

A OBRA DE ARTE NA ERA DE SUA HIPER- REPRODUTIBILIDADE DIGITAL

The work of art in the age of its digital hyperreproducibility

Título original: La obra de arte en la época de su hiperreproductibilidad digital

Álvaro Cuadra¹

(Tradução de José Wenceslau Caminha Aguiar Junior,
professor da Universidade do Estado de Minas Gerais [UEMG])

Resumo:

Este artigo se propõe a examinar a noção benjaminiana de reprodutibilidade nas condições geradas pela expansão das tecnologias digitais à época da hipermodernidade. Mais do que um texto sobre Walter Benjamin, trata-se de um ensaio inspirado na heurística, e as “correspondências” implícitas na obra desse grande pensador frankfurtiano, para interpelar o presente da cultura planetária instilada cotidianamente pelas novas mnemotecnologias.

Palavras-chave: Hiper-reprodutibilidade; Arte; Fluxos; Digital; Mídia.

Abstract:

This article aims to examine the Benjaminian notion of reproductibility in the conditions generated by the expansion of digital technologies in the age of hypermodernity. More than a study of Walter Benjamin, it is an essay inspired by the heuristics and the “correspondences” implicit in the work of the great thinker of the Frankfurt School with a view to interrogating the present moment of planetary culture, as pervaded day-to-day by the new mnemotechnologies.

Keywords: Hyperreproducibility; Art; Flux; Digital; Media.

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisser parfois sortir de confuses paroles:*

¹ Doutor pela Sorbonne. Catedrático em Comunicação Social e diretor acadêmico do Programa de Doutorado em Educação e Cultura na América Latina da Escola Latino-americana de Estudos de Pós-graduação e Políticas Públicas (ELAP) da Universidade de Arte e Ciências Sociais (ARCIS).

*L'Homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers*

Correspondances
(Charles Baudelaire)

1. A iluminação profana

A obra de Walter Benjamin tem sido objeto de numerosos estudos e não poucos equívocos. A razão disto, encontramos tanto na pluralidade de fontes que alimentaram seu pensamento como no modo singular de conjugá-las em sua escrita. O texto que agora nos interessa, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936, (*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*),² não está isento desta singularidade que é, ao mesmo tempo, a sua profunda riqueza. Se bem devemos reconhecer que, no complexo pensamento de Benjamin, há elementos de teologia, filologia, teoria da experiência e do materialismo dialético, essas procedências diversas se unem em torno de um centro de gravidade, **a teoria estética**.³

Isto supõe já uma dificuldade, pois na época era fácil reconhecer o estético na pintura, na poesia ou na crítica literária; porém não era tão evidente ao se tratar de “outros objetos”: a obra de arte, a fotografia ou o cinema. De acordo com nossa hipótese, o que Benjamin chama inicialmente na década dos anos trinta do século XX de **teoria estética**, é uma nova hermenêutica crítica cuja heurística não poderia senão fundar-se sobre conceitos totalmente novos e originais, ou seja, ligar a noção de estética ao seu sentido etimológico, *aíesthesis*, enquanto compromisso perceptivo, quer dizer, corporal.⁴ Em última instância,

² BENJAMIN. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. In: **Discursos interrumpidos I**, p. 17 -59.

³ No currículo que Benjamin redigiu em 1925 devido à sua tese de habilitação ele declarava: “a estética representa o centro de gravidade de meus interesses científicos”. Ver: FERNÁNDEZ MARTORELL, **Walter Benjamin**: crônica de un pensador, p. 155.

⁴ Este ponto de vista tem encontrado eco nas ciências sociais e, até hoje, são muitos os teóricos que tem avançado nessa direção. Assim, Giddens escreve: “A percepção nasce de uma continuidade espacial e temporal, organizada como tal de uma maneira ativa por aquele que percebe. O principal ponto de referência não pode ser nem o sentido isolado nem o observador contemplativo, senão o corpo em seus empenhos ativos com os mundos material e social. Esquemas perceptivos são formatos com base neurológica, por

o esforço de Benjamin se configura um dos primeiros estudos sérios sobre os **modos de significação**.⁵

É interessante destacar que o célebre texto de Walter Benjamin sobre *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* começa com uma citação de Paul Valéry no texto intitulado *La conquête de l'ubiquité* na qual nos adverte: “Em todas as artes há uma parte física que não pode ser tratada como outrora, que não pode subtrair-se à abordagem do conhecimento e da força modernos. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo são, desde há vinte anos, o que foram desde sempre. É preciso contar com que novidades tão grandes transformem toda a técnica das artes e operem, portanto, sobre a inventiva, chegando quiçá até a modificar de uma maneira maravilhosa a noção mesma de arte”.⁶ Podemos conjecturar que o texto de Benjamin não é senão o desenvolvimento dialético desta citação na qual se inspira o nosso autor. Devemos destacar que a citação constitui parte de sua estratégia escritural, questão que foi reconhecida por grande parte de seus intérpretes. A citação é um dispositivo central na escrita benjaminiana, ao ponto que se fala do **método Benjamin** com reminiscências claras do modo surrealista, como escreve Sarlo: “Com as citações, Benjamin tem uma relação original, poética ou, para dizê-lo mais exatamente, que corresponde a um método de composição que hoje descreveríamos como a noção de intertextualidade: as incorpora ao seu sistema de escrita, as corta e as repete, as observa desde diferentes lados, as copia várias vezes, as parafraseia e as comenta, se adapta a elas, as segue como quem segue a verdade de um texto literário; as esquece e as volta a copiar. Fazem-nas render um sentido, exigindo delas”.⁷

cujo intermédio se elabora constantemente a temporalidade de uma experiência”. GIDDENS, *La constitución de la sociedad*, p. 82.

⁵ A hermenêutica benjaminiana procede analogicamente, mediante imagens e alegorias, estabelecendo *correspondances* para construir sutis “figuras” que abrem vastos territórios para sua exploração: entre eles, os **modos de significação**.

⁶ VALÉRY. *Pièces sur l'art*. In: BENJAMIN, op. cit., p. 17.

⁷ SARLO, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, p. 28.

Notemos que Valéry reconhece uma mutação radical naquela parte física da obra de arte; disso se pode inferir que é precisamente daqui de onde se baseia uma nova questão estética: na materialidade significante da obra. Não só isso: ademais, é capaz de nos advertir sobre a tremenda transformação operada na arte europeia desde 1890 até 1930 em certa concepção espaço-temporal que poderíamos resumir na arte cinética e na forma matricial da *collage*.⁸ Para dizê-lo em poucas palavras, Valéry anuncia uma nova fenomenologia produzida pelos dispositivos tecnoexpressivos da **modernidade estética**. Benjamin será o encarregado de criar a nova teoria que dê conta dessa condição inédita da obra de arte e o fará apelando à materialidade da obra, por oposição a qualquer apelo idealista sobre a genialidade, o mistério e o seu eventual uso, em dito contexto histórico, em um sentido **fascista**.⁹

Reconhecer em Benjamin um pensador de tradição materialista supõe o risco de uma concepção vulgar acerca do que isso significa.¹⁰ Para fazer justiça ao autor, é imprescindível aclarar que o materialismo benjaminiano é, em primeiro lugar, uma opção epistemológica, um conjunto de pressupostos de investigação que ele adota ao longo de sua tese e cujo princípio axial é, por certo, a reprodutibilidade técnica. Com isso, Benjamin elabora uma teoria sobre a condição da obra de arte no seio das sociedades industriais em sua dimensão **econômica e cultural**, mas, principalmente, nos **modos de significação**, propondo, em suma, as coordenadas de um novo **regime de significação**. Um segundo aspecto que deve ser esclarecido é o alcance dessa opção epistemológica materialista. Quando Benjamin escreve sobre o *Surréalisme* em 1929, reconhece neste

⁸ BELL, **Contradicciones culturales del capitalismo**, p. 117 e seguintes.

⁹ Como afirma Hauser: “A atração do fascismo sobre o enervado estrato literário, confundido pelo vitalismo de Nietzsche e Bergson, consiste em sua ilusão de valores absolutos, sólidos e inquestionáveis, e na esperança de se livrar da responsabilidade que vem unida a todo racionalismo e individualismo. E do comunismo a intelectualidade promete a si mesma o contato direto com as amplas massas do povo e a redenção de seu próprio isolamento na sociedade”. HAUSER, **Historia social de la literatura y el arte**, p. 265.

¹⁰ “Benjamin manteve sempre a tensão entre uma perspectiva materialista e uma dimensão utópica, moral, que deve capturar no passado a marca da exploração (ou da barbárie, para dizê-lo com suas palavras) para redimí-la”. SARLO, op. cit., p. 44.

movimento uma “experiência” e um grito libertário comparável ao de Bakunin, um distanciamento de qualquer **iluminação religiosa**, não para cair em um mundo material sem horizontes nem altura, senão para superá-la: “Mas a verdadeira superação criadora da iluminação religiosa não está, sem dúvida, nos estupefacientes. Está em uma **iluminação profana** de inspiração materialista, antropológica, da qual o haxixe, o ópio ou outra droga não são mais que uma escola primária”.¹¹ Nesse sentido, o discurso de Benjamin mostra um parentesco com as teses de André Breton e os surrealistas, enquanto entendimento do materialismo como uma antropologia filosófica assentada na experiência e na exploração. Se bem que a palavra *surréalisme* se associe de imediato à estética, devemos esclarecer de que se trata de uma visão que, rigorosamente, excede em muito o domínio artístico em seu sentido tradicional.

Quando os surrealistas falam de **poesia**, se referem a uma certa **atividade do espírito**: isso permite que seja possível um poeta que não haja escrito jamais um verso. Em um panfleto de 1925 se lê: "Nada temos que ver com a literatura.... O surrealismo não é um meio de expressão novo ou mais fácil, nem tampouco uma metafísica da poesia. É um meio de liberação total do espírito e de tudo aquilo que se parece com ele".¹² As metas da atividade surrealista podem ser entendidas em dois sentidos que coexistem em Breton: por um lado aspira-se à redenção social do homem, mas, ao mesmo tempo, a sua liberação moral no mais amplo sentido do termo. **Transformar o mundo**, segundo o imperativo revolucionário marxista, mas, ao mesmo tempo, *changer la vie* como reivindicou Rimbaud, eis aí a verdadeira *mot d'ordre* surrealista.

Os surrealistas empregaram várias técnicas para ter acesso às profundezas da psique. Entre elas se destacam três: a **escrita automática**, o **cadáver delicioso** e a **síntese dos sonhos**. A **escrita automática** supõe deixar fluir a caneta sem um controle consciente

¹¹ BENJAMIN, El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea. In: **Iluminaciones I**, p.46.

¹² NADEAU, **Historia del surrealismo**, p. 94.

explícito: se trata do *l'enregistrement incontrôlé des états d'âme, des images et des mots*¹³, e desse registro surge aleatoriamente o insólito e o inesperado. O **cadáver delicioso**, chamado assim por aquele verso nascido de um trabalho coletivo **O cadáver delicioso beberá do vinho novo**, tenta justapor ao acaso palavras nascidas do encontro de um grupo de pessoas em um dado momento; por último, as imagens de nossos sonhos serão um material privilegiado para a exploração do inconsciente.

Posto em perspectiva, o pensamento de Benjamin é tremendamente original e contemporâneo, enquanto se afasta de um certo funcionalismo marxista¹⁴ e se aventura naquilo que chama *bildnerische Phantasie*, uma aproximação da subjetividade das massas que bem merece ser revisada a mais de meio século de distância: "Como teórico da cultura, o interesse fundamental de Benjamin se referia às mudanças que o processo de modernização capitalista ocasiona nas estruturas de interação social, nas formas narrativas do intercâmbio de experiências e nas condições espaciais da comunicação, pois essas mudanças determinam as condições sociais nas quais o passado passa a formar parte da **fantasia imaginal** das massas e nelas adquire significados imediatos... Para Benjamin, as condições sócio-econômicas de uma sociedade, as formas de produção e intercâmbio de mercadorias somente representam o material que desencadeia as **fantasias imaginais** dos grupos sociais... (de maneira que) os horizontes de orientação individuais sempre representam extratos daqueles mundos específicos dos grupos, que se configuram independentemente em processos de interação comunicativa e que sobrevivem nas forças

¹³ LAGARDE et MICHARD. **XXe. Siècle**, p. 347.

