

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



*A Obra de Arte na Era da sua
Reprodutibilidade Técnica*, Walter Benjamin

Recensão Crítica

Junho de 2006
Filipa Gomes
Publicado em <http://www.arte.com.pt>

*A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade
Técnica, Walter Benjamin*

Recensão Crítica

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Artes Plásticas – Pintura

Lisboa

Junho de 2006

Filipa Gomes

E-mail filipa.gomes1@clix.pt

Índice

| | | |
|--------|--|----|
| I | Introdução | 3 |
| II | Bio-bibliografia de Walter Benjamin | 5 |
| II.I | Trabalhos Individuais em Alemão | 17 |
| II.II | Artigos e Ensaios em Alemão | 19 |
| II.III | Traduções de Livros em Inglês | 20 |
| II.IV | Traduções de Artigos, Ensaios e Excertos em Inglês | 22 |
| III | <i>A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica</i> – Recensão Crítica | 25 |
| IV | Conclusão | 41 |
| V | Bibliografia | 47 |
| VI | Imagens | 49 |

Introdução

Walter Benjamin constitui, certamente, um dos expoentes máximos do pensamento germânico do século XX. Personagem central no seio da Escola de Frankfurt, foi seguramente uma das figuras mais obscuras e enigmáticas da história da filosofia continental. Filósofo singular, ensaísta exímio, crítico literário inovador, tradutor de Proust e Baudelaire, entre outros, escritor e sonetista sombrio, colecionador e bibliófilo apaixonado, historiador idiossincrático, pensador fragmentário e críptico, crítico de arte e cultura seminal, alegorista melancólico, narrador notável das guerras e revoluções do século XX, Benjamin acabaria por deixar em suspenso uma carreira que ainda podia ter sido mais brilhante, ao pôr fim à própria vida, precocemente, com apenas 48 anos de idade, em 1940, quando perseguido pela polícia hitleriana.

Era virtualmente desconhecido quando morreu, mas anos mais tarde veio a transformar-se numa “figura de culto intelectual”, venerada por linguistas, críticos culturais, historiadores de arte, poetas e escritores, pensadores pós-modernistas e sociólogos. Tão grande reconhecimento deveu-se, sobretudo, aos esforços dos seus amigos Theodor W. Adorno, Hannah Arendt, e Gershom Scholem.

A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica é indiscutivelmente o mais influente ensaio de Walter Benjamin, e é precisamente este o que o seguinte trabalho pretende focar. Nesta obra, Benjamin expõe um deslocamento no status da arte tradicional, à medida que o aparecimento de meios técnicos de reprodução, tais como a fotografia e o cinema, começam a dominar a imaginação do público em geral.

Benjamin define a característica de produção manual da obra de arte tradicional como um processo histórico único, inerente ao objecto original, que se manifesta nesse objecto como a sua “aura”. A proliferação subsequente de reproduções técnicas da obra de arte original só transporta uma similitude imaginária com o original, faltando-lhe a “aura” e conseqüentemente qualquer relação com a dimensão histórica real.

É com algum entusiasmo acerca do seu potencial revolucionário que Benjamin anuncia a perda da “aura” através dos processos de reprodutibilidade técnica, capazes de replicar obras de arte indefinidamente. Afirmou que a “aura” de um trabalho artístico original e singular se perdia com a reprodução, mas tal não devia ser razão para lamentar, pois abria inúmeras possibilidades. Acreditava que as modificações técnicas poderiam encorajar a criação progressiva de uma arte popular: a reprodutibilidade técnica muda a reacção das massas perante a arte.

Por outro lado, também parece lamentar a sua perda como um dos últimos vestígios dos hábitos da memória natural. Deste modo, a equívoca teorização de Benjamin acerca da “aura” liga-se a questões mais amplas da

instabilidade ontológica da fotografia, a sua relação com a mortalidade e a deslocação da imanência pela informação.

Benjamin fala-nos a partir de um momento histórico particular que abarcava não só a proliferação das tecnologias de reprodução técnica da era de ouro da imprensa ilustrada e do cinema clássico, mas também o advento do Fascismo e o aproximar da dizimação da tradição dos iluminados intelectuais Alemães Judeus que o haviam produzido.

A preferência gradual da generalidade do público pelas obras de arte baseadas em meios técnicos de reprodutibilidade (fotografia, cinema,...) significa, para Benjamin, uma translação radical da arte para a política, num sentido Marxista, embora essa transição do status da arte para o campo político também permita que a contemplação estética se dissocie da experiência vivida do indivíduo. O espectador da arte transforma-se num crítico desinteressado, avaliando o objecto reproduzido meramente no que toca à sua apresentação externa.

Benjamin realça as várias tentativas dos partidos políticos, nomeadamente os Fascistas que temia e desprezava, em darem uma vertente estética à política, ou como o expôs:

todos os esforços para introduzir uma estética na política culminam num ponto: a guerra.¹

Existem várias leituras deste texto, que vão desde as afirmações Marxistas democráticas e revolucionárias à análise mais complexa do especular e espectacular. Também é de observar uma análise da natureza totalitária dos meios de comunicação de massas efectuada por Adorno, Horkheimer, Guy Debord, Marshall McLuhan, e mais recentemente, Giorgio Agamben.

Benjamin deixou um corpo complexo de trabalho que ultrapassa os limites do contexto da sua própria escrita. Profético e actual, não foi nem estritamente académico nem um escritor de mera opinião. A sua obra surge como um enigma, à semelhança da sua própria vida como escritor, crítico, Judeu e “homem das letras”.

Walter Benjamin manteve uma existência muito discreta e os vestígios que deixou são muito fragmentados. Ainda hoje, estudiosos, tradutores e historiadores discutem a natureza dos seus pensamentos e textos. Alguns dos seus manuscritos perderam-se, pois a sua curta e turbulenta existência foi cheia de incompatibilidades pessoais e políticas, deixando muito da sua vida aberto ao debate.

¹ Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*, p. 112 (Cit. *La Stampa Torino*)

Bi o-bi bl i ografi a de Wal ter Benj ami n

Walter Benjamin foi uma figura invulgar no pensamento do século XX. Considerava-se um “homem das letras”, um crítico literário, não um filósofo. Para além de crítico, também ficou conhecido enquanto ensaísta e tradutor.

A sua curta carreira desenvolveu-se essencialmente nos dez anos que precederam a Segunda Guerra Mundial.

Benjamin nasceu a 15 de Julho de 1892 em Berlim, no seio de uma família judia abastada.

De 1902 a 1905 frequentou o liceu Kaiser Friedrich-Wilhelm na sua cidade natal.

Entre 1905 a 1907 frequenta a escola Haubinda na cidade de Thüringen, onde é profundamente influenciado por Gustav Wyneken. Regressa, em seguida, a Kaiser Friedrich-Wilhelm. Em 1912 faz o exame final e inicia os seus estudos em filosofia na Universidade de Albert Ludwig em Freiburg, onde trava conhecimento com o poeta C. F. Heinle. Benjamin prossegue os seus estudos em Berlim.

Em 1913 Walter Benjamin viaja pela primeira para Paris. Ao regressar dirige-se a Freiburg, para estudar durante o semestre do verão. No inverno regressa a Berlim.

Em 1914 é eleito presidente do “Grupo de estudantes livres” de Berlim, onde conhece Dora Sophie Pollak.

Entre 1914 e 1915 escreve o ensaio *Dois Poemas por Friedrich Hölderlin* no entanto, a obra só é publicada postumamente, em 1955.

A 8 de Agosto de 1914, Heinle, o amigo que havia conhecido anos antes em Freiburg, suicida-se com a sua noiva na casa que Benjamin e Ernst Joël haviam alugado em nome do “Grupo de estudantes livres”. O suicídio de Heinle devastou Benjamin. A lembrança do jovem poeta permaneceu para sempre com Walter Benjamin.

É em 1915 que conhece Gerschom Scholem. A amizade e troca de correspondência que se desenvolveu entre eles foi decisiva para ambos.

Entre 1915 e 1917 Benjamin estuda em Munique. Trava conhecimento com Felix Noeggerath, o génio cujas ideias sobre a “experiência” conduziram Benjamin ao ensaio publicado postumamente *Sobre o Programa da Filosofia do Futuro*. Através de Noeggerath Benjamin familiariza-se com o círculo de Stefan George e com o trabalho de Walter Lehmann, em cujas aulas sobre cultura mexicana antiga, Walter Benjamin conhece Rainer Maria Rilke.

Em 1917 casa com Dora Sophie Pollak e emigra para Berna na Suíça. Um ano depois, nasce o seu filho Stefan. Foi também em 1918 que conheceu Ernst Bloch.

Em 1919, ainda em Berna, e sob o patrocínio de Richard Herberz, Benjamin conclui o doutoramento com o ensaio *O Conceito de Crítica Estética no Romantismo Alemão* no entanto, foi rejeitado pelo ensino. Regressa a Berlim no ano seguinte.

Rejeitado pelo ensino, era difícil encontrar um trabalho compatível com as suas habilitações. Em Berlim Benjamin ganhou a vida como autor independente e tradutor. Era um crítico prolífico.

Em 1921 desenvolve uma relação de amizade com Florens Christian Rang.

Entre 1921 e 1922 Benjamin escreve o ensaio *As Afinidades Electivas de Goethe*. É em 1923 que se dá o seu primeiro encontro com Theodor W. Adorno. No mesmo ano o seu amigo mais próximo, Scholem, emigra para a Palestina. Benjamin publica a sua tradução da obra de Baudelaire, *Tableaux Parisiens*, e começa a trabalhar em *A Origem do Drama Trágico Alemão*.

Em 1924, de Maio a Outubro, vive na ilha de Capri e trabalha na obra acima referida. Conhece Asja Lacis e envolve-se com a corrente Marxista. Diz-se, no entanto, que Walter Benjamin, um dos mais influentes teóricos da tradição Marxista, não estudou os textos de Karl Marx até à derradeira década da sua trágica vida.

No final de 1924, o ensaio *As Afinidades Electivas de Goethe*, que lhe proporcionou um rápido reconhecimento, é publicado por Hugo von Hofmannsthal em *Neue Deutsche*.

Em 1925 candidata-se ao ensino pela Universidade de Frankfurt com a obra *A Origem do Drama Trágico Alemão*, mas é mal sucedido. *A Origem do Drama Trágico Alemão*, o único estudo completo que alguma vez publicou (em 1928), foi mal interpretado pelo júri, porque continha principalmente uma complexa rede de citações. A sua dissertação, uma performance brilhante mas não ortodoxa, nem académica, foi rejeitada no entanto, *Habilitationsschrift* veio a tornar-se um clássico da crítica literária do século XX.

Sem possibilidade de uma carreira universitária, Benjamin virou-se para o jornalismo. Entre 1925 e 1933, sobreviveu como crítico literário e tradutor, como escritor independente em jornais e revistas, o que o levou a conhecer um conjunto de intelectuais de relevo. Foi amigo de Bertolt Brecht, um aliado que compartilhou com Benjamin uma afinidade pela Esquerda e uma desconfiança em relação à dialéctica (o conceito dominante em uso naquela época).

Benjamin e o escritor-tradutor Franz Hessel começam a traduzir *Remembrance of Things Past* de Proust. Só um volume é publicado em 1930.

Entre Dezembro de 1926 e Janeiro de 1927, Benjamin visita Moscovo. *Diário de Moscovo*, ensaio publicado a título póstumo, foi escrito por Walter Benjamin durante esta visita. Hoje em dia é considerado não só um dos seus documentos de carácter mais vincadamente autobiográfico, mas também um inestimável testemunho da vida em Moscovo durante esse período.

Em 1927 inicia a obra *The Passagenwerk*. No final de Maio do mesmo ano, Walter Benjamin estreia-se como locutor de “Hörspiele” no Südwestdeutscher Rundfunk (rádio alemã do sudoeste). Em Dezembro começa uma série de investigações acerca da psico-patologia experimental. Os relatos dessas experiências, que se prolongaram até Maio de 1934, registam investigações sobre o uso do haxixe, ópio e mescalina como agentes psico-miméticos. Alguns desses relatos foram incluídos em *The Passagenwerk*.

Em 1928 Ernst Rowohlt publica *A Origem do Drama Trágico Alemão e Rua de Sentido Único*.

Em 1929 o importante ensaio *Surrealismo: O Último Instantâneo da Inteligência Europeia* é publicado, em quatro capítulos, no *Die Literarische Welt*.

Em 1930 Walter e Dora Benjamin divorciam-se.

Em 1932, entre Abril e Julho, efectua a sua primeira estada em Ibiza.

Em Março de 1933, Benjamin é forçado ao exílio pelo poder Nazi, partindo para Paris. De Abril a Setembro recupera em Ibiza. Começa a trabalhar na *Crónica de Berlim*, a primeira versão do futuro ensaio *Infância em Berlim por volta de 1900*.

Benjamin escreveu as obras mais admiradas do seu percurso durante os anos de exílio. Paris foi uma inspiração para si, e durante esse período escreveu alguns dos seus ensaios e artigos mais importantes para jornais literários, incluindo uma reflexão ambiciosa acerca do *Projecto Arcades* de Baudelaire no contexto do capitalismo do século XIX.

Em 1934 Walter Benjamin visita o local onde Brecht se encontrava exilado, em Skovsbostrand na Dinamarca.

Entre Outubro de 1934 e Fevereiro de 1935 refugia-se em San Remo. No mesmo ano torna-se membro do Instituto para a Pesquisa Social, organismo que incluía Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Otto Kirchheimer, Friedrich Pollack, Leo Löwenthal, Franz Neumann e Karl Wittvogel, entre outros. Era através de bolsas do instituto que ganhava a vida.

No mesmo ano, o ensaio *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* é editado numa tradução francesa pelo *Zeitschrift für Sozialforschung*.

Em 1936 visita novamente Brecht, na Dinamarca. Sob o pseudónimo Detlef Holz, Benjamin publica a colecção de cartas, *Deutsche Menschen* (Povo Alemão), pelo editor suíço Vita Nova.

