associa o telespectador ao examinador distraído de Benjamin, dizendo que “[...] o telespectador é o examinador cético por excelência” (apud SHÖTTKER, 2015, p. 98). Então, se as condições técnicas da modernidade clássica criaram o consumidor/fruidor distraído, a era digital criou o que poderíamos chamar

de *produtor distraído*, já que a pulverização da imagem [fixa e em movimento] permite ao sujeito comum inimagináveis possibilidades de produção de artefatos audiovisuais, convertendo-os em “[...] produtores culturais sem sair de casa” (SANTAELLA, 2005, p. 60). Ao que tudo indica, vivemos a era do *autor-produtor artístico-cultural hipermidiático*, pois as imagens que nos chegam, viajaram de longe, vindas do ciberespaço, navegando [ou flutuando como as falenas de Didi-Huberman] e sendo produzidas/reproduzidas/desintegradas/montadas por sujeitos em tempos e espaços muito diversos, a ponto de o beijo de Marilyn ou o chapéu de Chaplin comporem um visual novo para a *Monalisa de Da Vinci*.

Por um lado, a imagem (re)pousa nas mãos do sujeito comum para ser “queimada”, profanando de uma vez por todas uma certa concepção de imagem como *imago dei*. Por outro, para usar uma bela metáfora de Virilio (1988), a modernidade tardia se instaura sob o signo da “máquina de visão”, mecanismo criado na avalanche de um sistema de controle [vigilância] cada vez mais eficiente e cujo protótipo seria o *perceptron*

[...] utilizando a imagem de síntese, o reconhecimento automático das formas e não somente o dos contornos, das silhuetas, como se a cronologia da invenção do cinematógrafo se repetisse em um espelho, a era da lanterna mágica voltando a ceder diante da câmera de registro, prenunciando a holografia numérica... (VIRILIO, 1988, p. 100)

Das observações futuristas do autor, para cá, muita coisa mudou. O *perceptron* agiganta-se cada vez mais e a automação invade a vida cotidiana. Desde a intenção

de adquirir um produto a ser comprado, ao seu consumo, a cada dia fica mais difícil saber se o escolhemos de fato ou a inteligência artificial do algoritmo escolheu por nós. E tudo isso se dá sobretudo no domínio da imagem, seja fixa ou móvel, mas que alimenta a fábrica de ilusões fantasmagóricas da mercadoria. Segue ainda o alerta de Virilio (1988, p. 106): “[...] a óptica numérica é uma figura racional da embriaguez, da embriaguez estatística, ou seja, de uma perturbação da percepção que afeta tanto o real quanto o figurado. Como se a sociedade mergulhasse na noite de um cegamento voluntário [...]”.

Eis o preço histórico a se pagar quando se retira a imagem das mãos dos especialistas para deixá-la flunar por aí, como falenas de significação.

Parece que, apesar dos sinais de tempos pós-imagem perceptônicas, o pequeno-monumental ensaio de Benjamin não esgotou suas mediações e nos provoca a pensar o contemporâneo não apenas como mudanças na técnica, mas mudanças na percepção humana.

Considerações finais

Embora a questão seja complexa e motivo de disputas históricas, a concepção de que a *arte imita a vida*, segundo clássica fórmula de Aristóteles, parece que a imitação vive atualmente um momento periclitante, pois a vida, o real, tornou-se cada vez mais um mero espetáculo, criado e recriado por imagens fragmentadas, fragmentárias, transbordantes e incendiadas. Nesse contexto, é possível que ande muito em voga a fórmula de Guy Debord (2006, p. 14): “O espetáculo é expressamente o setor que concentra todo olhar e toda a consciência”. Assim, todos os setores em que nos movemos são a cada dia mais inventados-transcriados pela imagem, nos mais diversos campos de atuação da vida.

De modo que a experiência contemporânea está intrinsecamente mediada e hipermidiada por imagens.

O ensaio da *Reprodutibilidade*, escrito nas primeiras décadas do século XX, aponta para a origem do fenômeno da era da imagem, dimensionando seu impacto devastador tanto para a natureza quanto função social da arte, provocando discussões acaloradas em diversos setores do pensamento, sobretudo no campo das tradicionais *beaux arts*. Seu legado permanece como um vasto claviculário com múltiplas chaves para se pensar a era pós-imagem analógica.

Essa mesma era, que criou os diversos *experts* em linguagem de programação e digital, também dá origem ao produtor digital distraído, o que faz arte e brinca com imagens fixas e móveis tão corriqueiramente quanto um esportista amador se entretém nas brincadeiras.

Agora, se isso significa que entramos numa era de “reprodutibilidade digital hipermidiática” da obra de arte ou não, com a palavra os especialistas; mas parece muito provável que estamos diante de práticas artístico-culturais com imagens autônomas.

Se olharmos do ponto de vista de Didi-Huberman e considerarmos que “[...] saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir onde ela queima [...] Onde a cinza não esfriou” (2018, p. 46), é forçoso pensar que a história nos solicita um olhar atento para os diversos mundos hipermidiáticos em que a imagem incandesce sem parar à revelia de normas e tradições.

Referências

BENJAMIN, W. **Passagens**. Org. Ed. alemã Rolf Thiedemann; Org. Ed. brasileira Willi Bolle. Minas Gerais: Editora UFMG, 2007.

_____. **Obras Escolhidas I, Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Organização: Márcio Seligmann-Silva. Trad. Gabriel V. da Silva. Porto Alegre, RS: L&PM, 2015.

_____. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu (Org.). **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Tradução: Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 11-42.

BENJAMIN, W. **Estética e sociologia da arte**. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

DEBORD, G. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem queima**. Tradução: Helano Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1999.

RICOEUR, P. **O conflito das interpretações**: ensaios de hermenêutica. Tradução: Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1978.

SANTELLA, L. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

SELIGMANN-SILVA, A. “segunda técnica” em Walter Benjamin: o cinema e o novo mito da caverna. In: BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Organização: Márcio Seligmann-Silva. Trad. Gabriel V. da Silva. Porto Alegre, RS: L&PM, 2015.

SCHÖTTKER, D. Comentários sobre Benjamin e a obra de arte. In: CAPISTRANO, Tadeu (Org.). **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Tradução: Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 43-169.

THIEDEMANN, R. Introdução à edição alemã (1982). In: BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

VIRÍLIO, Paul. **A máquina de visão**. Rio de Janeiro: José Olympio Editor, 1988.

Recebido em 2021-04-19
Publicado em 2021-07-01