¹⁴ Como Neumann e Kirchheimer desde a teoria política, Benjamin desenvolveu, desde a perspectiva de uma teoria da cultura, concepções e considerações que sobrepujavam o marco de referência funcionalista da teoria crítica... Os três compreenderam em seguida que os contextos da vida social se integram mediante processos de interação social; as concepções desse tipo desenvolvidas pela teoria da comunicação estão antecipadas na teoria do compromisso político elaborada por Neumann e Kirchheimer, assim como no conceito de "experiência social" desenvolvido por Benjamin em sua sociologia da cultura. Ver: HONNETH. **Teoría crítica**. In: GIDDENS, A.; TURNER. **La teoría social hoy**, p. 471.

da **fantasia imaginal**.¹⁵ Assim, o gesto benjaminiano se baseia em um novo modo de conceber os processos histórico-culturais, uma hermenêutica *sui generis*, cujo parentesco com a poética surrealista não é casual.¹⁶

2. Reprodutibilidade e modos de significação

Ler a obra de Benjamin apresenta um sem número de dificuldades, uma das quais se encontra na novidade radical de sua formulação. Isso se relaciona com os níveis de análise que propõe Benjamin frente a um **regime de significação** nascente, como o que anunciava o cinema, por exemplo, em contraste com a visão de Adorno e Horkheimer. Enquanto esses estruturaram um discurso cujo foco era a dimensão **econômico-cultural** enquanto novos modos de produção e redes de distribuição, assim como condições objetivas para a recepção-consumo de bens simbólicos nas sociedades tardo-capitalistas, Benjamin inaugura uma reflexão sobre os **modos de significação** inerentes à nova economia cultural. Os **modos de significação** dão conta, justamente, da **experiência** cujo fundamento não poderia ser senão perceptivo e cognitivo, isto é, a configuração do *sensorium* em uma sociedade na qual a tecnologia e a industrialização são a mediação de qualquer percepção possível. A leitura de Benjamin que propomos encontra seu apoio explícito na hipótese que anima todo seu texto: “Dentro de grandes espaços históricos de tempo se modificam, junto com toda a existência das coletividades humanas, o modo e a maneira de sua percepção sensorial”.¹⁷ Portanto a tarefa do investigador não pode ser outra senão a de “manifestar as transformações sociais que acharam expressão nessas mudanças da sensibilidade”¹⁸.

¹⁵ Op. cit., p. 469 - 470.

¹⁶ O legado legítimo das obras de Benjamin não implicaria arrancar suas intuições para inseri-las no aparato histórico-cultural tradicional, nem tampouco “atualizá-las” com umas poucas palavras nostálgicas... Ao contrário, consistiria em imitar seu gesto revolucionário. BUCK-MORSS, op. cit., p. 78.

¹⁷ BENJAMIN, **Discursos interrompidos I**, p. 24.

¹⁸ Ibidem.

Um tal olhar foi visto com desconfiança por seus pares, tanto por seu obscuro método como por seu modo particular de entender a cultura.¹⁹ Como cita Martín-Barbero: “Adorno e Habermas o acusam de não dar conta das mediações, de saltar da economia à literatura e desta à política fragmentariamente. E acusam Benjamin disso, ele que foi o pioneiro a vislumbrar a mediação fundamental que permite pensar historicamente a relação da transformação nas condições de produção com as mudanças no espaço da cultura, isto é, as transformações do *sensorium*, dos modos de percepção e da experiência social”²⁰.

Uma das grandes contribuições do pensamento benjaminiano surge de um conjunto de categorias em torno dos novos **modos de significação** que modificam substancialmente as práticas sociais graças à irrupção de um potencial de reprodutibilidade desconhecido até então, isto é, as tecnologias revolucionárias da fotografia e do cinema, que transformam as condições de possibilidade da memória e do arquivo. Como nos adverte Cadava: “... a fotografia que Benjamin entende como o primeiro meio verdadeiramente revolucionário de reprodução é um problema que não concerne só à historiografia, à história do conceito de memória, senão também à história geral da formação dos conceitos... O que se põe em jogo aqui são os problemas da memória artificial e das formas modernas de arquivo, que hoje afetam todos os aspectos da nossa relação com o mundo com uma velocidade e em uma dimensão inédita em relação às épocas anteriores”.²¹ Se entendemos a contribuição de Benjamin como um primeiro avanço para esclarecer o vínculo entre reprodutibilidade técnica e memória, seja enquanto **sistema mnemônico terciário**, seja como **memória psíquica**, podemos ponderar a originalidade e o alcance do pensamento benjaminiano.

¹⁹ Implícita nas obras de Benjamin está uma detalhada e consistente teoria da educação materialista que tornaria possível essa rearticulação da cultura e da ideologia como uma arma revolucionária. Esta teoria implicava a transformação das “mercadorias” culturais no que ele chamava “imagens dialéticas”. Ver: BUCK-MORSS, Walter Benjamin, escritor revolucionário, p. 18.

²⁰ MARTÍN-BARBERO, De los medios a las mediaciones, p. 56.

²¹ CADAVA, Trazos de luz: tesis sobre la fotografía de la historia, p. 19.

Para nosso autor, em coincidência com Adorno, ainda que em uma posição muito mais marginal à Escola de Frankfurt, a reprodução técnica da obra de arte significava a destruição do modo aurático de existência da obra artística: "Como Adorno e Horkheimer, Benjamin pensava a princípio que o surgimento da indústria cultural era um processo de destruição da obra de arte autônoma na medida em que os produtos do trabalho artístico são reproduzíveis tecnicamente, perdem a aura de culto que previamente o elevava como uma relíquia sagrada, acima do profano mundo cotidiano do espectador... No entanto, as diferenças de opinião no Instituto não foram desencadeadas pela identificação dessas tendências da evolução cultural, senão pela valorização da conduta receptiva que geraram".²² Com efeito, enquanto Adorno via na reprodução técnica uma **desartificação da arte**, Benjamin acreditava ver a possibilidade de novas formas de percepção coletiva e, com isso, a expectativa de uma politização da arte.

Na América Latina, quem leva essa leitura a suas últimas consequências é Martín-Barbero, que crê perceber no pensamento benjaminiano uma **historia da recepção**, de tal modo que: "Do que fala a morte da aura na obra de arte não é tanto da arte como dessa nova percepção que, rompendo o invólucro, o halo, o brilho das coisas, e não só as da arte, por próximas que estivessem estavam sempre longe, porque um modo de relação social as fazia sentí-las longe. Agora as massas, com a ajuda das técnicas, até as coisas mais distantes e mais sagradas, as sentem próximas. E esse 'sentir', essa experiência, tem um conteúdo de exigências igualitárias que são a energia presente na massa".²³ Frente a uma leitura como esta, se impõe uma certa prudência. Poderíamos aventurar que o otimismo teórico de Martín-Barbero é uma leitura *datée*, característica da década dos anos oitenta do século passado, que pretende fazer da cultura o espaço da hegemonia e da luta.

²² HONNETH, op. cit., p. 467.

²³ MARTÍN-BARBERO, op. cit., p. 58.

A princípio, nada autoriza, de repente, deduzir dessa proximidade psíquica e social reclamada pelas vanguardas e feita experiência cotidiana graças à irrupção crescente de certas tecnologias, a instauração de um conteúdo igualitário que, em uma suprema expressão de otimismo teórico, redundaria em um redescobrimento da cultura popular e uma reconfiguração da cultura como espaço de hegemonia. Não podemos nos esquecer de que o igualitarismo se encontra na raiz mesma da mitologia burguesa, cuja figura mais contemporânea é o “consumidor” ou “usuário”, expressão última do *homo aequalis* como protagonista de toda sorte de populismos políticos e midiáticos. Assistimos mais para o fenômeno da despolitização crescente das massas, enquanto a sociedade de consumo é capaz de abolir o caráter de classe na fantasia imaginal das sociedades burguesas no tardo-capitalismo, mediante aquilo que Barthes chamou de “ex-nominação”.²⁴

Na América Latina, na atualidade, está surgindo uma interessante reformulação de fundo sobre a questão da defesa do popular, que durante décadas se manteve como um princípio inquestionável e isento de matizes; Rodriguez Breijo se pergunta: "Tem sentido defender algo que provavelmente já nem existe e que perde seu sentido em uma sociedade onde as culturas camponesas e tradicionais já não representam a parte majoritária da cultura popular e onde o popular já não é vivido, nem sequer pelos sujeitos populares com uma ‘complacência melancólica para com as tradições?’ Aferrar-se a isso não será cegar-se diante das mudanças que foram redefinindo essas tradições nas sociedades industriais e urbanas?"²⁵. Seja qual for a resposta que pudéssemos oferecer a essas interrogações, o certo é que a hiperindustrialização da cultura, rosto midiático da globalização, representa

²⁴ O processo de ex-nominação tem abolido toda referência ao conceito de classe e, em seu lugar, se estabelece uma ênfase na forma de vida; o conceito onibarcante de classe se enfraquece e cede espaço a outras formas de autodefinição, focalizadas em traços culturais mais específicos. A pluralidade de microdiscursos é uma realidade de duas caras: por um lado tem emancipado as novas gerações de uma visão holística e unidimensional, que dilui os problemas cotidianos e imediatos na abstração teórico-ideológica; mas, por outro lado, os microdiscursos podem converter-se com facilidade em pseudoreligiões sectárias, afastadas dos problemas gerais do cidadão; todavia, se pode chegar a microdiscursos intraduzíveis, exclusivos e excludentes. Ver: CUADRA, **De la ciudad letrada a la ciudad virtual**, p. 24.

²⁵ RODRÍGUES BREIJO. La televisión como un asunto de cultura. In: BISBAL, **Televisión, pan nuestro de cada día**, p. 107.

um risco crescente no político e no cultural em nossa região e reclama uma nova síntese para novas respostas, como nunca antes: um ato genuíno de imaginação teórica.²⁶

Em uma primeira aproximação, o ensaio de Benjamin começa por reconhecer que a reprodução técnica é de antiga data, nos recorda que no mundo grego, por exemplo, tomou a modalidade da fundição de bronze e a cunhagem de moedas, o mesmo logo com a xilogravura com relação ao desenho e, desde logo, a imprensa como reprodutibilidade técnica da escrita. Assim mesmo, nos traz à memória a gravação em cobre, a água-forte e, mais tardiamente durante o século XIX, a litografia. No entanto, a reprodução técnica contém de maneira inelutável uma carência que não é outra que a “autenticidade”, isto é, o “aqui” e “agora” do original, uma autenticidade enquanto autoridade plena frente à reprodução, incapaz de reproduzir, precisamente, a autenticidade. Benjamin propõe o termo “aura” como síntese daquelas carências: falta de autenticidade, carência de testemunho histórico: "Resumindo todas essas carências no conceito de aura, podemos dizer: na época da reprodução técnica da obra de arte o que se atrofia é a aura desta".²⁷

Essa hipótese de trabalho se estende mais além da arte, para caracterizar uma cultura inteira enquanto a reprodução técnica desvincula os objetos reproduzidos do âmbito da tradição. Na atualidade, a reprodutibilidade já não seria uma mera possibilidade empírica, senão uma mudança no sentido da reprodução mesma: “A reprodução técnica da obra de arte”, assinala Benjamin, “é algo novo que se impõe na história intermitentemente, aos trancos, muito distantes uns dos outros, mas com intensidade crescente”. Esse “algo novo” a que se refere aqui Benjamin então, não é meramente "a reprodução como uma possibilidade empírica, um fato que esteve sempre presente, em maior ou menor medida, já que as obras de arte sempre puderam ser copiadas", senão, como sugere Weber, "uma

²⁶ Lorenzo Vilches, citando Hills expôs de forma descarnada o risco latino-americano frente à hiperindustrialização: “É bem possível que na América Latina se volte ao passado e se verifique a afirmação de J. Hills de que 'ali de onde a empresa privada possui tanto a infraestrutura doméstica como os enlaces internacionais, os países em vias de desenvolvimento voltem a sua anterior condição de colônias’”. HILLS, **Capitalism and the Information Age**. In: VILCHES, **La migración digital**, p. 28.