Em 1938 visita Brecht pela última vez. Em 1938/39 por volta do ano novo, Benjamin encontra-se com Adorno pela última vez em San Remo.

Entre Setembro e Novembro de 1939 Walter Benjamin é internado no campo dos trabalhadores voluntários em Nièvre. O ensaio *Sobre Alguns Temas Baudelairianos* é publicado pelo Zeitschrift für Sozialforschung.

Em 1939 os Nazis aproximaram-se de Paris e Benjamin, curiosamente, decide fugir e dirigir-se para Meaux, local onde as tropas Nazi se encontravam estacionadas; provavelmente o local mais perigoso para se estar em França, durante o período inicial da ocupação.

Em 1940 encontrava-se a trabalhar no ensaio *Teses sobre a Filosofia da História*. Por influência de Max Horkheimer, recebe um visto para os EUA. Benjamin foi forçado a continuar a fugir, agora com planos para apanhar um navio que o levasse para os EUA.

Deixa definitivamente Paris em Junho e dirige-se a Lourdes. Devido ao seu estado de saúde, pois era doente cardíaco, a tentativa de fugir pelos Pirinéus falha. Em fuga à Gestapo, fica a viver na cidade fronteiriça espanhola de Port Bou, onde se suicida com uma dose letal de morfina a 27 de Setembro de 1940, por pensar que o seu plano para emigrar para a América tinha falhado e que teria de retornar a uma França, já ocupada pelos Nazis.

Benjamin suicidou-se quando pensou que lhe seria negada a passagem para a liberdade. O resto do grupo com que seguia foi autorizado a cruzar a fronteira no dia seguinte, possivelmente porque o seu desespero foi claramente demonstrado pelo suicídio de Benjamin.

O que se conhece ou conjectura acerca da vida ou do pensamento de Walter Benjamin tem alimentado acalorados debates entre os estudiosos. Até a documentação básica existente é muito incompleta. Algum material perdeu-se, outro encontra-se inacessível, e a riqueza do material recentemente disponibilizado tem servido para alimentar a controvérsia. Porque o quadro que temos é tão estranho e complexo, todos os factos, documentos, memórias, cartas e esboços disponíveis são examinados minuciosamente, e cada nova declaração ou descoberta é ansiosamente esperada.

Os hábitos de Benjamin, de segredo e discurso indirecto, juntamente com as incompatibilidades pessoais e políticas que o cercaram, bem como a natureza profundamente original e experimental do seu projecto intelectual, combinaram-se para manter quase todos os aspectos da sua vida abertos ao debate. Há poucos escritores em quem as ligações entre 'vida' e 'trabalho' sejam tão óbvias, tão importantes e simultaneamente tão ilusórias como em Walter Benjamin. No século XX foram poucos os pensadores a reflectir sobre tantas questões fundamentais de forma tão aprofundada e sugestiva.

Entender o seu trabalho implica entender a vida que lhe dedicou; é um trabalho colectivo que ainda está em progresso.

Os textos de Benjamim reflectem sinais óbvios e também disfarçados da época e das circunstâncias em que trabalhou. Uma parte significativa dos seus textos era de natureza ocasional – revistas, artigos de jornais, entrevistas, propostas – pois tinha de ganhar a vida com a sua escrita após o fracasso em obter um grau académico respeitável.

Benjamim demonstrou ser perito em expressar as suas preocupações, de modo adequado, à situação e à audiência. Tal aliava-se à sua preferência por explorar as suas próprias ideias através da análise dos trabalhos de outros. A preferência de Benjamim por certos estilos de prosa – provérbios, cartas, artigos, fragmentos, composições – serviu melhor o seu estilo “literário-filosófico”, tido como um complemento de um conjunto maior, num contexto que nunca alcançou. Hoje em dia o contexto mais imediato para os seus textos fragmentários são a sua própria vida. Mas deveremos ser cautelosos no exame prévio (ironicamente porque somos influenciados pela perspectiva de compreensão tardia) das possibilidades que se apresentaram a Benjamim. Um tema incompleto era simultaneamente um axioma para Benjamim e um guia aberto e experimental que conduzia o seu pensamento. Obscurecem, porque complementam de forma exacta, os efeitos das “circunstâncias desfavoráveis”: exílio, pobreza, isolamento, hostilidades e incompreensões pessoais, guerra – na forma global do seu trabalho.

A introdução de Hannah Arendt em *Illuminations* dá-nos uma visão acerca do seu carácter, pois eram amigos, tendo estado juntos em Paris pouco antes da ocupação alemã. Arendt foi também editora da tradução inglesa desta obra, editada em 1969.

Saliente-se que os textos de Benjamin não são a única fonte através da qual as suas ideias nos atingiram. Ao longo da sua vida, Benjamin observou com alarme, muitos dos seus conhecidos publicarem livros sobre temas que pertenciam ao complexo da sua obra inacabada *The Passagenwerk*: um estudo da autoria de Siegfried Kracauer sobre Offenbach e o Segundo Império (*Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*), a aplicação de Adorno do conceito de “interioridade” no estudo que efectuou sobre Kierkegaard, o estudo de Ernest Bloch, *Herança dos nossos Tempos*, acerca dos hieróglifos, da montagem, da alegoria e do fantasmagórico, e o estudo jornalístico acerca do panorama do século XIX efectuado por Dolf Sternberger. Todos os teóricos mencionados sobreviveram.

Adorno incorporou muitas das ideias de Benjamim na sua *Teoria Estética*. O uso dos pensamentos de Benjamim em estudos de grande amplitude ou diferentes ênfases, da autoria de George Steiner (por exemplo o seu livro sobre tradução, *Depois de Babel*), John Berger (*Modos de Ver*) ou Susan Sontag (*Sobre Fotografia*), são complementos teóricos que demonstram a extensão das pesquisas de Benjamim. Diversos historiadores, essencialmente empíricos, continuam a estudar as diferentes áreas nas quais Benjamin deixou a sua marca.

À medida que o legado de Benjamin é reconstruído e diversificado, é também transformado. O raio de influência deste escritor, a variedade de contextos nos quais se fez inserir, e continua a inserir-se, traduzidos, fazem com que a tarefa de reconstrução dos textos de Benjamin seja repleta de perigos de extravio de ênfase ou entusiasmo enganador, ilusório. Não é possível focarmo-nos exclusivamente no homem ou nos seus escritos, pois não se pode ignorar o destino póstumo dos seus pensamentos. Mas mesmo se as necessidades e exigências do presente forem o nosso ponto de partida, e a miríade de percursos de influência de Benjamin proporcionarem uma grelha de abordagens à sua escrita, continua a haver muito a dizer e descobrir para que seja possível compreender as obras deste autor, na sua difícil e frequentemente frustrante produção.

Após a sua morte, a herança de Benjamin ficou inicialmente depositada nas mãos de Theodor Adorno e Gershon Scholem, que conseguiram reavivar o interesse no seu trabalho após o final da guerra.

Em 1942 Max Horkheimer e Theodor W. Adorno editam a antologia *Walter Benjamin zum Gedächtnis (À Memória de Walter Benjamin)*, obra na qual as *Teses sobre a Filosofia da História* surgem publicadas pela primeira vez.

Em 1955 Theodor W. Adorno e Gretel Adorno editam a selecção de dois volumes dos ensaios de Benjamin com a editora Suhrkamp.

Em 1972 Suhrkamp publica uma colectânea de seis volumes, *Gesammelte Schriften de Benjamin* (Colectânea de Ensaios). O livro final, o volume 7, só foi terminado nos finais de 1989, princípios de 1990. A Universidade de Harvard comprou os direitos à Suhrkamp Verlag, relativamente a todas as futuras traduções inglesas da obra de Walter Benjamin.

As colectâneas dos seus ensaios começaram a ser publicadas assim como as suas obras literárias de maior destaque, onde se incluem *Illuminations* (1969), *A Origem do Drama Trágico Alemão* (1977), *Reflexões, A Criança, O Brinquedo* (1978), *Diário de Moscovo* (1986), e *The Passagenwerk* (1999).

A edição póstuma e tardia do seu trabalho não lhe retirou qualquer força. Na realidade, os seus pensamentos e reflexões filosóficas tiveram um grande impacto na literatura, na filosofia, nas comunicações e tecnologia, nos estudos culturais, nas teorias pós-coloniais, no feminismo, nos estudos históricos e nas teorias sobre a arte contemporânea. A publicação póstuma da prolífica obra de Benjamin valeu-lhe uma reputação crescente na segunda metade do século XX.

A sua ênfase invulgar em Marx (a fuga à dialéctica em Marx), as noções judaicas do tempo Messiânico, juntamente com as suas tentativas de se manter afastado da metafísica, tem assegurado a sua relevância no pensamento actual. A pronunciada independência intelectual de Benjamin e a natureza única do seu pensamento é evidente no ensaio *Afinidades Electivas de Goethe*.

As influências antagônicas do Marxismo de Brecht (e em segundo lugar da teoria crítica de Adorno) e do misticismo judaico do seu amigo Gerschom Scholem, foram fundamentais para a configuração do percurso de Walter Benjamin, embora este nunca tenha resolvido completamente as suas diferenças.

O ensaio *Sobre o Conceito da História*, frequentemente referido como *Teses sobre a Filosofia da História*, faz parte dos últimos trabalhos de Benjamin e é a melhor aproximação dessa síntese. Juntamente com o ensaio *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, configura um dos seus textos mais conhecidos.

Na nona tese do ensaio *Teses sobre a filosofia da História*, Benjamin analisou uma obra do pintor modernista suíço Paul Klee. Focou-se essencialmente na epistemologia, na teoria da linguagem, na alegoria e na filosofia da história.

Os ensaios que contêm as suas reflexões filosóficas sobre a literatura foram escritos num estilo mais denso e concentrado, contendo uma tensão poética forte. Misturou a crítica social e a análise linguística com a nostalgia histórica, transmitindo em simultâneo um sentido subjacente de morbidez e pessimismo. A vertente metafísica do pensamento da fase inicial da sua vida deu lugar a uma inclinação Marxista desenvolvida nos anos 30.

Como crítico sociológico e cultural, Walter Benjamin combinou ideias do misticismo judeu com o materialismo histórico, criando assim um corpo de trabalho que constitui uma contribuição completamente moderna acerca da filosofia Marxista e da teoria estética. É por isso que Michael Lowy descreve o pensamento de Benjamin como “distante de todas as correntes e no cruzamento de dois caminhos”.²

Como estudioso literário traduziu textos de Marcel Proust e Charles Baudelaire. *O Autor como Produtor* é um dos seus ensaios de maior sucesso sobre tradução. Nele afirmou que a arte reflectia um estado físico e espiritual do autor, mas não era importante a resposta que se obtinha do espectador.

Walter Benjamin ficou conhecido pela sua contribuição para a crítica literária e enquanto grande renovador da estética Marxista. Sem dúvida que um dos aspectos mais peculiares deste autor se situa na sua concepção inovadora da história, baseada na fusão entre o materialismo histórico e o messianismo mítico-judaico, atingindo assim uma posição singular a que Michael Lowy chamou “distante de todas as correntes e no cruzamento de dois caminhos”. Foi através da análise da arte que Benjamin tentou introduzir-se no espírito criativo humano e a partir desta expressão supra-estrutural explicou os fenómenos sociais e a capacidade de transformação da barbárie no “anarquismo”, que no seu caso específico auto-definiu como niilista.

² Highbeam Web Research Center

Benjamin interessou-se particularmente pela história, pela modernidade e pela ascensão da cultura de massas, numa inter-relação entre a arte e a tecnologia, bem como pela literatura dos séculos XIX e XX. Devido à sua reflexão filosófica sobre a história e sobre a natureza da tradução e seus efeitos na linguagem, tempo e literatura, os escritos de Walter Benjamin chocaram frequentemente os seus contemporâneos. É de salientar a sua posição crítica face à noção de causalidade na história. Preferia a metáfora de uma constelação para descrever a relação espacial entre eventos e contextos, na qual o historiador devia relacionar o presente com o passado.

Relacionando a vida com a história, para Benjamin era significativo que cada ser humano tivesse uma história individual, uma história própria e conseqüentemente tivesse uma vida própria, ao contrário da tese de que cada um é meramente um pormenor para a história. Considerava que a vida, após a morte de cada um, era consequência da sua oposição à normalização da vida moderna. Tal atestava as potencialidades e a possível influência do seu próprio status como ser histórico. Os testemunhos de seres vivos abriam a possibilidade de tradução, de identificação e de reconhecimento como seres históricos num futuro indeterminado – tinham uma vida para além da morte.

História, para Benjamin, não era uma sequência de eventos que levavam a certa situação. Essa era a história oficial, contada pelas classes dominantes e por isso tendenciosa e mentirosa. A história, segundo Benjamin, deveria estar alienada e por isso não era sequencial. A sua análise só podia vir dos arqueólogos, que tinham a capacidade de construir o passado que jazia sob as pedras, mas não de o reconstruir.

O passado não podia ser mudado, era eterno, mas a história podia ser mudada. Variava a cada instante, dependendo de quem registava os acontecimentos. Benjamin, ao rever os textos de Kafka, propõe que estes poderiam ser "hagádicos" ou "halájicos", ou seja, de acordo com a tradição Judaica poderiam ser histórias orais repetidas de geração em geração, não perdendo a sua validade ética (Hagadá) ou leis fixas de comportamento que não permitiam juízo ou análise (Halajá). Um protótipo de Hagadá é a história do êxodo do Egito, na luta contra a escravidão e a opressão.

Benjamin considerava que a única forma de ser "objectivo" era estar alienado.

Interessou-se pelas figuras chave envolvidas na literatura e na poesia do seu tempo. Escreveu análises sobre Hölderlin, Baudelaire, Kafka, Proust e Brecht. Criticou a sua obra não no sentido vulgar de enaltecer exemplos ideais de trabalhos de arte contemporânea, mas pelo simples motivo de libertar essas obras da especificidade do contexto.

Para Benjamin, Brecht simbolizava a sua aspiração artística pois baseava a reacção do público na sua capacidade de alienação, na repulsa que sentia ao assumir a consciência de que estava alienado até que o espectador se

envolvesse, deixasse de ser mero observador e participasse com uma atitude crítica e, como esperava Brecht, de autocrítica.