²⁷ BENJAMIN. **Discursos interrompidos I**, p. 22.

mudança estrutural no sentido da reprodução mesma... O que interessa a Benjamin e o que ele considera historicamente ‘novo’ é o processo pelo qual as técnicas de reprodução influenciam de maneira crescente e, de fato, determinam a estrutura mesma da obra de arte”.²⁸

A reprodução, efetivamente, não reconhece contexto ou situação alguma e representa, como dirá Benjamin, "uma comoção da tradição".²⁹ Essa descontextualização possibilitada pelas técnicas de reprodução desconstrói a unicidade da obra de arte enquanto dilui a união desta com qualquer tradição. O objeto fora de contexto já não é suscetível a uma “função ritual”, seja esta mágica, religiosa ou secularizada. Como afirma nosso autor: “... pela primeira vez na história universal, a reprodutibilidade técnica emancipa a obra artística de sua existência parasitária em um ritual”.³⁰

As consequências desse novo status da arte podem ser sintetizadas em dois aspectos. Primeiro, há uma mudança radical na função mesma da arte: expurgada de sua fundamentação ritual, se impõe uma praxis distinta, a saber: a praxis política. Segundo, na obra artística decresce o “valor de culto” e se acrescenta o “valor de exibição”. Nas palavras do filósofo: “Com os diversos métodos de sua reprodução têm crescido em um grau tão elevado as possibilidades de exibição da obra de arte, que o deslocamento quantitativo entre seus dois pólos se transforma, como nos tempos primitivos, em uma modificação qualitativa de sua natureza”.³¹

3. Choque, tempo e fluxos

²⁸ CADAVA, op. cit., p. 96.

²⁹ BENJAMIN, op. cit., p. 23.

³⁰ Op. cit., p. 27.

³¹ Op. cit., p. 30.

Resulta interessante a importância que Benjamin confere ao valor de culto imanente das fotografias de nossos entes queridos, pois o retrato faz vibrar a aura no rosto humano.³² Atget retém até 1900 as ruas vazias de Paris, hipertrofiando o valor exibitivo, anunciando o que seria a revista ilustrada com suas notas de pé de página. A época da reprodutibilidade técnica retira da arte sua dimensão de culto e sua autonomia. Como sustenta Berger: “O que têm feito os modernos meios de reprodução é destruir a autoridade da arte e retirar dela o melhor, retirar as imagens que reproduzem de qualquer lugar. Pela primeira vez na história, as imagens artísticas são efêmeras, ubíquas, carentes de corporiedade, acessíveis, sem valor, livres. Rodeiam-nos do mesmo modo que nos rodeia a linguagem. Entraram na corrente principal da vida, sobre a qual não têm nenhum poder por si mesmas”³³.

Durante a primeira metade do século XX, a tecnologia audiovisual se desenvolveu em torno do cinema que, por sua vez, é uma ampliação e aperfeiçoamento da fotografia analógica e da fonografia, impondo a dimensão cinética mediante a sequência de fotogramas. Assim, o cinema permitiu pela primeira vez a narração com sons e imagens em movimento, mediante a projeção luminosa, adquirindo o papel totalizante de protagonista na industrialização da cultura. Benjamin pensava que com o cinema assistíamos à mediação tecnológica da experiência, ou se se quer, a uma industrialização da percepção. Como afirma Buck-Morss: “Benjamin sustentava que o século XIX havia presenciado uma crise na percepção como resultado da industrialização. Essa crise era caracterizada pela aceleração do tempo, uma mudança desde a época das ‘passagens’, quando as charretes, todavia não toleravam a concorrência dos pedestres, até a dos automóveis, quando a velocidade dos meios de transporte... Sobrepasa as necessidades... A industrialização da percepção era também evidente na fragmentação do espaço. A

³² Nesta mesma linha de pensamento, Sontag escreve: “As fotografias afirmam a inocência, a vulnerabilidade de vidas que se dirigem em direção à sua própria destruição, e este laço entre a fotografia e a morte ronda todas as fotografias de pessoas”. Ver: SONTAG, **Sobre la fotografia**, p. 80.

³³ BERGER *et al.* **Modos de ver**, p. 41.

experiência da linha de montagem e da multidão urbana era uma experiência de um bombardeio de imagens desconectadas e estímulos similares ao *shock*".³⁴ Tratemos de examinar em que consistiria esse *shock* e que implicações ele poderia ter na cultura atual. O cinema, assim como uma melodia, se constitui em sua duração. Neste sentido, tais entidades "são" enquanto "existem". Em poucas palavras, estamos diante daquilo que Husserl chamava de "objetos temporais": "Uma película, como uma melodia, é essencialmente um fluxo: se constitui em sua unidade como um transcurso. Este objeto temporal, enquanto 'escoamento', coincide com o fluxo da consciência daquele que é objeto: a consciência do espectador"³⁵.

Seguindo a argumentação de Stiegler, haveria de dizer que o cinema produz uma dupla coincidência: por um lado conjuga passado e realidade de modo fotofonográfico, criando um **efeito de realidade** e, ao mesmo tempo, faz coincidir o fluxo temporal do filme com o fluxo da consciência do espectador, produzindo uma **sincronização** ou **adoção completa** do tempo da película. Em suma: "... a característica dos objetos temporais é que o transcurso de seu fluxo coincide 'ponto por ponto' com o transcurso do fluxo da consciência daqueles que são o objeto, o que quer dizer que a consciência do objeto adota o tempo desse objeto: seu tempo é o do objeto; **processo de adoção**, a partir do qual se torna possível o fenômeno de identificação típica do cinema"³⁶.

A liderança do cinema será opacificada pela irrupção da televisão durante a segunda metade do século passado. Se o cinema permitiu a sincronização dos fluxos de consciência com os fluxos temporais imanentes ao filme, será a transmissão televisiva a que levará a sincronização à sua plenitude, pois alcança a transmissão "em tempo real" de "megaobjetos temporais". Bastará pensar na grande final da Copa do Mundo na Alemanha em 2006: um público hipermassivo e disperso por todo o mundo foi capaz de

³⁴ BUCK-MORSS, op. cit., p. 69.

³⁵ STIEGLER, *La técnica y el tiempo*, p. 14.

³⁶ Op. cit., p. 47.

captar o mesmo objeto temporal, gerado pelo mesmo megaobjeto, de maneira simultânea e instantânea, quer dizer, “ao vivo”. Como sentencia Stiegler: “Esses dois efeitos propriamente televisivos transformam tanto a natureza do próprio acontecimento como a vida mais íntima dos habitantes do território”³⁷.

No presente momento, o potencial de reprodutibilidade foi elevado exponencialmente devido à irrupção das chamadas novas tecnologias da informação e da comunicação. Essa situação de “hiper-reprodutibilidade”, como a denomina Stiegler, encontra seu fundamento na disseminação de tecnologias massivas que instituem novas práticas sociais: “A tecnologia digital permite reproduzir qualquer tipo de dado **sem a degradação do sinal**, com meios técnicos que se convertem eles mesmos em bens de grande consumo: a reprodução digital se converte em uma prática social intensa que alimenta as redes mundiais porque é simplesmente **a condição da possibilidade do sistema mnemotécnico mundial**”³⁸. Se a isso somamos as possibilidades quase ilimitadas de simulações, manipulações e a interoperabilidade que permitem os sistemas de transmissão, haveria que concluir com Stiegler: “A hiper-reprodutibilidade, que resulta da generalização das tecnologias numéricas, constitui ao mesmo tempo uma hiperindustrialização da cultura, quer dizer, uma integração industrial de todas as formas de atividades humanas em torno das indústrias de programas, encarregadas de promover os ‘serviços’ que formam a realidade econômica específica desta época hiperindustrial, na qual o que antes era o feito, seja em termos de serviços públicos, de iniciativas econômicas independentes ou de atividades domésticas, é sistematicamente invertido pelo ‘mercado’”³⁹.

A reprodução técnica e a massificação da cultura foram observadas por Paul Valéry, cuja citação parece ter sido feita para caracterizar a televisão: "Igual à água, o gás e a corrente

³⁷ Op. cit., p. 48.

³⁸ Op. cit., p. 355.

³⁹ Op. cit., p. 356.

elétrica, que vêm às nossas casas para nos servir, de longe e por meio de uma manipulação quase imperceptível, assim estamos também providos de imagens e de séries de sons que nos acodem a um pequeno toque, quase a um sinal, e que, do mesmo modo, nos abandonam".⁴⁰ Benjamin adverte que essa nova forma de reprodução rompe com a presença irrepetível e instala a presença massiva, colocando assim o reproduzido fora de sua situação para ir ao encontro do destinatário. A televisão levou a efeito a formulação universal proposta por Benjamin: "... a técnica reprodutiva desvincula o reproduzido do âmbito da tradição".⁴¹ Não só isso – haveria que repetir com nosso teórico o mesmo que pensou a respeito do cinema: "A importância social deste não é imaginável inclusive em sua forma mais positiva, e precisamente nela, sem esse seu outro lado destrutivo, catártico: a liquidação do valor da tradição na herança cultural"⁴².

A sincronização dos fluxos temporais nos permite **adotar** o tempo do objeto; no entanto, para que isso tenha chegado a ser possível há uma sorte de *training* sensorial das massas, uma apropriação de certos **modos de significação** que se encontram inscritos como exigências para uma narrativa e que se exteriorizam como princípios formais da **montagem**. Neste sentido, o *shock* é suscetível de ser entendido como um novo modo de experimentar a **calendariedade** e a "**cardinalidade**". Em uma linha próxima, Cadava escreve: "O advento da experiência do *shock* como uma força elementar na vida cotidiana na metade do século XIX, sugere Benjamin, transforma toda a estrutura da existência humana. Na medida em que Benjamin identifica esse processo de transformação com as tecnologias que têm submetido "o sistema sensorial do homem a um complexo *training*" e que inclui a invenção dos fósforos e do telefone, a transmissão técnica de informações através de periódicos e anúncios, nosso bombardeio no tráfego e as multidões, individualizam a fotografia e o cinema como meios que, com suas técnicas de corte

⁴⁰ VALÉRY, Paul. **Pièces sur l'art**. In: BENJAMIN, op. cit., p. 20.

⁴¹ BENJAMIN, op. cit., p. 22.

⁴² BENJAMIN, op. cit., p. 23.

rápido, múltiplos ângulos de câmera e instantâneos elevam a experiência do *shock* a um princípio formal...”.⁴³

Na era da hiper-reprodutibilidade digital, a hiperindustrialização da cultura representa o **regime de significação** contemporâneo, cuja aresta **econômico-cultural** pode ser entendida como uma **hipermidiatização**. Os **hipermídia** administrados por grandes conglomerados da indústria das comunicações são os encarregados de produzir, distribuir e programar o consumo de toda sorte de bens simbólicos, desde casas editoriais multinacionais a canais televisivos de cobertura planetária, passando pela hiperindústria do *entertainment* e todos os seus produtos derivados. Mas, como todo **regime de significação**, o atual possui **modos de significação** bem definidos que podemos sintetizar sob o conceito de **virtualização**. Mais além de uma suposta **alineação** da vida e, em um sentido mais radical, a virtualização pode ser definida por seu potencial gerador, por sua capacidade de gerar realidade, isto é: “A dimensão fundamental da reprodução mediática da realidade não reside nem em seu caráter instrumental como extensão dos sentidos, nem em sua capacidade manipuladora como fator condicionador da consciência, senão em seu valor ontológico como princípio gerador de realidade. Aos seus estímulos reagimos com maior intensidade que frente à realidade da experiência imediata”.⁴⁴

O *shock* é a impossibilidade da memória diante do fluxo total de um presente que se expande. Dissolvida toda a distância no império do **aqui e agora**, só fica na tela suspensa o *still point*, já não como experiência poética senão, como sugeriu Benjamin, mediante uma recepção na dispersão da qual a experiência cinematográfica foi pioneira: “Comparemos o tecido (tela) no qual se desenvolve a película com o tecido onde se encontra uma pintura. Este último convida à contemplação; diante dele podemos nos abandonar ao fluir de nossas associações de idéias. E por outro lado não poderemos fazê-

⁴³ CADAVA, op. cit., p. 178.

⁴⁴ SUBIRATS, *Culturas virtuales*, p. 95.

lo diante de um plano cinematográfico. Mal o registramos com os olhos e ele já mudou. Não é possível fixá-lo. Duhamel, que odeia o cinema e não nada entendeu de sua importância, mas o bastante de sua estrutura, anota essa circunstância do seguinte modo: ‘Já não posso pensar o que quero. As imagens movediças substituem os meus pensamentos’”. De fato, o curso das associações na mente de quem contempla as imagens fica em seguida interrompido pela mudança dessas. E nisso consiste o efeito do *shock* do cinema que, como qualquer outro, pretende ser captado graças a uma presença de espírito mais intensa. Em virtude de sua estrutura técnica o cinema, liberado para o efeito físico de “choque da embalagem”, por assim dizer, moral, em que o reteve o Dadaísmo”.⁴⁵ A hiperindustrialização cultural é capaz, precisamente, de fabricar o “presente pleno” mediante seus fluxos audiovisuais *ao vivo* que, paradoxalmente, é também esquecimento. Como nos esclarece Stiegler: “Ao instaurar um presente permanente no seio de fluxos temporais de onde se fabrica hora a hora e minuto a minuto um ‘recém-passado’ mundial, ao ser tudo isso elaborado por um dispositivo de seleção e de retenção ao vivo e em tempo real submetido totalmente aos cálculos da máquina informativa, o desenvolvimento das indústrias da memória, da imaginação e da informação suscita o fato e o sentimento de um imenso buraco da memória, de uma perda de relação com o passado e de uma **desmemória** mundial, afogada em um **purê de informações** onde se apagam os horizontes de espera que constituem o desejo”.⁴⁶ As redes hiperindustriais fizeram do *shock* uma experiência cotidiana, trivial e hipermassiva, convertendo em realidade aquela **intuição** benjaminiana, um novo *sensorium* das massas que redundava em um novo **modo de significação** cuja marca, segundo vimos, não é outra senão a experiência generalizada da compressão espaço-temporal.

Façamos notar que, com efeito, Benjamin oferece mais intuições iluminadoras que um trabalho empírico consistente. E isso é assim porque, recordemos, seu pensamento não

⁴⁵ BENJAMIN, op. cit., p. 51.

⁴⁶ STIEGLER, op. cit., p. 115.

pôde se encarregar do enorme potencial que supunha a nova **economia – cultural** – sob a forma de uma industrialização da cultura, especialmente do outro lado do Atlântico. Como aponta muito bem Renato Ortiz: “Quando Benjamin escreve nos anos 1930, os intelectuais alemães, apesar dos traumas da I Guerra Mundial e do advento do nazismo, todavia são marcados pela idéia de *kultur*, isto é, de um espaço autônomo que escapa às imposições da ‘civilização’ material e técnica. Ao contrário de Adorno e de Horkheimer, Benjamin não conhece a indústria cultural nem o autoritarismo do mercado; para os frankfurtianos, essa dimensão só pode ser incluída em suas preocupações quando migram para os Estados Unidos. Ali a situação era inteiramente outra: é o momento em que a publicidade, o cinematógrafo, o rádio e, logo rapidamente, a televisão, se tornam meios potentes de legitimação e de difusão cultural”.⁴⁷ Esse verdadeiro descobrimento é o que realizará Adorno em suas pesquisas junto a Lazarsfeld no projeto do *Radio Research*, encarregado pela Rockefeller Foundation nos anos seguintes.

4. Estetização, politização, personalização

As atuais tecnologias digitais permitem emancipar a imagem de qualquer referente: a nova antropologia do visual se funda na autonomia das imagens. Isso é assim porque estamos frente a constructos **anópticos**, não obstante reproduzíveis e que, em si, representam uma fratura histórica a respeito do problema da reprodução. Chegou-se a sustentar que, na verdade, não estamos diante de uma tecnologia da reprodução e sim diante uma da **produção**: “A grande novidade cultural da imagem digital se baseia em que não é uma tecnologia da reprodução, senão da produção, e enquanto a imagem fotoquímica postulava ‘isto foi assim’, a imagem anóptica da infografia afirma ‘isto é assim’. Sua fratura histórica revolucionária reside em que combina e torna compatíveis a imaginação ilimitada do pintor e sua libérrima invenção subjetiva com a perfeição

⁴⁷ ORTIZ, **Modernidad y espacio**: Benjamin en París, p. 124.

preformativa e autenticadora própria da máquina. A infografia, portanto, automatiza o imaginário do artista com um grande poder de autenticação”.⁴⁸

Se a fotografia, nos dizeres de Benjamin, tecnologia verdadeiramente revolucionária da reprodução, desponta com o ideário socialista, a imagem digital irrompe depois do ocaso dos socialismos reais. É interessante notar como, pela via da imagem digital, se conjugam a liberdade imaginária e a autenticação formal, essa restituição da autenticidade já não reclama o mimetismo do cinema ou da fotografia, senão que se erige como pura imaginação. A situação atual consistiria em que a obra de arte já não reproduz nada (*mimesis*): na atualidade a obra **significa**, mas só existe enquanto é suscetível à sua hiper-reprodutibilidade, o que se traduz em que as tecnologias digitais tornam possível a **proximidade**, ao mesmo tempo que a **autenticidade**.⁴⁹

O videoclipe e, por extensão, a imagem digital, se converteram em um fascinante objeto de estudo “pós-moderno” na medida em que nos permite a análise microscópica do fluxo total, característica central da hiperindustrialização da cultura. Como escreve Steven Connor: “Resulta surpreendente que os teóricos da pós-modernidade tenham se ocupado da televisão e do vídeo. Assim como o cinema (com o qual a televisão coincide cada dia mais), a televisão e o vídeo são meios de comunicação cultural que empregam técnicas de reprodução tecnológicas. Em um aspecto estrutural superam a narração moderna do artista individual que lutava por transformar um meio físico determinado. A unicidade, permanência e transcendência (o meio transformado pela subjetividade do artista) nas artes reproduzíveis do cinema e do vídeo parecem haver dado lugar a uma multiplicidade irrevogável, a uma certa transitoriedade e anonimato... Outra forma de dizê-lo seria que o vídeo exemplifica com particular intensidade a dicotomia pós-moderna entre as

⁴⁸ GUBERN, *Del bisonte a la realidad virtual*, p. 147.

⁴⁹ Em uma economia pós-industrial, na qual a informação está substituindo a motricidade e as energias tradicionais, e as representações estão substituindo as coisas, a virtualidade da imagem infográfica, autônoma, desmaterializada, fantasmagórica e não-representativa supõe a sua culminação congruente. GUBERN, op. cit., p. 149.

estratégias interrompidas da vanguarda e os processos de absorção e neutralização desse tipo de estratégia”.⁵⁰

Chegou-se a sustentar, inclusive, a hipótese de uma certa periodização do capitalismo em relação aos saltos tecnológicos, cujo objeto prototípico seria na atualidade o vídeo, como explica Fredric Jameson: “Se aceitarmos a hipótese de que se pode periodizar o capitalismo atendendo aos saltos quânticos ou mutações tecnológicas com os quais responde às suas mais profundas crises sistêmicas, quiçá fique um pouco mais claro porque o vídeo, tão relacionado com a tecnologia dominante do computador e da informação da etapa tardia, ou terceira, do capitalismo, tem tantas probabilidades de se erigir na forma artística por excelência do capitalismo tardio”.⁵¹

O *shock* ocorrido com Eisenstein e sua **montagem-choque** é hoje uma característica dos objetos audiovisuais mais comuns e triviais, e alcança seu cume nos chamados “spots publicitários” e *videoclipes*. Este fenômeno foi exemplificado no chamado “pós-cinema”. Como nota Beatriz Sarlo: “O pós-cinema é um discurso de alto impacto fundado na velocidade com que uma imagem substitui a anterior, a cada nova imagem a que a precedeu. Por isso as melhores obras do pós-cinema são os curtas publicitários e os videoclipes”.⁵² Os videoclipes nascem, de fato, como dispositivos publicitários da hiperindústria cultural, apoiando e promovendo a produção discográfica. Em poucos anos, o espírito experimentalista dos jovens realizadores formados nos achados das vanguardas estéticas (Surrealismo, Dadaísmo), deu origem a uma série de *collages* audiovisuais que se destacam por seu virtuosismo, conjugando liberdade imaginativa e autentificação formal.

⁵⁰ CONNOR, *Cultura postmoderna*, p. 115.

⁵¹ JAMESON, *Teoría de la postmodernidad*, p. 106.

⁵² SARLO, op. cit., p.61.

Gubern escreve: “Os videoclipes musicais depredaram e se apropriaram dos estilos do cinema de vanguarda clássico, dos experimentos soviéticos de montagem, das transgressões dos *raccords* de espaço e de tempo, etc., pela boa razão de que não estavam submetidos às rígidas regras de relato novelesco e se limitavam a ilustrar uma canção, que com frequência não relatava propriamente uma história, senão que expunha algumas sensações mais próximas do impressionismo estético que da prosa narrativa. Essa ausência de obrigações narrativas, liberadas do imperativo do cronologismo e da causalidade, permitiu ao videoclipe musical adentrar-se pelas divagações experimentalistas de caráter virtuoso”.⁵³

Uma das acusações desenvolvidas contra a televisão se funda justamente em sua condição de fluxo acelerado, incessante e urgente de imagens. Este “fluxo total” seria um obstáculo para o pensamento: “*Je disais en commençant que la télévision n'est pas très favorable à l'expression de la pensée. J'établissais un lien, négatif, entre l'urgence et la pensée. Et un des problèmes majeurs que pose la télévision, c'est la question des rapports entre la pensée et la vitesse. Est-ce qu'on peut penser dans la vitesse?*”.⁵⁴ Se bem não é o caso discutir aqui este tópico de índole filosófica, tenhamos presente essa relação entre velocidade e pensamento no que diz respeito ao *shock* de imagens e sons que supõe o fluxo televisivo, pois essa questão está estreitamente ligada à possibilidade mesma de conceber um distanciamento crítico.

Para Benjamin, estava claro que a reprodutibilidade técnica da obra de arte modificava radicalmente a relação da massa a respeito da arte. Assim, segundo escreve: “... quanto mais diminui a importância social de uma arte, tanto mais se dissociam no público a atitude crítica e a frutiva”.⁵⁵ Daí, então, que o convencional se desfrute acriticamente enquanto que o inovador se critique com aspereza. Crítica e fruição coincidiriam, segundo

⁵³ GUBERN, *El eros electrónico*, p.55.

⁵⁴ BOURDIEU, *Sur la télévision*, p. 30.

⁵⁵ BENJAMIN, *Discursos interrumpidos I*, p. 44.

nosso autor, no cinema. De maneira análoga, se pode sustentar que a hiper-reprodutibilidade digital modifica a relação da obra artística com seus públicos.⁵⁶ Os arquifluxos da programação televisiva anulam a possibilidade de uma distância crítica, privilegiando em seus públicos uma atitude puramente fruitiva. Como sustenta Fredric Jameson: “Parece possível que, em uma situação de fluxo total, onde os conteúdos da tela brotam sem cessar ante nós... o que se costumava chamar de ‘distância crítica’ tenha se tornado obsoleta”⁵⁷

A hiperindustrialização da cultura é o fluxo total de imagens e sons cuja característica é a busca de umbral de excitação cada vez maiores. Não estamos diante a exibição solene de uma grande obra, nem sequer de uma grande película capaz de deixar impressões e imagens em nossa memória, equilibrando fruição e crítica, mas, ao contrário, se trata de um fluxo que aniquila as pós-imagens com o “sempre novo”, como em um videoclipe. Neste ponto, se poderia argumentar com Jameson, que há uma exclusão estrutural da memória e da distância crítica.⁵⁸

O advento da hiper-reprodutibilidade digital não propunha nem a estetização da política nem a politização da arte senão a ‘personalização’ da arte: “Se no alvorecer do século XX o fascismo respondeu com um esteticismo da vida política, o marxismo contestou com uma politização da arte; hoje, nesse momento inaugural do século XXI, o momento pós-

⁵⁶ Torna-se cada vez mais claro que os novos dispositivos tecnológicos e os processos de virtualização que expandem e aceleram a semio-esfera deslocam a problemática da imagem a partir do âmbito da **reprodução** ao da **produção**; assim, mais que a atrofia **do modo aurático de existência** do autêntico, deve nos ocupar sua suposta recuperação pela via da **tecnogênese** e a **videomorfização** de imagens digitais. Este ponto resulta decisivo, pois, segundo Benjamin, haveria que se perguntar se esta era inédita de produção digital de imagens representa uma nova fundamentação na função da arte e da imagem mesma; já não derivada de um **ritual secularizado** como na obra artística nem da **práxis política** como na era da reprodução técnica. CUADRA, op. cit., p. 130.