Na mesma direcção, Benjamin refere o desenvolvimento da tecnologia de reprodutibilidade da arte, que levaria à participação do espectador proletário, inter-relacionando-o com a arte. A partir daí passaria a ser agente activo na produção artística, embora não no caso das obras majestosas, típicas da expressão do poder, que as massas eram induzidas a admirar, como símbolos de reverência para com a “aura” da repressão que representavam (para Benjamin esta era a típica obra Fascista), pois eram obras de arte que refaziam o seu futuro ao auto-aclamarem-se únicas e eternas. Daí o temor da burguesia, não só perante a rotura que significava a arte dos surrealistas (equivalente artístico do Anarquismo), mas também perante os desenvolvimentos tecnológicos que retiravam da arte o seu poder elitista.

O conceito de autocrítica em Benjamin também não era o “ortodoxo” utilizado pelo partido Comunista, cuja organização não só não partilhava como também considerava sem sentido. Para ele, autocrítica estava mais relacionada com o conceito de “tikun”, da cabala judaica, que significava “correção ou re-ordenamento pessoal” no seio de uma reorganização social (a chegada do Messias ou dos tempos Messiânicos).

O acima exposto era o conceito messiânico secular que adoptara de uma base romântica alemã (Kantiana), ao receber influências de Guershom Sholem acerca da mística judaica, e de Bertold Brecht ao nível do materialismo histórico. Benjamin termina sem se concretizar, como define Lowy, “no cruzamento de dois caminhos”.

Numa primeira fase, Benjamin ataca fortemente a estrutura do Estado, baseado na forma opressiva e função reaccionária da sociedade moderna; Nietzsche chamou ao Estado “o mais frio dos monstros frios”. Benjamin via nas classes proletárias a força que através da revolução eliminaria o ciclo de opressão e levaria a um regresso ao “paraíso perdido”. Para Benjamin este não era um processo histórico inevitável, mas tratava-se de uma tarefa urgente com o objectivo de utilizar o desenvolvimento tecnológico para o bem da humanidade em vez da catástrofe a que conduzia o Fascismo.

Segundo a tradição judaica os tempos Messiânicos chegariam quando um líder (O Messias), que podia ser qualquer pessoa, aparecesse e imperasse uma sociedade de paz absoluta. Mas o Messias só viria quando todos os homens cumprissem os 613 preceitos bíblicos, dentre os quais 600 se referiam à relação ética e moral entre os seres humanos. Além disso, este facto só ocorreria após um grande caos.

Para Benjamin, o Fascismo não era um fenómeno ocasional, mas sim uma expressão “normal” do Estado capitalista opressor, e as suas consequências claramente levariam ao caos; a revolução do proletariado era a forma de responder a este desastre e levar a humanidade a cumprir com o “Tikun”.

Benjamin via na barbárie fascista da modernidade a imagem em espelho da verdade e da felicidade que, segundo ele, o anarquismo lutava por alcançar através da violência. O conceito romântico de violência, tal como Alain Finkielkraut (1993) definiu o terrorismo “como um humanismo que tem pressa”, o exagero (por vezes místico) das possibilidades revolucionárias, passa a ser tentação para todos aqueles que não estavam envolvidos numa luta pelo poder, e estavam presentes no pensamento de Ernest Bloch e de muitos outros membros da Escola de Frankfurt. Benjamin, no entanto, não temia expor a relação que via entre o materialismo histórico e a teologia, pelo que Sholem lhe chamava “um teólogo do profano”.

Benjamin utilizava a terminologia teológica para expressar a tese de que se interpunha a revolução proletária com o conceito de Messias, a sociedade sem classes com os tempos messiânicos e a luta de classes com o poder messiânico. A revolução que não chegava estava às portas tal como o Messias. Isto significava que a revolução do proletariado poderia chegar inclusivamente sem que dessemos conta de que se estava a aproximar (tal como a chegada do Messias). Benjamin procurou basear esta teoria na afirmação Marxista de que o proletariado podia não ter consciência das tarefas históricas que lhe eram inerentes. No entanto, esta é uma interpretação muito “Benjaminiana”, que não tem em conta a visão de Marx de que tudo isto se devia às aspirações sociais do proletariado que haviam sido eliminadas pelo capitalismo, e que faziam parte da evolução histórica do capitalismo na sua ascensão até criar novas contradições que conduziriam o proletariado ao reconhecimento do seu inimigo de classe, consciencializando-se, deste modo, e organizando-se para a realização da revolução.

Alguns dos estudiosos de Benjamin têm vindo a afirmar que o seu grande projecto era fundar, sobre bases Kantianas reformuladas, uma nova filosofia que permitiria a unidade virtual da religião e da filosofia, através de uma aproximação secular. Era esse pensamento, concebido sob a forma de uma teologia negativa, que procurava a convergência entre o materialismo e o misticismo. Deste modo, o método dialéctico permitiria reconhecer a importância dos feitos empíricos, sem os reduzir nem danificar, e o reconhecimento da teologia permitiria restituir a profundidade da experiência, numa forma de aproximação transcendente.

Foi a afirmação de que a proposta de Benjamin sobre a filosofia futura se propunha resgatar do formalismo e do conseqüente esvaziamento de sentido, que provocou a crítica Kantiana.

A sua posição inovadora, que veio a influenciar Adorno, Horkheimer e grande parte da Escola de Frankfurt, estabeleceu um novo espírito de luta perante o desencanto generalizado que se havia instalado na sociedade de Weimar, na Alemanha. Com efeito, a revolta dos anos 20 contra a esterilidade das Academias e contra a sociedade moderna, com a sua estrutura racionalizada e organização burocratizada que a actualizava e legitimava, instalou um clima favorável ao irracionalismo, que se traduzia num ressurgimento teológico do voluntariado político, na defesa da cultura face à civilização e da comunidade

face à sociedade, contra uma moda intelectual interessada no horóscopo e na magia.

Deste modo, a cultura burguesa atravessava uma crise, um crescente desencanto, mesmo antes das guerras mundiais, que não eram alheias à crise da estrutura política e económica europeia, na qual se sustentava a primeira. Esta crise cultural ameaçava essencialmente a arte e a cultura. A arte, devido ao desenvolvimento de uma tecnologia que ao mecanizar a produção, ameaçava pela transformação da experiência estética. A filosofia porque já não se pretendia que providenciasse um sistema geral e globalizante do conhecimento.

A insistência de Benjamin em que religião e “Kantianismo”, misticismo e materialismo, convergiam, permitiu-lhe escapar a essa viragem e impulsionou o desenvolvimento do seu projecto. Sem se alienar nessas polaridades, o autor insistiu que a verdade se encontrava na tensão entre ambas, na explicação justificada do que parecia irracional e na irracionalidade do que se aceitava como razão.

Benjamin considerava que a experiência estética e a religiosa mereciam o mesmo respeito que a científica. É precisamente por isso que nos seus primeiros escritos se dedica à tentativa de programação de uma nova filosofia.

Benjamin procurava abordar a experiência estética para aceder às suas condições de produção e ao espaço de verdade que veiculava, como iluminação, como fulgor de uma totalidade, que mostra uma evolução histórica interrompida, subjugada, mas com promessas de um futuro.

Benjamin era o teórico mais atípico da Escola de Frankfurt. Enquanto Adorno, Max Horkheimer e Herbert Marcuse privilegiavam uma distinção entre razão instrumental e objectiva, Benjamin envolveu-se numa distinção bastante diferente, entre a existência autêntica e a inautêntica. Para Benjamin, a autenticidade estava profundamente enraizada num sentimento de globalidade expresso em elementos artísticos pré-modernos tais como a “aura” da presença que associava à arte singular e à narração.

O desenvolvimento de experiências culturais produzidas em massa aboliu esta “aura”, substituindo a banalidade fetichista pelo trabalho artístico profundamente enraizado na sociedade. Através deste processo abriu a arte a formas de manipulação política.

Contrariamente a outros membros da Escola de Frankfurt, mas em concordância com Brecht, Benjamin via a politização da arte como uma oportunidade para a sua radicalização.

Os desenvolvimentos do capitalismo e da modernidade ficaram marcados pelo domínio dos conflitos, fissuras e roturas. O trabalho do crítico era precisamente resgatar essas vítimas do progresso. Para tal seria necessário

passar a história a pente fino, ver o passado à luz do presente, e descobrir a sua promessa de futuro.

A tarefa do crítico adquire para Benjamin uma importância central nas operações do tradutor, do coleccionista e do narrador, que resgatam a “aura” das produções artísticas, através de uma crítica imanente, e lhes devolvem o conhecimento ao enuncia-las pelo discurso.

Algumas das publicações mais importantes de Walter Benjamin incluem *As Afinidades Electivas de Goethe*, *A Origem do Drama Trágico Alemão*, *Rua de Sentido Único*, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, *Infância em Berlim por volta de 1900* e a sua obra mais monumental *The Passagenwerk*.

The Passagenwerk ou *Arcades Project* podia ter sido o projecto mais grandioso do percurso de Walter Benjamin. Deveria configurar uma enorme colectânea de artigos sobre a vida na cidade de Paris do século XIX, denominada por “arcades”, devido às arcadas das ruas que contribuíam para criar a atmosfera cosmopolita das ruas parisienses e a cultura de “flânerie”. O projecto, que muitos académicos consideram que podia ter sido um dos textos mais importantes da crítica cultural do século XX, não chegou a ser terminado. Foi editado e publicado postumamente em diversos idiomas, no seu formato inacabado.

O manuscrito completo que Benjamin trazia na sua mala, que alguns críticos especulam ter sido *The Passagenwerk* no seu formato final, desapareceu após a sua morte e nunca mais foi recuperado.

O afastamento de Benjamin das forças sociais que o rodeavam fez com que fosse considerado um Judeu entre os Alemães e um Alemão entre os Judeus, um Comunista entre os Sionistas e um Sionista entre os Comunistas. Tal permitiu-lhe manter uma actividade crítica constante, na qual a arte assumiu um papel preponderante na tomada de consciência por parte do proletariado e onde a reprodutibilidade técnica rompe a “aura” da arte irrepetível, singular, revolucionária nas sensações e conduz à redenção pessoal e social (revolução). Este processo equivaleria à chegada do Messias (ou melhor, dos tempos Messiânicos), que seria o regresso ao “paraíso perdido”, onde reinava a paz e o ser humano regressava à sua condição de único (imagem do criador), onde não haveria opressores nem oprimidos.

Muito possivelmente, a sensação de não pertença (‘outsider’) com que Benjamin viveu foi a que lhe deu a capacidade de ser tão original e de fazer propostas tão inovadoras na sua reflexão política, estética, filosófica e religiosa.

Benjamin tinha consciência da sua própria alienação, e baseando-se na definição Marxista deste conceito, via-o como algo pejorativo. No entanto, a fealdade inerente à alienação era o que lhe dava força e ânimo para elevar as suas ideias acima da história e da vida.

Trabal hos I ndi vi duai s em Al emão:

Walter Benjamin, **Angelus Novus: Ausgewählte Schriften 2**, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1966, 546 pp. [edição encadernada]

Walter Benjamin, **Aussichten Illustrierte Aufsätze**, Frankfurt a.M.: Insel/Suhrkamp Verlag, 1977, 106 S.

Walter Benjamin, **Der Begriff der Kunstkritik in der Deutschen Romantik**, hrsg. v. H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1973

Walter Benjamin, **Briefe** (2 Bde.), hrsg. v. Gershom Scholem u. Theodor W. Adorno, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1978

Walter Benjamin/Gershom Scholem, **Briefwechsel 1933-1940**, hrsg. v. G. Scholem, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980

Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* (nachw. R. Tiedemann), Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag (1955), 1974

Walter Benjamin, **Einbahnstraße**, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1955

Walter Benjamin, **Geschichtsphilosophische Thesen und Briefe**, edition archiv in memoriam 1995 [Liechtenstein, Postfach 13890]

Walter Benjamin, **Illuminationen: Ausgewählte Schriften**, Frankfurt a.M., Suhrkamp (taschenbuch 345),1977

Walter Benjamin, **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Technischen Reproduzierbarkeit**, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977

Walter Benjamin, **Über Haschisch**, hrsg. v. T. Rexroth, Einleitung, H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972

Walter Benjamin, **Über Kinder, Jugend und Erziehung**, Frankfurt: Suhrkamp, 1969

Walter Benjamin, ***Ursprung des Deutschen Trauerspiels***, hrsg. R. Tiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag (1955), 1974

Walter Benjamin, ***Versuche über Brecht*** (nachw. R. Tiedemann), Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1978

Walter Benjamin, ***Zur Kritik der Gewalt und Andere Aufsätze*** (nachw. H.Marcuse), Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1965

Artigos e Ensaios em Alemão

Walter Benjamin, **Der Flâneur in Neue Rundschau** (Berlin: Fischer Verlag), 1967 (Viertes Heft), S. 549-574

Walter Benjamin, **Goethes Wahlverwandtschaften** (1924) in Goethe, **Wahlverwandtschaften**, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1980, S. 253-333

Walter Benjamin, **Haschisch in Marseille, Frankfurter Zeitung** (Frankfurt am Main), Vol. 4, Nr. 12, Dec. 4, 1932 (fotocópia por fax de uma fotocópia – reprodução de muito má qualidade)

Walter Benjamin, **Über das Programm der kommenden Philosophie in Zeugnisse: Theodor W. Adorno zum Sechzigsten Geburtstag**, Im Auftrag des Instituts für Sozialforschung, hrsg. Max Horkheimer, Frankfurt a.M., Europäische Verlagsanstalt, 1963, pp. 33-44

Walter Benjamin, **Die Wiederkehr des Flâneurs** in Franz Hessel, **Ein Flâneur in Berlin** (Fotographien von Friedrich Seidenstücker, und Heinz Knoblauch "Waschzettel"), Berlin: Das Arsenal, 1984, 283 S

Walter Benjamin, **Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin ('Dichtermut' und 'Blödigkeit') [1914/1915]** in **Hölderlin: Beiträge zu seinem Verständnis in unserm Jahrhundert**, Tübingen: J.C.B. Mohr, 1961, S. 32-52 [from *Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1955, Band 2, 375-400]

Traduções de Livros em Inglês

Walter Benjamin, ***Arcades Project***, traduzido por Howard Eiland & Kevin McLaughlin, Cambridge, Massachusetts & Londres, Inglaterra, edições Belknap da editora da Universidade de Harvard, 1999, 1074 páginas

Walter Benjamin, ***Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism***, tradução de H. Zohn, London: New Left Books (Verso), 1983

Walter Benjamin & Theodor W. Adorno, ***The Complete Correspondence 1928 - 1940***, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1999, 383 páginas

Walter Benjamin, ***The Correspondence of Walter Benjamin***, traduzido por M.R. & E.M. Jacobson, editado e anotado por G. Scholem & T. Adorno, Chicago: Univ. of Chicago Press, 1994

Walter Benjamin, ***Illuminations***, traduzido por Harry Zorn, editado com prefácio de Hannah Arendt, NY: Schocken, 1969. [Contém o mais citado ensaio de Walter Benjamin, *A Obra de Arte na era da sua Reprodutibilidade Técnica*]

Walter Benjamin, ***Moscow Diary***, traduzido por R. Sieburth, editado por G. Smith, prefácio de G. Scholem, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986

Walter Benjamin, ***Walter Benjamin: Sobre o Haxixe***, (publicado em Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1972); traduzido para Inglês por Scott J. Thompson (1996)

Walter Benjamin, ***The Origin of German Tragic Drama***, traduzido por J. Osborne, prefácio de George Steiner, London: New Left Books, 1977

Walter Benjamin, ***Reflections***, traduzido por E. Jephcott, prefácio de Peter Demetz, NY: Harcourt Brace Jovanovich, 1978

Walter Benjamin, ***Selected Writings, Vol. I: 1913-1926***, Cambridge, Mass. & London: Bellknap Press of Harvard University Press, 1996

Walter Benjamin, ***Selected Writings, Vol. 2: 1927-1934***, editor Michael W. Jennings, Cambridge, Mass. and London, Belknap Press - Harvard University Press, 1999, 870 páginas

Walter Benjamin, ***Selected Writings, Vol. 3: 1935-1938***, Cambridge, Massachusetts & London: Belknap Press of Harvard University Press, 2002, 462 páginas

Walter Benjamin, ***Selected Writings, Vol. 4: 1938-1940***, editor Michael W. Jennings & Howard Eiland, Cambridge, Massachusetts & London: Belknap Press of Harvard University Press, 2002, 477 páginas

Walter Benjamin, ***Understanding Brecht***, traducido por A. Bostock, prefácio de Stanley Mitchell, London: New Left Books (Verso), 1983

Traduções de Artigos, Ensaio s e Excertos em Ingl ês

Walter Benjamin, ***The Author as Producer***, tradução de Edmund Jephcott em ***The Essential Frankfurt School Reader***, editado por A. Arato & Eike Gebhardt, NY: Urizen Books, 1978, pp. 254 – 269

Walter Benjamin, ***A Berlin Childhood*** (excerto), tradução de Mary-Jo Leibowitz em ***Art and Literature*** (Société Anonyme d'Éditions Littéraires et Artistiques, Lausanne, Switzerland), Nº 4, Primavera 1965, pp. 37 – 46

Walter Benjamin, ***A Discussion of Russian Filmic Art and Collectivist Art in General*** (1927), em ***The Weimar Republic Sourcebook***, editado por A. Kaes, M. Jay & E. Dimendberg, Berkeley, CA: Univ. of California Press, 1994, pp.626 – 628

Walter Benjamin, ***Eduard Fuchs: Collector and Historian***" em ***The Essential Frankfurt School Reader***, editado por A. Arato & Eike Gebhardt, NY: Urizen Books, 1978, pp. 225 – 253

Walter Benjamin, ***Eight Notes on Brecht's Epic Theatre***, tradução de Edward Landberg em ***Western Review***, Vol. 12, Nº 1 (Primavera, 1948), pp. 167-173

Walter Benjamin, ***Goethe: The Reluctant Bourgeois***, tradução de Rodney Livingstone, ***New Left Review***, Nº 133, (Maio-Junho 1982), pp. 69-93

Walter Benjamin, ***Highlights of the Second Hashish Impression***, tradução de Scott J. Thompson, in ***Cabinet***, Nº 8, Outono 2002, pp. 98-99

Walter Benjamin, ***On the Program of the Coming Philosophy*** em ***Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History***, editado por Gary Smith, Chicago: University of Chicago Press, 1989, pp. 1-12

Walter Benjamin, ***Paris - Capital of the 19th Century***, ***New Left Review***, Nº 48, Março-Abril 1968, pp. 77-88

Walter Benjamin, ***A Radio Talk on Brecht***, tradução de David Fernbach, ***New Left Review***, Nº 123, Setembro - Outubro 1980, pp. 92-96

Walter Benjamin, ***Short History of Photography***, tradução de Phil Patton, em ***Artforum* 15**, Fevereiro de 1977, pp. 46-51

Walter Benjamin, ***Theories of German Fascism*** (1930), tradução de Jerold Wikoff em ***The Weimar Republic Sourcebook***, editado por A. Kaes, M. Jay & E. Dimendberg, Berkeley, CA: Univ. of California Press, 1994, pp. 159 – 164

Walter Benjamin, ***Theses on the Philosophy of History*** em ***Critical Theory Since 1965***, editado por Hazard Adams & Leroy Searle, Tallahassee, Florida, Florida State University Press, 1986, pp. 680 – 685

Walter Benjamin, ***The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction***, tradução de Harry Zohn em ***Film Theory and Criticism***, edição Gerald Mast & Marshall Cohen, London, New York, Toronto, Oxford University Press, 1976, pp.612 - 634

A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica –
Recensão Crítica

A aproximação à arte da ex URSS, vergada pelo poder de Estaline, pautou-se inicialmente pela perseguição de todos aqueles que expressassem qualquer pensamento independente, e em seguida pelo adopção do realismo socialista – a perspectiva de que a arte se dedicada à representação “realista”, simplista, optimista – dos “valores proletários” e da vida proletária.

O subsequente pensamento Marxista sobre a arte foi muito influenciado por Walter Benjamin e Georg Lukács. Ambos eram considerados os expoentes do Humanismo Marxista, pois haviam percebido a importante contribuição da teoria Marxista para a estética, na análise da condição do trabalho e na crítica da alienação e da tendência consumista da consciência do homem sobre o capitalismo.

Apesar do interesse de Benjamin pela fotografia surgir em grande parte dos seus textos sobre estética moderna, é nos ensaios de 1931 e 1936, respectivamente *Pequena História da Fotografia* e *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, que se concentra a tensão crucial entre as funções estéticas e documentais, o “valor de culto” e o “valor de exposição”, dos meios visuais modernos.

Tanto as dimensões histórica como teórica dos seus escritos sobre fotografia são importantes. Historicamente, Benjamin, na década de 30, observava o médium dentro de um contexto de desenvolvimento de sucessivas gerações de meios miméticos, precedidos pela pintura realista e derrubados pelo cinema que o século XX acolheu. O seu início, marcado pela evolução técnica de Daguerre em 1839 coincidiu, para Benjamin, com o avanço da experiência burguesa moderna da metrópole; e para Benjamin, esta nova tecnologia mimética e ambiente histórico do século XIX eram inseparáveis.

Em *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, Benjamin reflectiu essencialmente sobre o advento das tecnologias de reprodução, que produziam obras de arte universalmente acessíveis ao público, de um modo como nunca antes havia sido possível.

Considerou que a proliferação de reproduções artísticas aniquilava a singularidade das obras de arte, a sua “aura”, a sua originalidade, a sua autenticidade.

A reprodução retirava a “aura”, afastava o objecto do domínio da tradição e, segundo Benjamin, provocava a “liquidação do valor de tradição na herança cultural”.³ A fotografia, que torna absurda a noção de “obra autêntica”, substituiu as raízes rituais da arte tradicional autêntica, com uma base na política.

³ Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, p. 79

No seu ensaio, Benjamin afirma que antes do advento da reprodutibilidade técnica das imagens, a obra de arte singular possuía – em parte como função da sua autenticidade original e singularidade enquanto artefacto físico – uma “aura”, um eco distante das origens da arte, “ao serviço de um ritual, primeiro mágico e depois religioso”.⁴

A “aura” é o vestígio do “valor de culto”, que as tecnologias modernas de reprodução de imagem não têm capacidade de preservar.

A obra de Benjamin acerca da história da fotografia – *Pequena História da Fotografia* – segue a decadência da “aura” através do aperfeiçoamento técnico do médium. No início, por volta de 1880, afirma que a fotografia ainda era capaz de capturar – em parte devido à singularidade das imagens e à peculiar qualidade da luz que resultava da necessidade técnica de recorrer a longos tempos de exposição – uma porção da “aura” do representado.

*Tudo, nestas primeiras fotografias, estava preparado para demorar; não só os incomparáveis grupos em que as pessoas se juntavam (...) mas até as dobras que um vestido lança na imagem duram mais.*⁵

A “aura” ligava o artefacto ao domínio da tradição e continha em si o testemunho autêntico da nossa história individual.

*Uma trama peculiar de espaço e tempo: aparência única de uma distância, por muito perto que se possa estar.*⁶

Benjamin ligou a percepção da “aura” à sugestão de uma identificação retrospectiva, dentro da autenticidade do objecto histórico, das raízes do que era – ou talvez do que ainda é.

Depois do final do século XIX, com a invenção de emulsões fotosensíveis mais rápidas, com as inovações técnicas que permitiram tempos de exposição também mais curtos e com a melhoria das capacidades de transmissão de luz possibilitada pelas novas objectivas fotográficas, entramos no “*Verfallsperiode*”, caracterizado pela popularização do meio fotográfico e concentração na sua função documental.

*Na época que se seguiu a 1880, os fotógrafos viam como tarefa sua insinuar a aura, por natureza afastada da imagem, devido ao uso de objectivas mais sensíveis à luz que neutralizavam os escuros, aura também afastada da realidade pela degeneração da burguesia imperialista. Consideravam tarefa sua insinuar essa aura através de todas as artes de retoques, principalmente usando a água tinta.*⁷

A “aura” passou a ser simulada artificialmente através dos meios de retoque.

⁴ Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, p. 82

⁵ Walter Benjamin, *Pequena História da Fotografia*, p. 121

⁶ Walter Benjamin, *Pequena História da Fotografia*, p. 127

⁷ Walter Benjamin, *Pequena História da Fotografia*, p. 125

Acerca deste período, Benjamin afirma:

Retirar o invólucro do objecto, destroçar a sua aura, é a assinatura de uma consciencialização cujo sentido para tudo o que é semelhante no mundo se desenvolveu de tal forma, que através da reprodução, também capta no excepcional.⁸

Na linha da tradição Marxista, Benjamin aponta dois usos possíveis para a capacidade crescente da reprodução técnica – o Fascista, “que vê a sua salvação no facto de permitir às massas que se expressem mas, de modo nenhum, que exerçam os seus direitos”,⁹ e usa as tecnologias de reprodução para criar uma espécie de estética política que culmina no ideal futurístico da guerra como expressão máxima da sensibilidade artística; e o Comunista, que resiste à influência da estetização Fascista ao politizar a arte de forma a que reflecta a ascendência do proletariado e promova a redistribuição da propriedade.

Benjamin procura descrever a mudança do conceito da arte no mundo moderno. Considera a ascensão do Fascismo e da sociedade de massas como o culminar de um processo de depravação através do qual a arte deixa de ser um meio de instrução e se transforma numa mera recompensa, simplesmente uma questão de gosto. “O comunismo responde-lhe com a politização da arte”,¹⁰ ou seja, tornando a arte o instrumento pelo qual a falsa consciência do homem será derrotada.

Walter Benjamin foi um dos poucos filósofos modernistas optimista em relação aos novos meios de comunicação e às novas tecnologias. Pode ser comparado a Theodor W. Adorno, cujo pessimismo sobre os desenvolvimentos da cultura popular foi amplamente documentado.

Benjamin afirmou que o desenvolvimento da superestrutura se encontrava sempre meio século atrasado em relação ao desenvolvimento da infra-estrutura. Considerou que o mesmo sucedia com a arte. Esta devia politizar-se, pois os velhos conceitos de genialidade, perenidade e mistério levavam à produção da arte Fascista.

Adorno contrapôs a este argumento a sua opinião de que as reacções supra-estruturais antecediam as mudanças infra-estruturais, apesar de estar de acordo com Benjamin no que respeitava à existência de uma relação dialéctica entre artista e técnicas que desenvolviam certos tipos de arte (Adorno referia-se essencialmente à música e Benjamin às artes plásticas).

Benjamin definiu a autenticidade da obra de arte no “aqui e agora”, no presente. Deste modo, a autenticidade subtraía-se à reprodução técnica, mas ao relacionar-se com o “aqui e agora”, dependia do seu efeito sobre o espectador (o que o artista pretendia que afectasse o observador não era importante).

⁸ Walter Benjamin, *Pequena História da Fotografia*, pp. 127 e 128

⁹ Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, p. 111

¹⁰ Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, p. 113

A reprodução técnica é mais independente do que a reprodução manual no que diz respeito ao original. É de salientar no entanto, que a sua finalidade é a massificação da obra e não a sua falsificação.

Com o desenvolvimento da tecnologia de reprodutibilidade das obras de arte, estas passam a ser autênticas, não num sentido comercial, mas pela sua presença massiva, no lugar de uma presença irrepitível. Em ambos os casos a autenticidade acontece por se transmitir nela a sua duração material até à sua testificação histórica. Para Benjamin, a obra irrepitível era a base da arte Fascista.