⁵⁷ JAMESON, op. cit., p.101.

⁵⁸ Os fluxos hiperindustriais são “objetos temporais” no sentido husserliano, isto é, comportam-se mais como a música que como a pintura. Neste sentido, haveria que reexpor o raciocínio que Benjamin atribui a Leonardo quanto ao qual: “A pintura é superior à música, porque não tem que morrer mal à chama à vida, como é o desafortunado caso da música. Esta, que se volatiliza enquanto surge, vai atrás da pintura, que com o uso do verniz se fez eterna”. BENJAMIN, **Discursos interrompidos I**, p.45.

moderno parece apelar a uma radical **subjetivização/personalização** da arte e da política, naturalizadas como mercadorias em uma sociedade de consumo tardo-capitalista. Já o mesmo Benjamin reconheceu que o cinema deslocava a aura em direção a uma construção artificial de uma *personality*, o culto da estrela; que, no entanto, não chegava a ocultar sua natureza mercantil. A virtualização das imagens logra refinar ao extremo essa impostura aurática, pois personaliza a geração de imagens sem que com isso perca sua condição potencial de mercadoria”.⁵⁹ Contudo, a hiper-reprodutibilidade digital não está, a longo prazo, isenta dos mesmos riscos políticos, pois como escreve Vilches: “... a informação que normalmente vem exigida como um valor irrenunciável da democracia e dos direitos humanos dos povos representa também uma forma de fascismo cotidiano. O mito da ‘informação total’ pode convertê-la em totalitária”.⁶⁰ A obra de arte na época de sua hiper-reprodutibilidade digital se transformou em um mero significante, arte de superfície, que vaga pelo labirinto do fluxo total: paródia oca e vazia, à qual Jameson chamou de *pastiche*.⁶¹

Os videoclipes evidenciam, à primeira vista, seu parentesco estético e formal com algumas obras das Vanguardas. Entretanto, resulta evidente que, diferentemente de um Buñuel, por exemplo, todo videoclipe se inscreve na lógica da **sedução** imanente aos bens simbólicos, que buscam se posicionar no mercado mais que em qualquer pretensão contestatória. As vanguardas e o mercado resultam totalmente congruentes quanto ao

⁵⁹ CUADRA, op. cit., p. 13.

⁶⁰ VILCHES, **La migración digital**, p.108.

⁶¹ Jameson propõe o conceito de “pastiche” como praxis estética pós-moderna. O pastiche se apropria do espaço que a noção de estilo tem deixado. Ditos estilos da modernidade “se transformam em códigos pós-modernistas”. O pastiche é imitação, mas se diferencia da paródia; trata-se de uma: “repetição neutra, desligada do impulso satírico, desprovida de hilaridade e alheia à convicção de que, junto à língua anormal da qual toma emprestada provisoriamente, subsiste ainda uma saudável normalidade linguística”. O pastiche é uma paródia vazia. O pastiche, enquanto dispositivo de uma cultura aniquila a referência histórica; a série sígnica organiza a realidade prescindindo da série fática; os signos significam, mas não designam. Todos os estilos compõem em um aqui e agora; de tal modo que a história se transforma, nas palavras de Jameson, historicismo ou história pop; uma série de estilos, ideias e estereótipos reunidos ao acaso, suscitando a nostalgia própria da *mode rétro*. Esta nova linguagem do pastiche representa “a perda de nossa possibilidade vital de experimentar a história de um modo ativo”. CUADRA, op. cit., p.50.

experimentalismo e à busca constante do novo, mesmo quando seus vetores de direção são opostos. Assim, podemos afirmar que a lógica do mercado inverteu o signo que inspirou as vanguardas, mas instrumentalizou seus estilos até a saciedade.

Esses princípios se estenderam à hiperindústria televisiva e cinematográfica em seu conjunto, de maneira tal que produções recentes tão diversas como *Kill Bill*, de Quentin Tarantino, ou *High School Musical*, do *Disney Channel* se inscrevem na lógica do videoclipe. Em ambas as produções, encontramos traços híbridos de distintos gêneros audiovisuais, cujo horizonte não pode ser outro que seu êxito em termos comerciais, garantido por uma estrutura narrativa elementar que rememora algumas histórias em quadrinhos, mas infestada de efeitos auditivos e visuais que levam o **êxtase sensual** às novas gerações de públicos hipermassivos formados nos cânones de uma **cultura internacional popular**.⁶² O perfil do *target* da maioria dessas produções não poderia ser outro que não o *teenager* ou o **adulto teenager**, para quem a dose precisa de violência, melodrama, sexo e efeitos especiais satisfazem sua **fantasia imaginal**.

Se bem que o videoclipe constitua um dos formatos da televisão comercial⁶³ e, em alguns casos, como na MTV, o grosso de seu conteúdo, devemos ter em conta que, mais além dos suportes, o que as empresas comercializam é o conceito “música” ou, mais amplamente, *entertainment*. Além do mais, um mesmo produto assume diversos formatos para sua comercialização: assim a empresa Disney oferece *High School Musical* como filme para a televisão, DVD, CD, álbuns, presença na Web e uma série de programas paralelos a propósito da produção. Os produtos de *entertainment* adquirem a condição de

⁶² Cfr. ORTIZ, R. Cultura internacional popular. In: **Mundialización y cultura**, Buenos Aires: Alianza Editorial, 1977. p. 145-198.

⁶³ Em relação aos fluxos da televisão comercial, se impõem alguns limites dignos de ser considerados. Como assinala Tablante: “Se bem que é certo que a televisão é um fluxo de conteúdos programáticos, também é certo que esses têm alguns limites relativos à sua intenção, à sua duração e à sua estética. Neste sentido, a televisão funcionaria como um atomizador de programas particulares que têm um 'espaço' específico dentro da programação do canal”. Ver: TABLANTE. *La televisión frente al receptor: intimidades de una realidad representada*. In: BISBAL, **Televisión, pan nuestro de cada día**, p. 120.

eventos multimídia que asseguram uma maior presença no mercado, tanto desde o ponto de vista de sua distribuição mundial como de duração no tempo. A dispersão desses produtos em um mercado global debilmente regulado gera, não obstante, utilidades impensadas há duas décadas atrás. A modernidade, tornada hipermodernidade de fluxos, converte o capital em imagem e informação, isto é, em linguagem.

5. Modernidade, patrimônio e hiper-reprodutibilidade

Tal como sustentamos, a hiperindustrialização da cultura implica a hiper-reprodutibilidade como prática social generalizada. Esse fenômeno possui uma aresta política que vai crescendo em importância e que se relaciona com a noção de **propriedade** ou, como se costuma dizer, o *copyright*. Se consideramos que a maior parte da produção hiperindustrial provém de zonas de alto desenvolvimento, seus custos resultam muito elevados nas zonas pobres do planeta, surgindo assim a cópia ilegal ou **pirataria**: “É uma ameaça maior que a do terrorismo e está transformando aceleradamente o mundo”. Assim define Moisés Naim, diretor da prestigiosa revista estadunidense *Foreign Policy*: o mercado do tráfico ilícito, eixo de seu livro, chamado justamente *Ilícito*. O mercado das falsificações, que há uns 15 anos era muito pequeno, hoje movimenta entre US\$ 400 e US\$600 bilhões. “Só em películas copiadas é de US\$ 3 bilhões”, afirma Naim. Enquanto a lavagem de dinheiro, segundo o Fundo Monetário Internacional (FMI), hoje representa mais de 10% da economia mundial. “O que ocorre no Chile, acontece em Washington, Milão e Nova York. O normal em uma cidade do mundo é que, ao caminhar pelas ruas, você encontre vendedores ambulantes que comerciam produtos falsificados”, afirma Naim. E o efeito disso é que as ideias tradicionais de proteção de propriedade intelectual estão sendo minadas. “O mundo tem funcionado sob a premissa de que há que se proteger a propriedade intelectual e que essa garantia é dada pelo governo. Essa ideia já não é válida”. Naim assinala que aqueles que têm uma criação já não podem contar com os governos para que esses protejam sua propriedade: “Já não há que se chamar um advogado para que este certifique uma patente,

isso é uma ilusão. É melhor chamar um engenheiro ou cientista que busque a maneira de tornar mais difícil a cópia”.⁶⁴

O controle tecnocientífico da hiper-reprodutibilidade redundava em uma verdadeira expropriação ou depredação de todo o patrimônio cultural e genético dos mais fracos. Daí que a cópia não autorizada impugna a ordem da **nova economia** e, neste sentido, é tido como ato de legítima defesa dos setores marginalizados da corrente principal do capitalismo global. A questão do **direito à reprodutibilidade** está no centro do debate contemporâneo e determinará, sem dúvida, a rapidez da expansão e penetração da hiperindustrialização da cultura, assim como as modalidades de resistência das diversas comunidades e nações. Como escreve Bernard Stiegler: “A tomada de controle sistemático dos patrimônios significa que, a partir de agora, a hiper-reprodutibilidade digital se aplica a todos os domínios da vida humana, que constituem outros tantos novos mercados para continuar com o desenvolvimento tecnoindustrial, o que se denomina às vezes ‘a nova economia’, de onde a questão se converte evidentemente na de se saber quem detém o direito de reproduzir e, com ele, de definir os modelos dos processos de reprodução como aqueles que devem ser reproduzidos. A questão é: quem seleciona e com que critérios?”.⁶⁵

Um dos centros de produção da hiperindústria cultural se encontra, não há a menor dúvida, em Hollywood, o que se constitui como um fato político de primeira ordem: “O poder estadunidense, muito antes que sua moeda ou seu exército, é a forja de imagens hollywoodiana, é a capacidade de produzir símbolos novos, modelos de vida e programas de conduta por meio do domínio das indústrias de programas ao nível mundial”.⁶⁶ Se é certo que a modernidade se materializa na técnica, haveria que agregar que dita

⁶⁴ Tráfico ilícito: o negócio mais global e lucrativo do mundo. Santiago. **El Mercurio**. 18 de fevereiro de 2007.

⁶⁵ STIEGLER, op. cit., p. 368.

⁶⁶ Op. cit., p. 171.

materialização teve lugar na América do Norte, a qual mostra dois rostos, promessa e ameaça: “Os Estados Unidos hoje seguem parecendo o país onde se realiza o devir. Inclusive se, agora, esse devir às vezes parece infernal e monstruoso ao resto do mundo sem devir. Tal é também quiçá, a novidade. No contexto da globalização de fato efetivada, tendo em conta em particular a integração digital das tecnologias de informação e de comunicação, os Estados Unidos parecem constituir a única potência verdadeiramente mundial, mas também, e cada vez mais, uma potência intrinsecamente imperial, dominadora e ameaçadora”.⁶⁷

Neste século que começa, assistimos à apropriação das mnemotecnologias e dos sistemas retencionais pela via da alta tecnologia digital, isto é: a apropriação da memória e do imaginário em escala mundial. No âmbito latino-americano, a hiperindustrialização da cultura representaria uma *décalage* e uma clara ameaça a tudo aquilo que constituiu a sua própria cultura e suas identidades profundas.⁶⁸ Sua defesa, não obstante, tem sido infestada de uma série de mal-entendidos e ingenuidades.

⁶⁷ Op. cit., p. 185.