Este processo tecnológico, que levava a arte às massas, caminhava de acordo com o movimento das próprias massas. Na sua acção atrofiava a “aura” da obra de arte, entendida como uma “manifestação única de uma lonjura, por muito próxima que esteja.”¹¹

Assim, segundo Benjamin, a reprodutibilidade da obra de arte permitia “retirar o invólucro a um objecto, destroçar a sua aura” e dar-lhe “um sentido para o semelhante no mundo”,¹² algo que a obra de arte irrepitível não podia fazer.

O autêntico, que é o único repetido na igualdade do mundo, seria o equivalente ao que Jaime Barilko (1977) entendia como conceito da “Criação Divina do Homem”, pois partindo da unidade, explicava-se a igualdade de direitos e a não supremacia de nenhum ser humano sobre outro.

A “excepcionalidade” da obra de arte não é, para o crítico Alemão, um atributo formal presente no objecto em si. Benjamin identifica-a antes com a forma da obra de arte “se instalar no contexto da tradição”¹³, estando incluídas na “aura”, portanto, as várias associações que a obra adquire ao longo do tempo, testemunhos de uma existência histórica. Esta posição não deve ser confundida com a perspectiva objectivista do historicismo, pois para Benjamin a obra de arte não se encontrava presa ao seu contexto de origem, antes transportava consigo a inscrição de um passado necessariamente móvel e que apenas adquiria significação no “aqui e agora” da recepção.

É importante incluir neste contexto a temporalidade da obra assim como os sentidos que se juntam ao mesmo. Por exemplo, imagens que eram adoradas em certas civilizações, tinham conotações diabólicas noutras, ou simplesmente estéticas; no entanto, em qualquer uma apresentavam uma “aura”, devido à sua singularidade. Isto significa que o valor de uma obra de arte única se fundamenta no ritual em que adquire o seu valor útil, seja ele qual for.

Tal avaliação começa a vacilar com a fotografia, que quase surge em paralelo com o socialismo. É aí, segundo Benjamin, que começa o desmoronar da “arte pela arte” e se inicia a emancipação da obra de arte da sua “existência parasitária de ritual”.

¹¹ Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, p. 81

¹² Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, p. 81

¹³ Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, p.82

No início do século XX, a reprodução técnica já tinha alcançado um patamar que lhe permitiu não só a reprodução de todas as obras de arte transmitidas, e deste modo efectuar a mais profunda alteração no impacto que estas tinham sobre o público, como também conquistar um lugar próprio entre os processos artísticos.

A extensa citação que Benjamin fez dos antigos fotógrafos de Paris enfatiza a tensão entre um esforço inicial que a fotografia fez em tentar assimilar as técnicas de representação derivadas da pintura, e a eventual necessidade que teve de se afastar dessas técnicas.

Desde que a fotografia existe, não cessaram de a relacionar com a pintura e de a avaliar em relação a ela. Os fotógrafos do século XIX quiseram ser reconhecidos como artistas, apesar de esta reivindicação nem sempre agradar aos críticos da época, como Baudelaire, que sustentavam tratar-se de uma arte fria e mecânica, sem alma, incapaz de suscitar emoção. A tal ponto que a história da fotografia é, de certo modo, caracterizada pelo reconhecimento progressivo de uma forma de expressão artística no seu todo, diferente, específica. Hoje, a famosa pergunta (...): ‘A fotografia é uma arte?’ deixou de ter razão de existir, pois os fotógrafos têm o seu lugar nos museus americanos e europeus de arte moderna, no seio de colecções específicas e de programas de exposições.¹⁴

A pintura e a fotografia são meios radicalmente diferentes, que reflectem modos de ver distintos:

O modo de ver do fotógrafo reflecte-se na sua escolha do tema. O modo de ver do pintor reconstitui-se através das marcas que deixa na tela ou no papel.¹⁵

Fotografia e pintura devem coabitar, harmoniosamente, na vastidão do campo artístico, mas cada uma no seu espaço.

Relativamente ao uso da fotografia, Benjamin afirma:

Com a fotografia, a mão liberta-se das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução de imagens, as quais, a partir de então, passam a caber unicamente ao olho que espreita por uma objectiva.¹⁶

Citando Gabriel Bauret:

“A imagem é feita de luz e é precisamente o olhar que capta esta luz, quer dizer, o olho, e não a mão. (...). E através da sensibilidade do olhar, é a sensibilidade do espírito que se exprime”.¹⁷

¹⁴ Gabriel Bauret, *A Fotografia*, p. 76

¹⁵ John Berger, *Modos de Ver*, p. 14

¹⁶ Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, p. 76

¹⁷ Gabriel Bauret, *A Fotografia*, p. 77

No seu ensaio, Benjamin reconhece que a noção de obra de arte copiada não é um conceito novo, recente.

Apresenta-nos o desenvolvimento das tecnologias de reprodução desde a Grécia Antiga, através do advento da xilogravura, da água-forte, da gravura em cobre e da litografia. Afirma ter sido a partir daqui que os meios de reprodução artística realmente começaram a influenciar as obras de arte originais em criação. A facilidade relativa, rapidez, e baixo custo da litografia “conferiu, pela primeira vez, às artes gráficas a possibilidade de colocar no mercado os seus produtos, não apenas os produzidos em massa (como anteriormente) mas ainda sob formas todos os dias diferentes”.¹⁸

Benjamin afirma:

*Por princípio a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens tinham feito sempre pôde ser imitado por homens. Tal imitação foi também exercitada por alunos para praticarem a arte, por mestres para divulgação das obras e, finalmente, por terceiros ávidos de lucro. Em contraposição a isto, a reprodução técnica da obra de arte é algo de novo...*¹⁹

Walter Benjamin fala-nos das complicações que a reprodução de obras de arte acarreta. Há uma enorme diferença entre a recriação manual de obras de arte a partir da observação, e a sua reprodução mecânica, que consegue alcançar uma cópia quase perfeita do original no entanto, os Romanos, por exemplo, foram especialistas em copiar a estatuária grega. As cópias romanas pareciam-se bastante com os originais gregos, chegando mesmo a ultrapassá-los por vezes. Mas a verdade é que sem elas, muito provavelmente, grande parte das peças ter-se-iam perdido no mundo e nós nunca as teríamos conhecido.

Por outro lado, as condições do modo de produção capitalista mascaram e mistificam o trabalho artístico, tornando-o mais opaco. É esta a advertência que surge a partir da constatação da perda da “aura” através da reproduzibilidade da obra de arte, nos tempos modernos.

Walter Benjamin inicia o seu ensaio com uma citação do poeta Paul Valery:

*Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo são desde há vinte anos o que foram até então. É de esperar que tão grandes inovações modifiquem toda a técnica das artes, agindo, desse modo, sobre a própria invenção, chegando talvez mesmo a modificar a própria noção de arte em termos mágicos.*²⁰

Se a habilidade para reproduzir imagens em massa através da fotografia, como uma dessas inovações, transformou toda a natureza da nossa cultura – e nas palavras de Valery, “a própria noção de arte” – então ela é uma ferramenta de enorme importância para os artistas, quer sejam fotógrafos ou não.

¹⁸ Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da sua Reproduzibilidade Técnica*, p. 76

¹⁹ Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da sua Reproduzibilidade Técnica*, p. 75

²⁰ Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da sua Reproduzibilidade Técnica*, p. 71

Pensemos no impacto que a fotografia teve sobre os pintores. Quantos artistas contemporâneos, que trabalham em pintura nos dias que correm, o fazem a partir de fontes fotográficas? Obviamente o efeito da fotografia na pintura não se extingue na cópia, na imitação desta através de meios pictóricos. Também é possível pensar o modo como os artistas definiram a essência da pintura, em oposição ao papel que a fotografia ocupou na cultura contemporânea.

Será que os formalismos de Clement Greenberg, e as suas tentativas de definição da essência da pintura, teriam tomado forma sem qualquer conhecimento acerca da fotografia? (contra a qual o próprio definiu pintura, por diversas vezes)

A respeito da fotografia, Clement Greenberg afirma:

A fotografia é a única forma artística que ainda pode ser naturalista, e que efectivamente atinge o seu máximo efeito expressivo através do naturalismo. Ao contrário da pintura e da poesia, pode colocar todo o seu ênfase num objecto explícito, numa anedota ou mensagem; ao artista é permitido, neste meio neutral mecanicamente reactivo, identificar o 'interesse humano' no seu tema, como em nenhuma outra forma de expressão artística, sem que caia na banalidade. Deste modo, parece que a fotografia, hoje em dia, pode assumir o campo que outrora pertencera à pintura de género e de paisagem, sem ter de a seguir para áreas às quais o passado foi conduzido pela força do desenvolvimento histórico.²¹

Uma outra forma de pesar o efeito da fotografia no mundo artístico é considerar que a grande parte do trabalho que se vê nos livros, nas revistas, nos catálogos, na televisão – a certo ponto mediado e reproduzido pela câmara – supera de longe o que chegamos a ver ao vivo. Como Benjamin afirma:

A obra de arte reproduzida, torna-se cada vez mais a reprodução de uma obra de arte que assenta na reprodutibilidade.²²

No entanto, é de salientar que a experiência de ver uma obra ao vivo em nada se compara à de ver uma reprodução, pois “quando a máquina fotográfica reproduz um quadro, destrói a singularidade da sua imagem. Daí resulta que o seu significado se modifica ou, mais exactamente, se multiplica e fragmenta em muitos significados”.²³

Podemos ver as implicações desta mudança no estado e na função do objecto artístico, por exemplo, na “Brit Art” dos anos 90.

Não é difícil encontrar exemplos da “Brit Art” contemporânea, projectados para a reprodutibilidade. A título de exemplo refere-se o tubarão de Damien

²¹ Clement Greenberg, *The Camera's Glass Eye: Review of an Exhibition of Edward Weston*, in *The Collected Essays and Criticism*

²² Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, p. 83

²³ John Berger, *Modos de Ver*, p. 23

Hirst,²⁴ as crianças mutantes dos irmãos Chapman,²⁵ ou o retrato de Myra Hindley,²⁶ da autoria de Marcus Harvey. É possível encarar estas obras como objectos artísticos concebidos tanto para serem vistos reproduzidos em papel, como para serem contemplados no espaço de uma galeria.

No seu ensaio, Benjamin afirma que a diferença entre ver uma obra de arte ao vivo, ou vê-la reproduzida, é a falta de “aura” que caracteriza as reproduções, a falta de autenticidade e singularidade que só se encontra na obra de arte em si, original.

Para Benjamin, a implicação desta perda de “aura” da obra de arte, é o facto do objecto artístico perder também o seu “valor de culto” em favor de um “valor expositivo”. É uma imagem em vez de um fetiche, que entra para o mundo, onde pode adquirir diferentes significados.

Mesmo na reprodução mais perfeita falta uma coisa: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar em que se encontra. É, todavia, nessa existência única, e apenas aí, que se cumpre a história à qual, no decurso da sua existência, ela esteve submetida. (...). O aqui e agora do original constitui o conceito da sua autenticidade. (...). As situações a que se pode levar o resultado da reprodução técnica da obra de arte, e que, aliás, podem deixar a existência da obra de arte incólume, desvalorizam-lhe, de qualquer modo, o seu aqui e agora. (...). O que murcha na era da reprodutibilidade da obra de arte é a sua aura.²⁷

Benjamin afirma que a obra de arte única, original, tem uma presença que se afirma superior a qualquer cópia técnica. O original, o primeiro, o único, que não é cópia mas criação.

Embora a cópia possa, em termos formais, ser absolutamente idêntica ao original, a “aura”, definida por Walter Benjamin, perde-se. Falta-lhe o tempo e espaço do original, “o seu aqui e agora”. A cópia perde a autenticidade do original, único e irrepitível. É quase certo que o original será sempre visto como elemento de maior valor.

É, pois, de importância decisiva que a forma de existência desta aura, na obra de arte, nunca se desligue completamente da sua função ritual. Por outras palavras: o valor singular da obra de arte ‘autêntica’ tem o seu fundamento no ritual em que adquiriu o seu valor de uso original e primeiro. Este, independentemente de como seja transmitido, mantém-se reconhecível, mesmo nas formas mais profanas do culto da beleza, enquanto ritual secularizado. (...). A reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a, pela primeira vez na história do mundo, da sua existência parasitária no ritual.

²⁴ Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991, imagem p. 49

²⁵ Irmãos Chapman, *Year Zero*, 1996, imagem p. 49

²⁶ Marcus Harvey, *Myra*, 1997, imagem p. 50

²⁷ Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, pp. 77, 78 e 79

*A obra de arte reproduzida, torna-se cada vez mais a reprodução de uma obra de arte que assenta na reprodutibilidade.*²⁸

Relacionada com as preocupações de Benjamin acerca da memória e da história, a “aura” dos objectos culturais é frequentemente compreendida como referente a uma mística tradicional da obra de arte enquanto objecto singular e permanente.

Benjamin afirma que os originais são efectuados com determinado efeito e para um local específico. *A Criação do Homem*,²⁹ por exemplo, de Miguel Ângelo, foi criada especificamente para a Capela Sistina em Roma. Foi propositadamente pintada no tecto, especificamente para aquele local. Ao reproduzir a pintura, num qualquer outro suporte, ela perde a sua autenticidade e a sua base ritual.

Partindo do princípio que um objecto com “valor de culto” obriga a determinado tipo de contemplação por parte do espectador, uma imagem com “valor expositivo” pede um outro tipo de abordagem, que se relaciona mais com o uso da imagem: que sentido extraímos da imagem e que sentido pode a imagem fazer do mundo? Deste modo, Benjamin acredita que os diferentes conhecimentos acerca do mundo, que vamos ganhando através das imagens da era da reprodutibilidade técnica, “eliminam alguns conceitos tradicionais – como a criatividade, a genialidade, o valor eterno e o secreto”.³⁰

Quando encaramos uma obra de arte como objecto que “significa” ou “diz” algo, tais conceitos perdem importância e interesse; a nossa atenção dirige-se para um “saber o que diz”, em vez de se questionar acerca de quem fez a obra ou simplesmente contemplar a sua singularidade. Deste modo, é pouco provável que nos coloquemos diante de uma imagem dos irmãos Chapman com a mesma reverência extasiada com que um “connoisseur” do século XVIII se colocaria diante de uma obra de Miguel Ângelo.

Benjamin continua:

*Não é, de modo nenhum, por acaso que o retrato ocupa um lugar central nos primórdios da fotografia. No culto da recordação dos entes queridos, ausentes, ou mortos, o valor de culto da imagem tem o seu último refúgio. Na expressão efémera de um rosto humano acena, pela última vez, a aura das primeiras fotografias.*³¹

Benjamin afirma que a “aura” é conservada nos retratos fotográficos porque estes configuram a única imagem que fica dos seres humanos, após estes partirem. O ser desaparece, mas a fotografia continuará a existir, mostrando como era e como vivia. Talvez seja por isso que os antigos acreditavam que quando eram fotografados, um pedaço da sua alma era retirado. De certa

²⁸ Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, pp. 82 e 83

²⁹ Michelangelo Buonarroti, *A Criação do Homem*, tecto da Capela Sistina, 1508-12, imagem p. 50

³⁰ Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, pp. 73 e 74

³¹ Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, p. 87

forma, olhando para uma fotografia, podemos vislumbrar um pouco da alma e da vida do representado.

Benjamin descreveu os primeiros retratos fotográficos como repositórios últimos do valor afectivo que associava às qualidades do intrínseco e do original.

Preocupou-se com a criação de uma teoria fotográfica de “contra-aura”, na qual o “valor de exposição” substitua o “valor de culto”. Para ele, enquanto “o valor de culto (...) não cede sem resistência”, “a fotografia e, ainda mais, o filme, nos proporcionam um útil acesso a este tipo de questões” da arte.

Posicionou o local de maior resistência à nova ordem do “valor de exposição”, a sua “última trincheira”, no “rostro humano”, de uma “melancolia e beleza inigualáveis”. Benjamin afirmou que “na expressão de um rosto humano acena, pela última vez, a aura das primeiras fotografias”.³²

É a desumanização da fotografia de que se revestem as fotografias sem gente que, segundo Benjamin, representa uma possibilidade de, no mínimo, cessar a presença da “aura” na linguagem da prática fotográfica.

Benjamin observou e previu não só o ênfase crescente no semblante humano como último bastião para o “valor de culto” da fotografia, como também introduziu o conceito de legenda, uma característica das imagens das revistas, com o argumento de que tinham um “carácter completamente diferente do título de uma pintura”.³³

Pondo um pouco de parte o efeito que a reprodutibilidade das imagens tem tido no mundo das belas-arts, é de salientar que a fotografia penetra o todo da nossa sociedade, atravessando todos os discursos nela presentes.

A fotografia tornou-se central na nossa cultura, e assumiu tal papel incrivelmente depressa. Já em 1857, menos de 20 anos após a sua invenção, Elizabeth Eastlake escreveu:

*A fotografia tornou-se uma palavra doméstica e um desejo comum; é usada por igual tanto pela ciência como pela arte, pelo amor, pelo negócio e pela justiça; tanto se encontra no mais luxuoso dos salões como no mais empoeirado dos sótãos – na solidão de uma cabana, e no clarão de um palácio de Londres – no bolso de um detective, na cela de um condenado, no portfólio de um pintor ou de um arquitecto, entre os documentos de um dono de um moinho ou entre os modelos de um industrial manufator, e no peito corajoso de um soldado no campo de batalha.*³⁴

³² Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, p. 87

³³ Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, p. 88

³⁴ Carol Squiers, *Introduction to the Critical Image, Essays on Contemporary Photography*, pp. 8 e 9

Carol Squiers afirmou que Lady Eastlake conseguiu aperceber-se que a fotografia não era exclusivamente um veículo artístico mas sim uma ferramenta preciosa, com inúmeros fins.

O enorme impacto que teve na cultura e a diversidade de usos da fotografia que Eastlake descreve, ainda é mais surpreendente quando nos apercebemos que refere aqueles que hoje em dia são mais omnipresentes mas que na altura ainda nem tinham começado – publicidade e jornalismo.

Vivemos num mundo no qual os processos fotográficos resultaram numa proliferação e multiplicação das imagens por todo o lado: quantas imagens que resultaram de um processo fotomecânico vemos todos os dias? Algumas surgem impressas, em revistas, jornais, livros, outras irradiam da televisão, do cinema, ou da internet.

Vivemos num mundo saturado de imagens fotográficas e imagens mediadas pela fotografia. O efeito é arrebatador, e não pode nem deve ser ignorado pelos artistas.

A ubiquidade da fotografia constrói o nosso modo de ver o mundo, o nosso entendimento acerca do mundo; a forma como percebemos a feitura das imagens e o conhecimento que delas adquirimos.

Para qualquer artista, que trabalhe em qualquer médium, assim como para os críticos, é importante compreender o local desta produção de imagens dentro de um sistema dominado pela imagem reproduzida fotograficamente.

Mas voltando ao ensaio, em *A Obra de Arte na era da Reprodutibilidade Técnica*, Benjamin foca o actor e tenta descortinar qual a diferença entre um actor de cinema e um de teatro. Descreve a experiência de um actor de cinema de uma forma muito semelhante ao modo como Lacan descreve os efeitos do “estádio do espelho” – “mirror stage” – (o que é surpreendente, pois Benjamin escreveu o seu ensaio muito antes de Lacan ter formulado as suas teorias acerca deste conceito).³⁵

Benjamin cita o dramaturgo Pirandello, descrevendo a figura do actor:

O actor de cinema (...) sente-se no exílio. Exilado não só do palco, mas também da sua própria pessoa: com um mal-estar sombrio sente o inexplicável vazio causado pelo facto do seu corpo se tornar numa manifestação ausente, de se desvanecer e de ser privado da sua realidade, da sua vida, da sua voz e dos sons que emite quando se move, para se

³⁵ O “estádio do espelho” de Lacan é uma espécie de registo pré-verbal cuja lógica é essencialmente visual e que se afirma como um primeiro momento de alienação. A consciência da existência do eu e do outro, ou se quisermos de ela própria como outro, dá-se numa criança quando reconhece pela primeira vez o seu reflexo num espelho. No entanto, este é um reconhecimento falhado, pois a coerência com o sujeito falha. Este auto-reconhecimento através de uma imagem externa define-se então como uma forma de auto-alienação.

*transformar numa imagem muda que estremece na tela por um instante para depois desaparecer no silêncio.*³⁶

Benjamin explica:

*A estranheza do actor perante o equipamento, como refere Pirandello, é essencialmente do mesmo tipo da estranheza que se sente perante a própria imagem reflectida no espelho. Mas agora, a imagem é separável da pessoa, é transportável.*³⁷

Saliente-se que isto é apenas parte da história da nossa relação com as imagens dos “mass media”. Nem todos somos actores de cinema todavia, continuamos nas nossas vidas, representando papéis de filmes. Recriamos os papéis dos modelos que os “media” nos dão. Confundimos as nossas imagens enquanto espectadores com as imagens que os “media” nos oferecem, numa continuação da teoria do “estádio do espelho” de Lacan.

No cinema, que segundo Benjamin se coloca numa posição radicalmente oposta em relação à pintura, “o homem vê-se na situação de actuar com a sua totalidade de pessoa viva, mas sem a sua aura”.³⁸

*O cinema reage ao aniquilar da aura, com uma construção artística, com uma construção artística da ‘personality’ fora do estúdio. O culto da ‘estrela’ (...) conserva a magia da personalidade que, há muito, se reduz à magia pútrida do seu carácter mercantil.*³⁹

*Porque a aura está ligada ao aqui e agora. Dela não existe cópia. A obra que se manifesta em torno de um Macbeth não pode ser separada da que, para um público ao vivo, rodeia o actor que representa aquele personagem. A especificidade do registo em estúdio cinematográfico reside no facto de colocar o equipamento no lugar do público. Assim, a aura que envolve o actor tem de desaparecer, e por conseguinte, também a do personagem representado.*⁴⁰

Há uma grande diferença entre assistir a uma peça de teatro e ver um filme. A peça é ao vivo, os actores estão efectivamente na presença do público. O cinema, por outro lado, tenta replicar essa sensação o mais possível no entanto, só o consegue fazer a duas dimensões. O som não sai realmente da boca do actor mas de uma qualquer coluna de som localizada na sala de cinema.

Enquanto uma cena de uma peça de teatro decorre em tempo real, sem interrupções, uma cena de um filme pode ser filmada um sem número de vezes, em momentos diferentes, em locais diferentes, sendo sujeita a uma

³⁶ Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, p. 92

³⁷ Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, p. 94

³⁸ Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, p. 92

³⁹ Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, p. 95

⁴⁰ Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, p. 92

montagem posterior. É por tudo isto que uma peça de teatro conserva a sua “aura”, enquanto uma versão cinematográfica nunca poderá ser tão autêntica.

É no cinema, evolução tecnológica da fotografia, que Benjamin vê a realização da arte potencialmente politizada e em consequência, revolucionária.

O cineasta é comparável a um cirurgião, que entra com a sua mão no corpo e o transforma para o curar. O pintor é comparado com o “mago” (curandeiro), que expressa os seus poderes mágicos (não científicos nem materiais, como os do cirurgião), sem tocar no corpo (as massas).

À semelhança do que acontece com a fotografia, no cinema também não há original. Só existe enquanto momento; nem chega a ser uma reprodutibilidade que se suspende, como na fotografia, pois o tempo de observação é aquele que o filme proporciona.

No cinema o indivíduo torna-se mais receptor – é mais a imagem que é lançada sobre ele, e menos aquilo que lança sobre ela.

Relativamente ao cinema, Benjamin fala-nos do efeito de “shock”, que perturba a dimensão cultural de espera, de demora, da obra de arte tradicional.

Perante uma pintura tenho sempre o mesmo efeito de “shock”; no cinema o efeito de “shock” vai trazer a surpresa. O espaço e tempo de reflexão é reduzido e o indivíduo, espectador, é obrigado a apresentar uma capacidade de resposta mais imediata perante a surpresa.

A referência de Benjamin ao cinema – em termos do efeito da experiência cinematográfica na audiência – aplica-se à criação tecnológica e exploração de uma subserviência colectiva ao nível da manipulação política: a massa passiva, que não pensa, como material em bruto do novo estado totalitário que se prepara para a guerra (sendo a guerra o foco final deste ensaio sobre a arte e a tecnologia assim como a arena para novas formas de aniquilação da “aura”).

O avanço deste novo médium tinha tanto de inevitável como de imprevisível. Quando Benjamin escreveu sobre o desenvolvimento do cinema, tinha consciência de uma inevitabilidade análoga num contexto histórico futuro no entanto, o novo meio visual desde cedo se torna indispensável à mensagem da realidade do século XX que pretendia representar.

É de salientar o lado bom desta reprodutibilidade que se expande, pois é devido às reproduções que as massas podem, agora, “começar a apreciar a arte, o que outrora só era possível às minorias cultas”.⁴¹

⁴¹ John Berger, *Modos de Ver*, p.37

Por outro lado, Benjamin considerava que certas técnicas, como a fotografia, poderiam tornar-se estáticas, no sentido de reproduzirem obras do estilo Fascista, embora a evolução tecnológica do cinema obrigasse a um salto qualitativo ideológico, estimulando as massas proletárias até ao processo da revolução. Esta visão utópica mecanicista da transformação social estava mergulhada no sonho messiânico da redenção.

Os elementos intrinsecamente reprodutivos, como a fotografia e o cinema, podem, segundo Benjamin, libertar a arte de um ritual baseado na autenticidade, retornando-a a uma prática política. O “valor de culto” poderia, a curto prazo, ser trocado por uma reavaliação cultural, uma vez que a autoria do objecto, não mais situado de forma única, devido à proliferação de cópia, seria questionável.

É através dos mecanismos da reprodução técnica e da crescente proliferação das imagens, que mais do que nunca, começamos a conhecer-nos e a conhecer o mundo através de uma construção composta de imagens.

O resultado desta cultura é que as pessoas cada vez se experienciam mais através de imagens, máscaras, sem que haja efectivamente um ser dentro delas. Esta perda pode ser comparada ao desaparecimento da “aura” mencionado por Benjamin, no âmbito desta era de produção massificada de imagens.

As pessoas, tal como as obras de arte, têm uma “aura”, uma singularidade que as distingue. Benjamin afirma que na era da reprodutibilidade técnica “o homem vê-se na situação de actuar com a sua totalidade de pessoa viva, mas sem a sua aura”.⁴²

Podemos reagir como imagens, mas imagens sem a presença do original, do autêntico. Talvez se possa afirmar que já não nos experienciamos como seres presentes, mas como séries de imagens, superfícies sem qualquer profundidade.

Do mesmo modo que um actor em palco apresenta uma relação social directa com a audiência, enquanto a de um actor de cinema é fetichizada, removida pela tecnologia da câmara, nós também não experienciamos as relações sociais e a nossa identidade de forma directa, mas apenas através do mundo das imagens que a cultura de reprodução em massa nos oferece.

Vamos vivendo as nossas vidas sem “aura” porque as imagens através das quais vivemos são reproduzidas. A nossa identidade já não pode ser autêntica ou original.

Os “stills” de filmes da Cindy Sherman⁴³ são provavelmente o exemplo mais óbvio de uma série de obras de arte que utilizam esta fluência de identidade directamente.

⁴² Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, p. 92

⁴³ Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #53 e #56*, imagens p. 51

O que poderá acontecer agora, nesta era da reprodutibilidade técnica, na qual as imagens que criamos, e a nossa própria identidade, se baseiam noutras imagens? Numa era na qual as imagens são compreendidas em relação a outras imagens, em vez de face a um referente real, o que se coloca por trás do mundo das imagens? Será que nos encontramos, como Platão pensava, numa caverna, observando sombras nas paredes, ou teremos começado a pensar que não há nada para além da caverna das imagens? Será que a fotografia ainda nos afundou mais nesta caverna, ou será que nos libertou das ideias metafísicas acerca da representação? Que acesso à realidade poderemos esperar?

Em vez de tirarmos conclusões acerca do que significa viver neste mundo de imagens e máscaras, pensemos em duas personalidades que poderão guiar-nos a partir deste ponto, Jean Baudrillard e Jacques Derrida.