⁶⁸ Martín-Barbero apresenta uma hipótese afim quando escreve: “Se trata da não-contemporaneidade entre os produtos culturais que são consumidos e o 'lugar', o espaço social e cultural, desde que esses produtos são consumidos, olhados ou lidos pelas maiorias na América Latina”. Em toda a sua radicalidade, a tese de Martín-Barbero adquire o caráter de uma verdadeira esquizofrenia: “Na América Latina a imposição acelerada dessas tecnologias aprofunda o processo de esquizofrenia entre a máscara da modernização, que a pressão das transnacionais realiza, e as possibilidades reais de apropriação e identificação cultural”. Examinemos de perto esta hipótese de trabalho. Podemos observar que a afirmação mesma aponta em duas ordens de questões que se nos apresentam ligadas: por um lado a “imposição de tecnologias” e, por outro, as “possibilidades reais de apropriação”. Desde nosso ponto de vista, a primeira se inscreve em uma configuração econômico-cultural na qual as novas tecnologias são o fruto da expansão da oferta a novos mercados; assim nos convertemos em terminais de consumo de uma série de produtos criados nos laboratórios das grandes corporações, produtos, por certo, que não são só materiais (hardwares) senão muito especialmente imateriais (softwares). A segunda afirmação contida na hipótese tem relação com os modos de apropriação de ditas tecnologias, ou seja, remete a modos de significação. Poderíamos reformular a hipótese de Martín-Barbero nos seguintes termos: a América Latina vive uma clara assimetria em seu regime de significação, já que sua economia cultural está fortemente dissociada dos modos de significação. Observamos em nosso autor uma ênfase importante a respeito do popular como princípio identitário, chave de resistência e mestiçagem. Surge, porém, a suspeita de que já não resulta tão evidente afirmar uma cultura popular em meio às sociedades submetidas a acelerados processos de hiperindustrialização da cultura. MARTÍN-BARBERO, *Ofício de cartógrafo*, . Santiago: F.C.E., 2002, p. 178. Citado em CUADRA, *Paisajes virtuales* (e-book) p.101 e seguintes. <http://www.campus-oei.org/publicaciones>.

As políticas culturais dos governos da região, mais ocupadas em preservar o patrimônio monumental e folclórico com propósitos turísticos, não observam os riscos implícitos em suas políticas de adoção de novas tecnologias cuja última fronteira é, no momento, a televisão digital de alta definição. Um bom exemplo a respeito de certos paradoxos políticos em “defesa do próprio” nos oferece Nestor García Canclini a propósito de Tijuana, cuja prefeitura registrou o “bom nome da cidade” para protegê-lo de seu uso midiático-publicitário: “A pretensão de controlar o uso do patrimônio simbólico de uma cidade fronteira, apenas a duas horas de Hollywood, se tornou ainda mais extravagante nessa época globalizada, em que grande parte do patrimônio se forma e se difunde mais além do território local, nas redes invisíveis dos meios de comunicação. É uma consequência paródica de reivindicar a interculturalidade como oposição identitária, em vez de analisá-la de acordo com a estrutura das interações culturais”.⁶⁹

Não nos esqueçamos de que, paralela a uma “americanização” da América Latina se torna manifesta uma “latinização” da cultura norte-americana. Isso que constatamos em nosso continente haveria que extendê-lo a diversas culturas do planeta, fundindo-se naquilo que nomeamos como **cultura internacional popular** ou **cultura global**. Duas considerações: primeira, destaquemos o papel central que cabe às novas tecnologias no que diz respeito aos fenômenos interculturais e à escassa atenção que se tem prestado a esta questão, tanto no âmbito acadêmico como político. Segunda consideração: notemos que, longe de marchar em direção à **uniformização** cultural através dos *mass media*, como predisse Adorno, ocorre exatamente o contrário, estamos submersos em uma cultura cuja marca é a **pluralidade**.

Essa **pluralidade** não garante, necessariamente, uma sociedade mais democrática. Além do mais, se poderia afirmar que a mencionada **multiculturalidade**, construída desde as

⁶⁹ CANCLINI. *La globalización imaginada*, p. 98.

margens e fragmentos, é o correlato cultural do tardo-capitalismo na era da **globalização**, desterritorializada, hipermassiva e, ao mesmo tempo, personalizada. Em poucas palavras, é a forma cultural “hipermoderna”, cuja melhor garantia de sustentar a adoção ao nível mundial dos fluxos simbólicos, materiais e tecnológicos é, precisamente, atender à **diferença**. Como alega Stiegler: “A modernidade, que começa antes da Revolução Industrial, mas que da qual essa é a realização histórica efetiva e massiva, designa a adoção de uma nova relação com o tempo, o abandono do privilégio da tradição, a definição de novos ritmos de vida e, hoje, uma imensa comoção das condições da vida mesma, tanto em seu substrato biológico como no conjunto de seus dispositivos retencionais, o que finalmente desemboca em uma revolução industrial da transmissão e das condições mesmas da sua adoção”.⁷⁰

A hiperindustrialização da cultura só é concebível em sociedades permeáveis à adoção e à inovação permanentes, isto é, sociedades sincronizadas ao ritmo da hiper-reprodução tecnológica e simbólica. Os vetores que materializam a adoção, e com ela, a tecnologia e a modernidade, são os meios de comunicação, determinados por sua vez por estratégias definidas de *marketing*. Eles serão os encarregados de reconfigurar a vida cotidiana através do consumo simbólico e material; tal reconfiguração é agora, em si, plural e diversa, pois: “A hegemonia cultural é desnecessária. Uma vez que a escolha do consumidor fica estabelecida como o eixo lubrificado do mercado em torno do qual giram a reprodução do sistema, a integração social e os modos de vida individuais, ‘a variedade cultural, a heterogeneidade de estilos e a diferenciação dos sistemas de crenças se convertem nas condições de seu êxito’”.⁷¹

Em uma cultura hipermoderna e acelerada de fluxos, a condição mesma da obra de arte se funda em sua hiper-reprodutibilidade, a arte se torna **performática**. A arte se faz uma

⁷⁰ STIEGLER, op. cit., p. 149.

⁷¹ BAUMAN, *Intimations of Postmodernity*. New York/Londres: Routledge, 1992. Citado por LYON, *Postmodernidad*, p. 120.

realidade de fluxos e existe enquanto fruição em sua condição de exibição: objeto único e, ao mesmo tempo, hipermassivo. A nova *aisthesis* está determinada pelos **modos de significação** e as possibilidades expressivas da **arte virtual** na Web, o vídeo, a televisão e o pós-cinema. Os novos sistemas retencionais transformaram a experiência e o *sensorium*, colocando em fluxo novos significantes, desvelando a materialidade dos signos que a determinam.

A obra de arte, enquanto hiperindustrial, estabelece a sincronia plena de seus fluxos expressivos com os fluxos de consciência de milhões de seres. Neste sentido, se pode suspeitar que a noção mesma de **patrimônio cultural** foi levada ao limite, pois se trata de um patrimônio em vias de sua desterritorialização e, no limite, de sua desrealização. Frente a tal paisagem, as retóricas de museu e as bem inspiradas políticas culturais dos Estados que insistem no patrimonial, mascaram, na maioria das vezes, **cartões postais** para o turismo ou a propaganda. Tal tem sido a estratégia de cidades emblemáticas tornadas ícones da cultura, como Veneza ou Paris.⁷² De fato, a França foi a primeira nação democrática a elevar a cultura à categoria ministerial em 1959, inaugurando com isso uma tendência que tem sido replicada de maneira entusiasmada por muitos Estados latino-americanos como signo inequívoco de uma **democracia progressista**.

6. Hiper-reprodutibilidade: identidade e redes

De acordo com a nossa linha de pensamento, o problema da **hiper-reprodutibilidade** ocupa um lugar de destaque na reflexão contemporânea sobre a cultura, tanto desde um ponto de vista teórico-comunicacional como desde um ponto de vista histórico-político. Como sustenta Lorenzo Vilches: “A nova ordem social e cultural que começou a se instalar no século XXI obrigará a revisar as teorias da recepção e da mediação que põem

⁷² A este respeito, pode resultar ilustrativa uma crítica conservadora às políticas culturais do governo socialista francês na década dos anos 1980 apresentada por Marc Fumaroli, que em seu momento resultou bastante polêmica e não isenta de interesse. Ver: FUMAROLI, M. *L'Etat culturel: essai sur una religion moderne*. Paris: Editions de Fallois, 1991.

em destaque conceitos como identidade cultural, resistência dos espectadores, hibridização cultural, etc. A nova realidade de migração das empresas de telecomunicações torna cada vez mais difícil sustentar os discursos de integração das audiências com a sua realidade nacional e cultural”.⁷³

A hiperindústria cultural implica uma **mutação antropológica** enquanto modifica as **regras constitutivas** do que entendemos por “cultura”. A desestabilização dos sistemas retencionais terciários supõe uma maior transformação em nossa relação com os signos, o espaço-tempo e toda possibilidade de representação e saber. Isso se traduz em uma total reconfiguração dos **modos de significação**. O alcance da mutação em curso se torna evidente se os entendemos como o correlato da nova **economia cultural** aplicada ao nível mundial. Os **modos de significação** aparecem, pois, sedimentados como o repertório dos possíveis perceptos históricos, isto é, como um *sensorium* hipermassificado, pedra angular do imaginário social, da identidade cultural e do horizonte do concebível.

A importância que adquire hoje a hiper-reprodutibilidade como condição de possibilidade de uma hiperindustrialização cultural, toma a forma de uma luta ao nível mundial pelo controle do **mercado simbólico** e, com isso, das consciências: “Nessa nova sociedade da comunicação, o tempo integral dos indivíduos passa a ser objeto de comercialização... As massas inertes, indiferentes e socialmente indefinidas do pós-modernismo imigram até os novos territórios de uma sociedade que lhes oferece, junto com a comunicação e a informação, uma experiência vital, uma nova mística de pertencimento identitário que nem as culturas locais, nem o nacionalismo e nem a religião são capazes de oferecer às novas gerações”.⁷⁴

É claro que a hiperindustrialização da cultura tende a desestabilizar os códigos identitários tradicionais. Essa tendência deve ser, no entanto, matizada enquanto que os processos de

⁷³ VILCHES, op. cit., p. 29.

⁷⁴ Op. cit., p. 57.

adoção de novas tecnologias e os **modos de significação** que lhe são próprios não se verificam de imediato, assemelhando-se mais a uma **revolução ampla**, quer dizer, estão mediados por uma sorte de *training* ou aprendizagem social.⁷⁵ Não obstante, devemos considerar que entre os condicionantes da identidade cultural, os meios de comunicação ocupam de forma crescente um papel de destaque. Como explica Larraín: “O meio técnico de transmissão de formas culturais não é neutro no diz respeito aos conteúdos. Contribui para a fixação de significados e a sua reprodutibilidade ampliada, facilitando assim novas formas de poder simbólico. Sem dúvida a televisão tem sido um dos meios que mais influenciam na massificação da cultura, tanto pelo reconhecido poder de penetração das imagens eletrônicas como pela facilidade de acesso a elas”.⁷⁶

Se bem que devamos reconhecer o papel preponderante da televisão na desestabilização das ancoragens identitárias tradicionais, essa tecnologia mantém todavia uma distância em relação ao espectador, oferecendo-lhe uma representação audiovisual do mundo. A televisão, enquanto terminal relacional, não torna patente sua materialidade tecnológica. A rede *IP*, ao contrário, só é concebível como materialidade tecnológica: “Enquanto a televisão leva os indivíduos a uma compreensão cultural do mundo, como o foram a música e a literatura desde sempre, a Internet e as teletecnologias conduzem ao desenvolvimento de uma compreensão técnica da realidade. Tratam-se de ações técnicas que permitem a compreensão das relações sociais, comerciais e científicas”.⁷⁷

A televisão não tem apresentado um desenvolvimento linear e homogêneo; pelo contrário, tem sido posta alternativamente a serviço dos Estados, ou do mercado, ou de ambos. Em termos gerais se fala de **paleotelevisão** para caracterizar aquele projeto de tradição

⁷⁵ Benjamin, desde a dicotomia marxista clássica **infraestrutura-superestrutura**, intui algo similar quando escreve: “A transformação da superestrutura, que ocorre muito mais lentamente que a da infraestrutura, necessitou de meio século para fazer vigente em todos os campos da cultura a mudança das condições de produção”. Benjamin. **Discursos interrompidos I**, p. 18.