Baudrillard descreve-nos um mundo transformado pelas tecnologias de informação e organizado como uma sociedade de informação. Descreve um mundo no qual a própria ideia de real foi submergida pelos modelos da realidade.

Para Baudrillard, já não há qualquer diferença entre real e modelo do real, entre referente e cópia. Vivemos num mundo de realidades simuladas, no mundo do “simulacro”, do “hiper-real”, mais real que o próprio real, onde já não faz sentido falar em original ou cópia.

Será que nos estamos a aperceber que o mundo fora das representações desapareceu, que todo ele está entrelaçado em representações, discursos, géneros, histórias – na linguagem? Quando Derrida afirma não haver mundo fora da linguagem, refere algo um pouco diferente do “simulacro” de Baudrillard, ou seja, que signos só referem outros signos. Derrida considera que existe de facto um mundo, um mundo onde nos situamos no entanto, este, em vez de se colocar por trás das representações, é produzido, estruturado por elas.

A visão de Benjamin de um mundo saturada de imagens artísticas tem sido estudada a um ponto que certamente em muito terá excedido as suas maiores expectativas. A enorme capacidade que os computadores modernos têm, e a facilidade com que apresentam representações visuais, fazem com que a agitação de Benjamin perante a fotografia e o cinema nos pareça estranha. No entanto, as questões que Benjamin levantou acerca das consequências sociais desta cultura de imagens, recaem sobre nós mais do que nunca. As tecnologias multimédia afectam a nossa percepção da realidade, afastando a definição de autenticidade da sua antiga condição prévia de existência física.

As teorias de Walter Benjamin aplicam-se ao novo reino da arte digital. O potencial de reprodução dos “hypermedia” é uma concretização das profecias de Benjamin.

Explorando metáforas de uma visão auto-consciente da fotografia no seu estágio inicial, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* compromete-se deliberadamente numa simulação acerca das possibilidades e limitações, cognitivas e afectivas, essenciais na experiência urbana da época que pretende representar.

Conclusão

A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica é uma das análises mais incisivas e intelectualmente estimulantes acerca da forma como a singularidade da apreciação de uma obra de arte foi transformada pela invenção de novos processos de reprodução, em particular a fotografia e o cinema. Para Benjamin, tais invenções tiveram consequências políticas: a arte libertou-se para usufruto das massas e escapou à posse das elites.

Cerca de setenta anos depois, um argumento central do ensaio de Benjamin parece datado. Acreditava que aquilo a que chamava a “aura” possuída por uma obra de arte singular, diminuiria inevitavelmente, como consequência das facilidades da reprodução e dos meios onde não existia um verdadeiro original, tal como a fotografia. Benjamin considerava que esses novos elementos derivados da reprodução técnica substituiriam a pintura.

É possível argumentar que ocorreu exactamente o oposto e que Benjamin falhou, ao não prever que a acessibilidade das imagens produzidas em massa criariam uma ânsia pelo singular. Decorridos setenta anos, a pintura mantém-se como forma de arte mais valiosa, existindo um reconhecimento quase universal de que a fotografia, embora sendo uma arte, é considerada uma arte menor. Benjamin acreditava que os novos meios das massas libertariam a arte da sua função tradicional, o serviço à religião ou às elites hierárquicas. Dois desenvolvimentos específicos minaram este prognóstico. Um, que Benjamin não podia ter previsto, foi o desenvolvimento da História da Arte como disciplina, que conferiu um enorme prestígio a algumas obras de arte. É no entanto estranho, que não tenha feito qualquer referência ao segundo desenvolvimento – o crescimento do mercado da arte.

Neste caso, Benjamin terá sido algo ingénuo. Acreditava que uma fotografia ou uma litografia eram exactamente iguais a quaisquer outras e que eram alheias a certos aspectos tais como a sua proveniência, condição, data e a questão crucial de em que medida a impressão da fotografia teria sido realizado sob a supervisão directa do artista. Além disto, o crescimento vertiginoso do preço das obras de arte ocorrido num passado recente é prova mais do que suficiente de como a singularidade continua a ser importante, quanto mais não seja porque tem implicações comerciais.

Tais pensamentos ajudam a explicar as razões pelas quais são roubadas as grandes obras de arte. Esta questão enigmática está bem demonstrada no roubo de duas pinturas, *O Grito*⁴⁴ e *Madonna*,⁴⁵ da autoria de Munch, ocorrido em Agosto de 2004, no Museu Munch em Oslo. Os criminosos parecem não ter grande dificuldade em entender a importância e a durabilidade da “aura” numa obra de arte, especialmente se aceitarmos a explicação de que estas obras são roubadas com o objectivo de que aqueles que praticaram o crime sejam reconhecidos no seu submundo.

⁴⁴ Munch, *O Grito*, 1893, p. 52

⁴⁵ Munch, *Madonna*, 1894-95, p. 52

Os argumentos de Benjamin são também problemáticos na disputa ocorrida no Reino Unido, sobre a tentativa do Museu Fitzwilliam, em Cambridge, de reter a obra de Macclesfield Psalter, do século XIV, comprada em leilão pelo Museu Jean Paul Getty.

Há um desânimo generalizado pelo facto do “Heritage Lottery Fund” ter recusado suportar a oferta do museu por considerar que a sua proposta não garantia duas das principais exigências da fundação, no que respeitava ao acesso às obras e à educação.

A “Heritage Lottery Fund” parece satisfeita com a crença desactualizada de Benjamin de que o público ficaria satisfeito com uma reprodução, de tal forma que o original poderia estar quer no Museu Getty, quer no Fitzwilliam.

Apesar do que foi mencionado anteriormente, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* foi uma declaração histórica sem precedentes.

Em 1936, o ensaio representou um desafio às apropriações Fascistas da arte, à estética convencional dos Comunistas e às teorizações fenomenológicas acerca da arte – recordemos a recepção problemática que teve por parte de Adorno e muitos outros, o descontentamento expresso com o que observa como modos “despolitizados” de uma promessa estética, e a análise de um “mundo sem aura” (Rodolphe Gasché). Tais desafios repetem-se constantemente, de formas diferentes, ao nível da influência do seu ensaio crítico sobre o turbulento cenário intelectual do final da década de 60.

Benjamin contribuiu decisivamente para o desenvolvimento, tanto Marxista como pós-modernista, das teorizações da cultura, mas também para a contínua recessão histórico-artística da obra de arte e seu papel nesta sociedade contemporânea dominada pelos “média”.

A mudança que Benjamin pretendeu salientar n’ *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, que nos chega a partir do desenvolvimento dos meios modernos de produção visual, foi muito profunda. Hoje em dia, já no século XXI, vivemos numa espécie de “pós-rotura”, rotura essa que Benjamin indicou, salientando a inclusão dos avanços da tecnologia no meio artístico, bem como as suas consequências.

A reprodução técnica tem o seu lado bom e o seu lado mau. A reprodução pode ser usada, por exemplo, para fazer reproduções em grande escala no entanto, o seu sentido de originalidade, desaparece. Embora a qualidade das reproduções possa ser muito elevada, a presença da obra original é insubstituível e na cópia, já não está presente. A réplica ou reprodução é frequentemente pouco apreciada, pois é vista simplesmente como um pedaço de trabalho copiado.

O que Benjamin afirma acerca da perda da autenticidade da obra de arte, da perda do valor e da originalidade, e mesmo a nossa própria imagem acerca do que é a criatividade, paira em suspensão em volta de uma ideia de obra

única. Essas perdas configuram toda uma época da história da humanidade que não mais irá voltar.

Na sua obra Walter Benjamin salienta precisamente esse ponto de viragem. Desde então um sem fim de movimentos artísticos se desenvolveram, mas a primeira rotura foi apontada por Benjamin em determinadas áreas da arte, da representação cultural, tendo sido essencialmente associada às correntes vanguardistas.

É em pleno século XXI que observamos efectivamente a penetração desses processos num discurso de massas; hoje em dia estamos efectivamente a vivê-los. Já não se trata da revolução nos museus, nas paredes das casas de cada um ou nos aparelhos de televisão no entanto, continuamos a viver a revolução identificada por Benjamin.

Pode questionar-se indefinidamente o grau de realidade que continua a ser mostrado, mas hoje em dia é outro aspecto que se faz notar; os circuitos estão em funcionamento, e podem alimentar-se do que for, podem devorar tudo, e tal como Benjamin afirmou acerca da obra de arte, nunca é possível regressar à origem, nunca é possível interrogar um acontecimento, um personagem, um discurso acerca do seu grau de originalidade, de autenticidade. Segundo Jean Baudrillard, a isso chama-se hiper-real. É essencialmente um domínio onde já não se pode distinguir o que é real do que não é, o que é verdadeiro do que é falso. Hoje caminhamos num mundo onde os elementos já não se regem pelo princípio da realidade, mas sim pelo princípio da comunicação e da mediatisação.⁴⁶

Segundo Douglas Davis, hoje em dia vivemos na era da reprodução digital. Esta, física e formalmente, é camaleónica. Não há uma clara distinção conceptual entre o original e a sua reprodução, em qualquer meio que tenha como base o filme, a electrónica ou as telecomunicações.

Relativamente às artes plásticas, a distinção desgasta-se a cada momento, se é que já não entrou num colapso definitivo. Os conceitos de cópia e original encontram-se tão interligados que é praticamente impossível perceber onde um começa e o outro acaba, apesar da pintura continuar a ser vista como um bem de enorme valor.

A ruína da “aura” da originalidade que Walter Benjamin proclamou, confirma-se nos dias que correm. A “aura”, flexível e elástica, estendeu-se muito para além dos limites profetizados por Benjamin. Hoje, no âmago da produção em si, por vezes descrito como virtual, a originalidade e a verdade tradicional são enfatizadas, não traídas. Mas a obra de arte não está exclusivamente a mudar a sua forma e o modo como se apresenta ao público; a sua extensão mais provocatória localiza-se no mais íntimo e interior do nosso corpo e espírito. Perante isto, todas as mudanças que se sucedem, a internet e até a

⁴⁶ Baudrillard, Stuart Hall, Virilio, *The Work of Art in the Electronic Age*, Block, nº 14, 1988, pp. 3-14

sua recente evolução para “world wide web”, empalidecem. Nenhum facto perturba tanto os guardiões da modernidade tradicional como este.⁴⁷

A reprodução digital aumentou a acessibilidade a todos os tipos de criação artística, mas os atributos artísticos destas novas reproduções não diferem significativamente das reproduzidas por métodos ancestrais.

Uma imagem da *Gioconda* em “jpeg”, é sem dúvida uma reprodução, destituída tanto da sua singularidade como da “aura” do original. A reprodução de obras de arte através de meios digitais e não de meios técnicos, mecânicos, representa apenas uma variação metodológica de um mesmo conceito.

Ao aceitarmos a declaração de Benjamin que afirma que as reproduções “podem deixar a existência da obra de arte incólume”⁴⁸ mas “desvalorizá-lo, de qualquer modo, o seu aqui e agora”,⁴⁹ e reconhecermos que qualquer método de cópia “liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição”,⁵⁰ concluímos que a arte digital contribui para a “perda da aura” que caracteriza a atitude da sociedade pós-moderna perante as obras de arte. Na ausência do ritual, o significado acaba colocado no âmbito da política.

As teorias de Benjamin acerca da autenticidade, formuladas anos antes de qualquer forma de digitalização ter sido desenvolvida, parecem encontrar a sua maior expressão na teoria e prática da “hypermedia”. A existência da arte digital liga-se intrinsecamente ao seu modo de representação, tornando-se simultaneamente completamente dependente do mesmo. O código que constitui uma obra de arte digital não tem qualquer semelhança com a forma como a arte era suposta ser vista. A sua existência única só faz sentido para o observador quando filtrada através dos processos de descodificação de um “web browser”. O resultado desta tradução é que a arte, enquanto existência real, sem necessitar de armazenagem ou transporte, disposta no monitor, apresenta uma autenticidade inegável mas uma absoluta falta de localização.

Ainda hoje, o nome de Walter Benjamin é frequentemente referido em discussões relativas à história da fotografia. As citações da sua obra abundam nos escritos críticos sobre fotografia.

A ambivalente mas persistente ideia de que Benjamin foi o principal teórico da relação entre fotografia e sociedade, emergiu na década de 70, após a tradução para inglês de uma obra de uma autora sua contemporânea, Gisele Freund, no final dos anos 60 (*Fotografia e Sociedade*).

Uma das mais recentes obras críticas a reflectir sobre o papel de Walter Benjamin na história da fotografia é *Words of Light: Theses on the Photography of History*, uma obra da década de 90 da autoria de Eduardo Cadava.

⁴⁷ Douglas Davis, *The Work of Art in the Age of Digital Reproduction*

⁴⁸ Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, p. 78

⁴⁹ Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, p. 79

⁵⁰ Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, p. 79

No seu texto, Cadava demonstra que Benjamin articulou a sua concepção de história através da linguagem da fotografia. Focando o seu pensamento acerca das imagens da história, Cadava afirma que as questões levantadas pelo elo entre a fotografia e a história tocam aspectos que pertencem ao todo do percurso literário de Benjamin: as consequências históricas e políticas da tecnologia, a relação entre reprodução e mimésis, imagens e história, o lembrar e o esquecer, alegoria e lamentação, e representação visual e linguística. O livro estabelece a constelação fotográfica de motivos e temas à volta dos quais Benjamin desenvolve os seus textos logo, torna-se uma lente pela qual podemos começar a observar a sua análise acerca da convergência entre os novos meios tecnológicos e o revolucionário conceito de acção histórica e entendimento.

A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica continua a ser um marco incontornável acerca dos aspectos introdutórios da história da fotografia. Salvo raras excepções, as afirmações que fez ainda hoje são verdadeiras.