⁷⁶ LARRAÍN. **Identidad chilena**, p. 242.

⁷⁷ VILCHES, op. cit., p. 183.

ilustrada na qual o meio é pensado como instrumento civilizador das massas, colocando os canais aos cuidados de universidades ou do próprio Estado. A **neotelevisão** corresponderia à liberalização do meio: assim a relação professor/aluno é substituída por aquela de ofertante/consumidor. Por último, na atualidade, esse meio estaria se transformando em um tipo de **pós-televisão** na qual se abandona toda forma de dirigismo, convidando os públicos a participar e **interagir** com o meio.⁷⁸

Esse afã midiático por integrar a suas audiências e, com isso, uma certa **indistinção** entre autor e público, não é tão novo como se pretende: já Benjamin advertia essa tendência na indústria cultural pretelevisiva, concretamente na imprensa e no nascente cinema russo: “Com a crescente expansão da imprensa, que proporcionava ao público leitor novos órgãos políticos, religiosos, científicos, profissionais e locais, uma parte cada vez maior desses leitores passou, por enquanto ocasionalmente, para o lado dos que escrevem. A coisa começou ao abrir-lhes sua **caixa de correio** à imprensa diária; hoje ocorre que raro é o europeu inserido no processo de trabalho que não haja encontrado alguma vez uma ocasião qualquer para publicar uma experiência laboral, uma queixa, uma reportagem ou algo parecido. A distinção entre autores e público está, portanto, a ponto de perder seu caráter sistemático. Se converte em funcional e discorre de maneira e circunstâncias distintas. O leitor está sempre disposto a passar a ser um escritor”.⁷⁹ Essa **indistinção** a que alude Benjamin, aparece objetivada atualmente na noção de **usuário**, verdadeiro **nóculo funcional** das redes digitais. A noção de “usuário” se faz extensiva a todos os

⁷⁸ À catequese estatal ou acadêmica, seguiu-se o fragor publicitário dos anos 1990; ambos fixados em uma **emissão unipolar dirigista**. Na era da personalização, a interatividade toma distintas formas, mas principalmente o chamado *talk show*... A promessa da **postelevisão** é a **interatividade total** do lado de novas tecnologias. A presença, cada vez mais nítida, do **popular interativo** na agenda televisiva, gera todo tipo de críticas; desde o olhar **aristocrático**, que vê nesta televisão a irrupção do **plebeu**, até um olhar **populista**, que celebra esta presença como uma verdadeira **democracia direta**. Mais além dos preconceitos, entretanto, fica claro que a nova televisão interativa está transformando não o **imaginário político** dos cidadãos e sim o **imaginário do consumo**: desde um consumidor passivo em direção a um novo perfil, mais ativo. Ver: CUADRA, op. cit., p.143.

⁷⁹ BENJAMIN. **Discursos interrompidos I**, p. 40.

meios de comunicação, na exata medida em que esses adotam a nova **linguagem de equivalência** digital.⁸⁰

As linguagens audiovisuais, em particular a televisão, permitem viver cotidianamente uma certa identidade e uma legitimidade em qualquer parte, enquanto são capazes de atualizar uma memória no espaço virtual. Assim, em qualquer lugar do mundo, um imigrante pode viver cotidianamente um tipo de **bolha midiática**: rádio, imprensa e televisão, em tempo real, em sua própria língua, referindo-se a seu lugar de origem e a seus interesses particulares, mantendo uma comunicação íntima com seu grupo de pertencimento. Em suma, a experiência da identidade já não encontra seu arraigamento imprescindível na territorialidade. Os processos de hiperindustrialização da cultura implicam, entre muitas outras coisas, em uma disseminação das culturas locais e novas formas comunitárias virtuais. Seja se se trata de latino-americanos em Nova York, árabes na França ou turcos na Alemanha, o certo é que os processos de **integração** tradicionais se encontram com essa nova realidade, rosto inédito da globalização.

Se a Rede serve para preservar identidades culturais fora da dimensão territorial, serve ao mesmo tempo para substituir ditas identidades em um jogo ficcional subjetivo. O relativo anonimato do usuário, assim como a sensação de ubiquidade, permite que os indivíduos empíricos construam identidades fictícias que transgridem não só o nome próprio ou a identidade sexual senão qualquer outro traço diferenciador.

É interessante destacar o duplo movimento que se produz no que podemos chamar de **cultura global**: por um lado, se padroniza uma **cultura internacional popular** em um movimento de homogeneização; por outro, se tende à diferenciação extrema dos

⁸⁰ Na atualidade se observa que a rede de redes está absorvendo os diferentes meios: isto é assim porque a nova **linguagem de equivalência digital** torna possível armazenar e transmitir sons, imagens fixas e vídeo do mesmo modo que o rádio, a imprensa e a televisão encontram seu lugar nos formatos da *Web*. Nos anos vindouros se pode esperar uma convergência mediática nos formatos digitais: uma tela de plasma que permita o acesso à Internet, que incluirá todos os meios e *nanomeios* disponíveis em tempo real.

consumidores. Homogeneização e diferenciação são forças constitutivas do atual desdobramento do tardo-capitalismo no qual qualquer noção de identidade tenha entrado na lógica mercantil. As estratégias de *marketing* constroem um imaginário variado que não necessita hegemonia alguma, mas, pelo contrário, uma flexibilidade que assegure os fluxos de mercadorias materiais e simbólicas.⁸¹

7. Fiat ars, pereat mundus

O ensaio de Benjamin termina com um humor pessimista e categórico. Sua condenação se dirige aos postulados futuristas: “Todos os esforços por um esteticismo político culminam em um só ponto. Dito ponto é a guerra. A guerra, e somente ela, torna possível dar uma meta a movimentos de massa em grande escala, conservando ao mesmo tempo as condições herdadas da propriedade. Assim é como se formula o estado da questão desde a política. Desde a técnica se formula do seguinte modo: só a guerra torna possível mobilizar todos os meios técnicos do tempo presente, conservando ao mesmo tempo as condições da propriedade”.⁸² O contexto histórico de 1936 está assinalado pela aventura fascista na Etiópia e pela Guerra Civil Espanhola; entretanto, os fundamentos estéticos e políticos são anteriores à Primeira Guerra Mundial.

⁸¹ Desde que T. Levitt cunhou o termo **globalização** em 1983, tem acelerado um processo de recomposição mundial, no qual o papel de protagonista da indústria manufatureira cedeu seu lugar às indústrias do conhecimento. Se o complexo **militar-industrial** teve algum sentido durante a chamada **Guerra Fria**, hoje é o complexo **militar-midiático** o novo nó em torno do qual se organizam as novas redes que redistribuem o poder. A América Latina, em geral, e o Chile, em particular, tem conhecido já os novos desenhos sócio-culturais neoliberais, sob a tutela do FMI, já há mais de duas décadas. Uma parte central destes novos desenhos se baseia nos dispositivos comunicacionais, especialmente na máquina midiático-publicitária: ela é a encarregada de transgredir as fronteiras nacionais, violentando os espaços culturais locais. A economia global não só dissolve os obstáculos políticos locais senão a ordem política mesmo. Nasce assim uma estratégia que quer alcançar sua máxima performatividade, conjugando o global e o local à **globalização**. No início de um novo milênio, assistimos à emergência de um império mundial da comunicação, que concentra, cada vez em menos mãos, a propriedade das grandes cadeias televisivas, publicitárias e de distribuição cinematográfica. Ver: CUADRA, op. cit., p. 127.

⁸² BENJAMIN, op. cit., p. 56.

Não podemos nos esquecer de que já em junho de 1909, F. T. Marinetti publica seu *Manifesto Futurista*, que seduzirá muitos poetas e artistas com seu chamado à **modernolatria** e um novo e agressivo estilo fascista que glorifica a guerra: “*Noi vogliamo glorificare la guerra, sola igiene del mondo, il militarismo, il patriotismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna*”.⁸³ O *Futurismo* será um dos pilares do nascente movimento revolucionário fascista na Itália pois, juntamente com o nacionalismo radical e ao sindicalismo revolucionário no político, será o *Futurismo* aquele que contribuirá com um apoio entusiasta do vanguardismo cultural da época.⁸⁴ Pode-se sustentar que o texto benjaminiano está estruturado sobre um duplo movimento, tanto de **aberturas** a novos conceitos mas, ao mesmo tempo, de **clausuras**, portas expressamente fechadas a qualquer utilização política em prol do fascismo: nesse sentido, estamos diante de um texto lucidamente **antifascista**.⁸⁵

O advento da reprodutibilidade técnica aniquila o irrepetível, massificando os objetos, transformando a experiência humana, e tal como pensou Benjamin, tornando possível a irrupção totalitária: “A humanidade que outrora em Homero, era objeto de espetáculo para os deuses olímpicos, se converteu agora em um espetáculo de si mesma. Sua autoalienação tem alcançado um grau que lhe permite viver sua própria destruição como um gozo estético de primeira ordem”.⁸⁶

É interessante observar como Walter Benjamin desnuda a relação entre o advento do totalitarismo e a técnica como nova forma de condicionamento das massas: “À reprodução massiva corresponde com efeito à reprodução das massas. A massa se vê nos grandes desfiles festivos, nas assembléias-monstro, nas enormes celebrações desportivas

⁸³ MARINETTI *et al.* **Manifesto del futurismo**. Firenze: Edizione Lacerba, 1914, p. 6. Citado por YURKIEVICH, **Modernidad de Apollinaire**, p.33.

⁸⁴ STERNHELL, **El nacimiento de la ideología fascista**, p. 38 e seguintes.

⁸⁵ Não nos esqueçamos de que o mesmo Benjamin escreve: “Os conceitos que seguidamente introduzimos pela primeira vez na teoria da arte se distinguem dos usuais na medida em que resultam inúteis para os fins do fascismo. Ao contrário, são utilizáveis para a formação de exigências revolucionárias na política artística”. BENJAMIN, *op. cit.*, p.18.

⁸⁶ *Op. cit.*, p. 57.

e na guerra, fenômenos todos que passam diante da câmera. Este processo, cujo alcance não necessita ser sublinhado, está em relação estrita com o desenvolvimento da técnica reprodutiva e da filmagem. Os movimentos de massa se expõem mais claramente diante dos aparatos que diante do olho humano”.⁸⁷ Isto é, precisamente, o que logrou Leni Riefenstahl em seu documentário de propaganda *Triumph des Willens* (*O triunfo da vontade*) que registrou o Congresso do Partido Nazista em 1934, verdadeira *mise en scène* para cativar as massas alemãs em uma época pré-televisiva. Isto que é válido para as massas o é também para os ditadores e estrelas do cinema. Como escreve Benjamin: “O rádio e o cinema não só modificam a função do ator profissional, senão que modificam também aqueles como os governantes, que se apresentam diante de seus mecanismos. Sem prejuízo das diferentes obrigações específicas de ambos, a direção de tal mudança é a mesma no que diz respeito ao ator de cinema e ao governante. Aspira, sob determinadas condições sociais, a exhibir suas atuações de maneira mais comprobatória e, inclusive, de forma mais assumida. Do qual resulta uma nova seleção, uma seleção diante desses aparatos, e dela saem vencedores o ditador e a estrela de cinema”.⁸⁸

Na época da hiper-reprodutibilidade digital, a política e a guerra possuem alcances e dimensões impensadas faz poucos anos. Não podemos deixar de evocar a queda das torres no *World Trade Center* ou a invasão transmitida em tempo real de países inteiros, como é o caso do Iraque ou do Afeganistão.⁸⁹ Na visão de Benjamin, as guerras imperialistas

⁸⁷ Op. cit., p. 55.

⁸⁸ Op. cit., p. 38.