Benjamin tornou-se uma pedra de toque para grande parte dos mais influentes críticos de fotografia da década de 80. John Tagg, por exemplo, no seu ensaio *Obra de Arte*, enfatiza a perda da “aura” associada à singularidade das obras de arte, a favor da democracia da imagem fotográfica. Apesar da história moderna da fotografia se encontrar marcada por inúmeras e elaboradas tentativas de distinção entre a fotografia enquanto arte e as produções comerciais amadoras, a verdadeira revolução pictórica levada a cabo pela fotografia mostrou interesse pela facilidade com a qual as parecenças individuais podiam ser sistematicamente registadas, o que deu à fotografia um papel importantíssimo em toda a sociedade contemporânea.

Rosalin Krauss leu Benjamin à luz do surrealismo, enquanto explorava o valor documental de “índex” da fotografia, que como um signo, um traço, uma impressão digital ou uma sombra, tinha a capacidade de verificar a presença autêntica. Na sua genuinidade mundana e no seu poder espectral, esta característica da fotografia, à qual Benjamin não foi menos susceptível, é um dos lados do assalto do meio ao “valor de culto”.

Mais recentemente, o estudo crítico da história da fotografia tem sido abordado por escolásticos que viram em Benjamin uma das principais pontes entre imagem e texto, necessária à colocação do seu próprio trabalho no campo dos estudos culturais, em crescente e rápida expansão. Um dos estudos de maior sucesso é o já mencionado *Words of Light*, de Cadava, cujo título já carrega em si a sua convicção, nomeadamente a de que a fotografia compreende um modo de escrever com luz e que esta, tal como certas formas de textualidade, pode ser concebida enquanto forma comparável a uma inscrição de uma imagem, cuja relação com a história é de citação.

Words of Light é uma tentativa de leitura dos escritos de Benjamin acerca da história, através das implicações dos seus compromissos com a linguagem da fotografia. Para Benjamin, a percepção moderna de história é inevitavelmente experimentada de uma forma que só pode ser descrita como fotográfica, participante do seu carácter instantâneo e imediato, do seu poder

iluminado, da sua aparência enquanto fragmento temporal, do seu estado ambíguo enquanto imagem suspensa num sempre presente e concreto artefacto do passado. De certa forma, como Cadava observa, o interesse de Benjamin pela fotografia foi satisfatoriamente concreto: frequentava os círculos fotográficos vanguardistas, criticava livros de fotografia com frequência, trabalhava avidamente nos registos fotográficos da Bibliothèque Nationale, entre outros locais, e tinha diversos fotógrafos como amigos, incluindo Gisele Freund, Sasha Stone e Germaine Krull.

Cadava efectuou uma das leituras mais diligentes acerca dos escritos de Walter Benjamin sobre a fotografia e a história, que surgiu nos tempos recentes.

Benjamin foi um autor de extrema importância. Enquanto estudioso da cultura do século XIX, e refugiado político do século XX, estava mais vivamente desperto relativamente às consequências da mudança das primeiras percepções das imagens fotográficas para a consolidação da fotografia enquanto mecanismo de regulação e supervisão do ser.

Bibliografia

Adorno, Theodor W., *Caracterização de Walter Benjamin*, texto de 1955, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Antropos, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1992, 1 vol., pp. 9-26

Agência Reuters (Oslo), *Três condenados e três absolvidos no roubo de Munch*, Jornal Público, 3 de Maio 2006, p. 25

Arendt, Hannah, *Walter Benjamin: 1892-1940*, by Hannah Arendt, in *Illuminations*, Londres, Pimlico, 1999, 1 vol., pp. 7-55

Baudrillard, Jean; Hall, Stuart; Virilio, Paul, *The Work of Art in the Electronic Age*, Block, nº 14, 1988, pp. 3-14

Bauret, Gabriel, *A Fotografia*, «Arte e Comunicação», Lisboa, Edições 70, 2000, vol. 72, pp. 76-78

Título Original:

Approches de la Photographie, Éditions Nathan, Paris, 1992

Benjamin, Walter, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Antropos, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1992, 1 vol., pp. 71-113

Título Original:

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Technischen Reproduzierbarkeit, 1936-39

Benjamin, Walter, *Pequena História da Fotografia*, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Antropos, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1992, 1 vol., pp. 115-135

Título Original:

Kleine Geschichte der Photographie, 1931

Benjamin, Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in *Illuminations*, Londres, Pimlico, 1999, 1 vol., pp. 211-244

Berger, John, *Modos de Ver*, «Arte e Comunicação», Lisboa, Edições 70, 1999 vol. 3, pp. 11-38

Título Original:

Ways of Seeing, Penguin Books, 1972

Cadava, Eduardo, *Words of Light: Theses on the Photography of History*, Princeton University Press, 1997, pp. 204

Davis, Douglas, *The Work of Art in the Age of Digital Reproduction*

Eco, Umberto, *Como se faz uma tese em ciências humanas*, «Universidade Hoje 4», 8ª edição, Lisboa, Editorial Presença, 1977, 1 vol., pp. 7-238

Título Original:

Como si fa una tesi di laurea, Casa Editrice Valentino Bompiani & C., Milão, 1977

Greenberg, Clement, *The Camera's Glass Eye: Review of an Exhibition of Edward Weston*, in *The Collected Essays and Criticism, Arrogant Purpose 1945-1949*, Chicago, ed. John O'Brian, The University of Chicago Press, 1986, vol. 2, pp. 60-63

Perniola, Mario, *A Estética do Século XX*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998, vol. 8, pp. 11, 175-178

Título Original:

L'Estetica del Novecento, Società Editrice il Mulino, Bolonha, 1997

Squiers, Carol, *Introduction to the Critical Image, Essays on Contemporary Photography*, Carol Squiers edition, Bay Press (Seattle), 1990, pp. 8 e 9

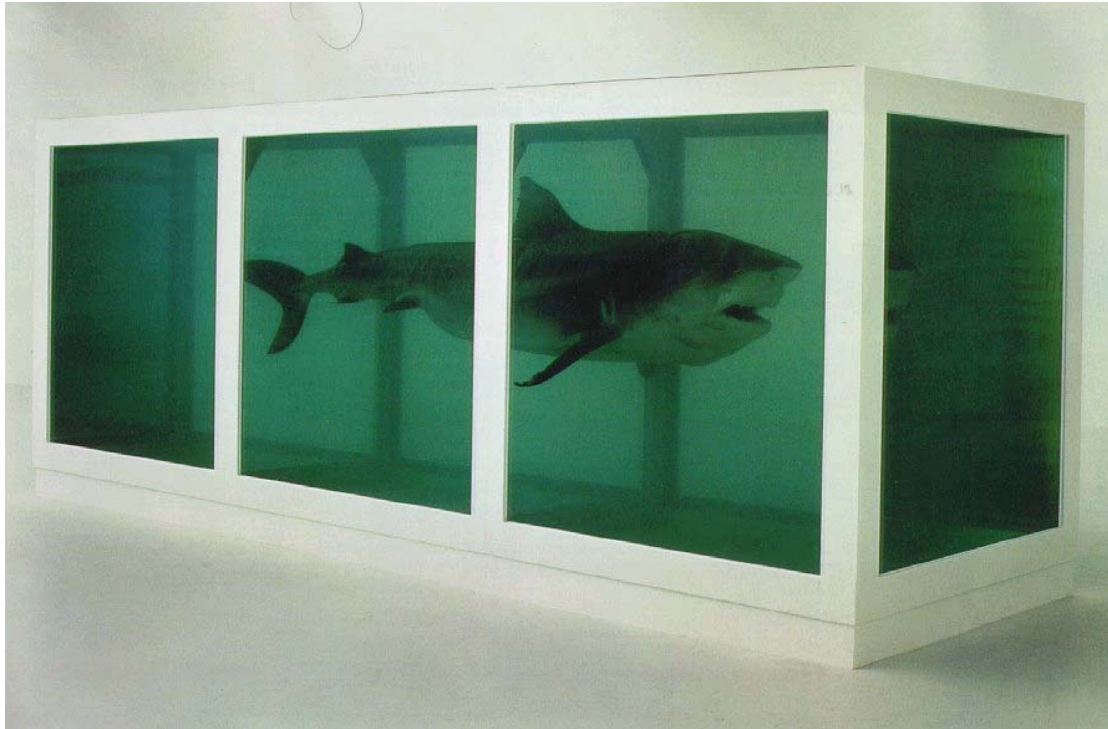
Outras Fontes

Highbeam Web Research Center

www.artchive.com

www.artcyclopedia.com

<http://www.masters-of-photography.com>



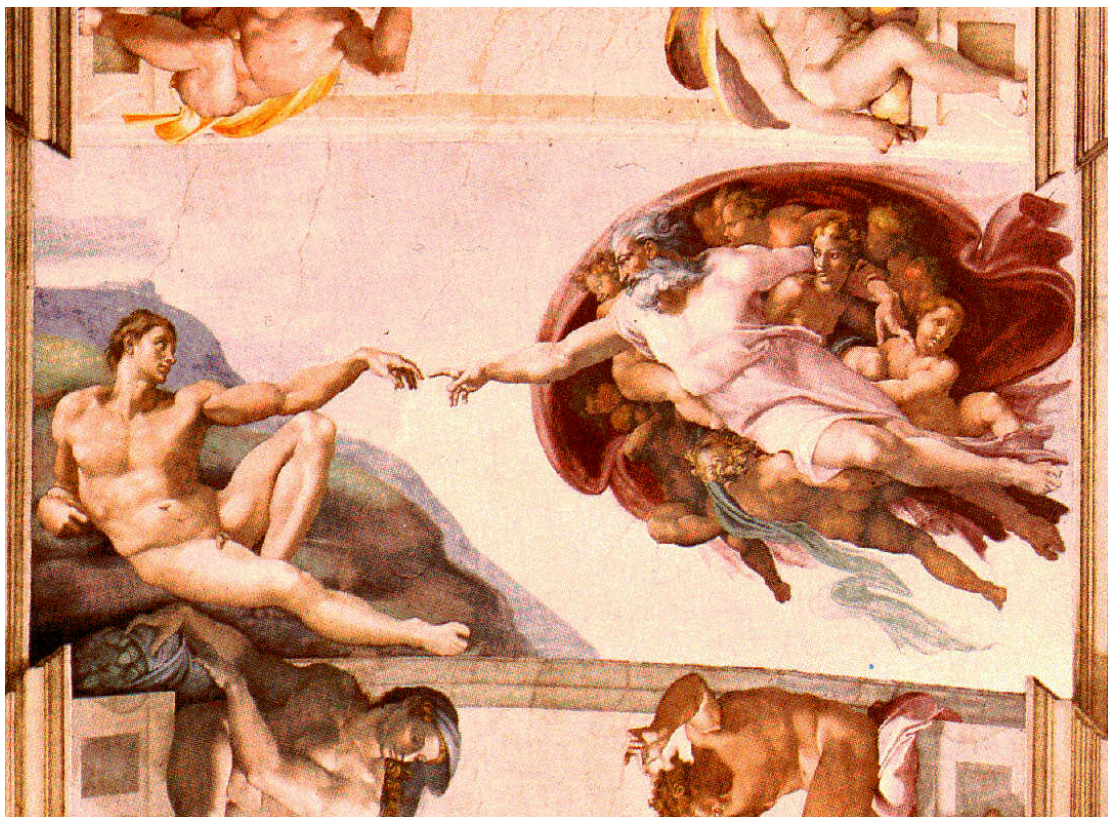
Dami en Hirst
*The Physical Impossibility of Death in the Mind of
Someone Living*, 1991
Tubarão e tanque de vidro
Saatchi Gallery, Londres



Irmãos Chapman (Jake e Dinos)
Year Zero, 1996
Fibra de vidro, tinta, cabeleiras e
pestanas falsas, sapatos sintéticos,
tecido e plástico
Walker Art Center
Mi nneapolis Sculpture Garden, EUA



Marcus Harvey
Myra, 1996-98
Acrílico, gesso calcinado e alumínio
431,8x350,5cm
Saatchi Gallery, Londres



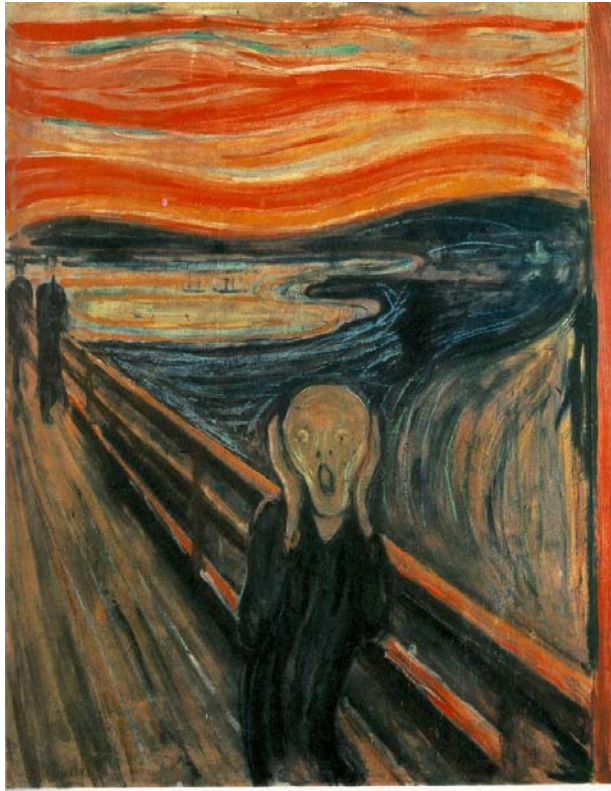
Michelangelo Buonarroti
A Criação do Homem, 1508-1512
Detalhe do Tecto da Capela Sistina
Fresco
Vaticano, Roma



Cindy Sherman
Untitled Film Still #53, 1980
Fotografia p/b
20,3x25,4cm
Colecção da Artista
Cortesia da Metro Pictures, Nova Iorque



Cindy Sherman
Untitled Film Still #56, 1980
Fotografia p/b
20,3x25,4cm
Colecção da Artista
Cortesia da Metro Pictures, Nova Iorque



Munch
O Grito, 1893
Óleo, tempera e pastel s/ cartão
83,5x66cm
Museu Munch, Oslo (antes do roubo)



Munch
Madonna, 1894-95
Óleo s/ tela
90x68,5cm
Museu Munch, Oslo (antes do roubo)