⁸⁹ O desastre do *World Trade Center* é o resultado de um atentado terrorista de novo cunho, pois mostra as possibilidades inéditas de se encenar a violência para milhões de pessoas no mundo. Mais além das claras conotações políticas, econômicas, éticas e religiosas, o primeiro que salta à vista é que a tragédia de Nova York e, em menor escala, o ataque ao Pentágono, constituem o *debut* do pós-terrorismo: um atentado mediático em rede... A televisão norte-americana é, por certo, uma das mais desenvolvidas e ricas do mundo. Com os recursos tecnológicos, financeiros e humanos para espalhar seu olhar sobre qualquer lugar do globo, é o agente ideal para relatar uma ação daquela magnitude. Todavia permanecem frescas na memória as imagens de pessoas se lançando no vazio da altura de centenas de metros, enormes construções desmoronando envoltas em chamas e centenas de pessoas correndo desesperadas pelas ruas. A televisão administra a visibilidade, pois junto àquilo que nos mostra, nos oculta: por trás dos primeiros momentos de estupefação, o olhar televisivo começa a ser regulado. A construção do relato televisivo depende estritamente da administração de seu fluxo de imagens. O *continuum* televisivo constrói assim um

constituíam uma contradição estrutural do capitalismo: “A guerra imperialista está determinada em seus traços atrozés pela discrepância entre os poderosos meios de produção e seu aproveitamento insuficiente no processo produtivo (em outras palavras: pela greve e a falta de mercados de consumo). A guerra imperialista é um erguimento da técnica, que cobra no **material humano** as exigências às quais a sociedade subtraiu seu material natural. Em lugar de canalizar rios, dirige a corrente humana ao leito de suas trincheiras; em lugar de espalhar grãos desde seus aviões, espalha bombas incendiárias sobre as cidades; e a guerra de gases encontrou um meio novo para acabar com a aura”⁹⁰.

A humanidade contemporânea vive a sua própria destruição e a do planeta que a acolhe – já não como um gozo meramente estético, como pensou Benjamin, senão como um **tecnoespectáculo**, em que o virtuosismo da tecnologia se funde à paixão irracional e niilista. O desdobramento do tardo-capitalismo hipermoderno desloca a cultura mais além do Bem e do Mal e, em uma leitura heterodoxa e extrema, haveria que concordar com Baudrillard quando este escreve: “Não há princípio de realidade nem de prazer. Só há um princípio final de reconciliação e um princípio infinito do Mal e da sedução”.⁹¹ A figura prototípica que nos propõe este pensador hipermoderno é *Ubu*, o célebre personagem **patafísico**⁹² de Alfred Jarry: “Qualquer tensão metafísica se dissipou, sendo substituída por um ambiente patafísico, ou seja, pela perfeição tautológica e grotesca dos processos de verdade. Ubú: o intestino delgado e o esplendor do vazio. Ubú, forma plena e obesa, de uma imanência grotesca, de uma verdade deslumbrante, figura genial, repleta daquele

transcontexto virtual midiático, no qual a História – com sua carga de infâmias e violência – é substituída por um espaço anacrônico meta-histórico, que se resolve em um presente perpétuo de heróis e vilões. Ver: CUADRA, **Paisajes virtuales** (e-book), p. 68 e seguintes. <http://www.campus-oei.org/publicaciones>.

⁹⁰ BENJAMIN, **Discursos interrompidos I**, p. 57.

⁹¹ BAUDRILLARD, **Las estrategias fatales**, p. 76.

⁹² A **patafísica** é uma paródia da metafísica aristotélica, acaso um primeiro intento **pós-metafísico**: se trata de uma forma peculiar de raciocínio baseada em soluções imaginárias que dissolvem as categorias lógicas do uso, cuja proposição é uma reconstrução em uma *ars combinatoria* em que prima o insólito. Thomas Scheerer resume em sete teses fundamentais o pensamento patafísico; tomadas do livro de Roger Shattuch, *Au seuil de la pataphysique* (1950), texto doutrinário do *Collège de pataphysique*. Veja: SCHEERER. T. *Introducción a la patafísica*. In: **Revista Chilena de Literatura**, Santiago, n.29, p. 81-96, 1987.

que absorveu tudo, transgrediu tudo e brilha no vazio como uma solução imaginária”.⁹³ Se bem que, à primeira vista, se trate de uma filosofia *cínica*, haveria que considerar o que esclarece o mesmo Baudrillard: “... não é um ponto de vista filosófico cínico, é um ponto de vista objetivo das sociedades e acaso de todos os sistemas. A própria energia do pensamento é cínica e imoral: nenhum pensador que só obedeça à lógica de seus conceitos jamais chegou a ver mais longe que de seu nariz. Há que se ser cínico se não se quer perecer, e isto, se se me permite dizê-lo, não é imoral: o cinismo é da ordem secreta das coisas”.⁹⁴

Jarry, um *outsider*, deu um passo decisivo em direção à nova consciência poética, que se cristalizará anos mais tarde com Apollinaire e Tristan Tzara. No entanto, a *pataphysique*⁹⁵ também nos prefigura um dos olhares atuais a respeito do social, seja que o chamamos pós-moderno ou **hipermoderno**⁹⁶, aquele, precisamente, que proclama o festim sîgnico da cultura contemporânea: “Não é nunca o Bem nem o Bom, seja este o ideal e platônico da moral, ou o pragmático e objetivo da ciência e da técnica, aqueles que dirigem a mudança ou a vitalidade de uma sociedade; a impulsão motora procede da libertinagem, seja esta a das imagens, das ideias ou dos signos”.⁹⁷

Mais além dos ingênuos desejos e de algumas visões cínicas ou apocalípticas, fica claro que assistimos à emergência de um novo desenho sócio-cultural, cujos eixos são a hipermediatização e a virtualização. Para grande parte da população atual, os seus padrões

⁹³ BAUDRILLARD, op. cit., p. 76.

⁹⁴ Op. cit., p. 76.

⁹⁵ A *pataphysique* contém o germe do que será uma nova estética, a estética da obra aberta, do texto plural presidido pelo jogo, o humor e o absurdo: pensemos no desenvolvimento de todo o repertório verbo-icônico dos quadrinhos e, hoje em dia, toda uma nova geração de desenhos animados e séries como os *Simpsons* ou as *gags* da MTV, para não mencionar os muitos *spots* publicitários que nos assediam dia a dia pela televisão. Isso foi captado com maestria pelo escultor colombiano Ospine, que é capaz de recriar os ícones da cultura de massas a partir dos estilos de culturas pre-hispânicas.

⁹⁶ Para um diagnóstico próximo à nossa linha de pensamento enquanto uma modernização da modernidade. Ver: LIPOVETSKY, G. **Les temps hypermodernes**. Paris: B. Grasset. 2004.

⁹⁷ BAUDRILLARD, op. cit., p. 77.

culturais, as suas chaves identitárias e as suas experiências cotidianas com a realidade são configuradas e se nutrem da hiperindústria cultural. Este é o âmbito no qual se constrói a história e o sentido da vida para a grande maioria, plasma digital de onde se encenam os abismos e horrores da hipermodernidade.

A violência e o horror tratados com uma ascese hiperobjetivista nos oferece a vertigem e a sedução da guerra sentados na primeira fileira. Nada parece suficiente para comover as plateias hipermassivas. Estamos longe daquele apelo benjaminiano, que supunha as massas ansiosas por suprimir as condições de propriedade,⁹⁸ nem a regressão às ideologias duras e nem militâncias revolucionárias. Em compensação, constatamos a consagração plena do consumo e das imagens na materialidade dos significantes, desprovidos de sua conotação histórica e política, que nos mostram no dia a dia a obscenidade brutal da destruição e da morte.

Todo apelo humanista é observado com indiferença e, na melhor das hipóteses, com distância e ceticismo. Na época hipermoderna se impõe a busca do **efeito**. Em um universo performático, todo discurso foi degradado à condição de **álibi**. Quando as instâncias de legitimidade se esfumam, só a ação performática é capaz de gerar seu *ersatz*: um atentado, o assassinato de uma pessoa ilustre, um genocídio ou uma guerra.

Diante do sentimento de catástrofe com o qual se inaugura o presente século, já ninguém espera o advento de alguma utopia religiosa ou laica: “A teoria crítica do começo do século XX e os movimentos sociais de signo socialista e anarquista veriam na acumulação crescente de fenômenos negativos de nossa civilização, desde o empobrecimento econômico da sociedade civil até a degradação estética das formas de vida, o sinal de um limite, ao mesmo tempo espiritual e histórico, da sociedade industrial. Um limite histórico

⁹⁸ Escreve Benjamin: “O fascismo tenta organizar as massas recém-proletarizadas sem tocar as condições da propriedade que ditas massas urgem por suprimir” BENJAMIN, **Discursos interrompidos I**, p. 55.

ou uma crise chamados a revelar uma nova ordem a partir do velho. Semelhante perspectiva revolucionária tem sido eliminada inteiramente de nossa visão do futuro no começo do século XXI”.⁹⁹ O *ethos* hipermoderno tem assimilado sua “condição histórica negativa”¹⁰⁰ e tem se enclausurado na pura performatividade, alcançando assim certa imunidade frente às profecias do fim dos tempos, sejam essas de inspiração apocalíptica ou dialética.

A mais de meio século de distância, a crítica contemporânea a Benjamin se divide, segundo alguns, em “comentaristas” e “partidários”: “Hoje, as leituras de Benjamin se dividem dois grandes grupos, cujos nomes coloco entre aspas: os ‘comentaristas’ e os ‘partidários’. Para dizê-lo de modo menos enigmático: aqueles que pensam Benjamin fundamentalmente em relação a uma tradição filosófica ou crítica, e aqueles que o pensam como o filósofo da ruptura... As coisas não são simples, mas eu deveria acrescentar que, para os ‘comentaristas’, não passa despercebida a ruptura introduzida por Benjamin no marco da tradição: e os ‘partidários’, por sua vez, reconhecem a tradição, mas estabelecem com Benjamin um diálogo fundado no presente”.¹⁰¹

Mais além da tipologia proposta, haveria que sublinhar que o interesse atual por Walter Benjamin só prova a fecundidade de seu pensamento, convertido em referência obrigatória em qualquer reflexão consistente sobre a cultura contemporânea. Assim, Bernard Stiegler vai criticar os frankfurtianos nos seguintes termos: “Seu fracasso consiste em não haver compreendido que, se é certo que a composição das retenções primárias e secundárias que constitui o verdadeiro fenômeno do objeto temporal e que explica que o mesmo objeto repetido duas vezes possa gerar dois fenômenos diferentes; se, portanto, é certo que esta composição está sobredeterminada pelas retenções terciárias em suas características técnicas e *epokhales*, o centro da questão das indústrias culturais

⁹⁹ SUBIRATS, op. cit., p. 15.

¹⁰⁰ Op. cit., p. 16.

¹⁰¹ SARLO, op. cit, p. 72.

é então que estas constituem uma realização industrial e, portanto, sistemática, de novas tecnologias das retenções terciárias e, através delas, de critérios de seleção de um novo tipo e, neste caso, submetido totalmente à lógica dos mercados”.¹⁰²

Contudo, para colocar a reflexão em certa perspectiva histórica, haveria que assinalar que nenhum dos pensadores frankfurtianos pôde sequer imaginar uma produção tecnocientífica total da realidade como acontece com os fluxos hiperindustriais; por isso mesmo, isto marca um de seus limites, como muito bem nos adverte Subirats: “A limitação histórica verdadeiramente relevante da análise dos meios de reprodução e comunicação de Horkheimer e Adorno, assim como de Benjamin, reside mais no fato de omitir o que hoje podemos considerar como a última consequência de seu desenvolvimento: a inteira transformação da constituição subjetiva do humano, ali onde suas tarefas de percepção, experiência e interpretação da realidade lhe são raptadas e suplantadas inteiramente pela produção técnica massiva da realidade mesma”.¹⁰³

8. Considerações finais

Ao instalar a noção benjaminiana de **reproduzibilidade** da obra de arte no centro de uma reflexão para compreender o presente, emerge um horizonte de compreensão que nos mostra os abismos de uma **mutação antropológica** na qual estamos imersos. Assistimos efetivamente a uma transformação radical de nosso **regime de significação**: o atual desenvolvimento tecnocientífico, materializado na convergência de redes informáticas, de telecomunicações e linguagens audiovisuais tem tornado possível um novo nível de reprodutibilidade tanto no qualitativo como no quantitativo, a isto chamamos **hiper-reproduzibilidade**. Isto permitiu a expansão de uma **hiperindústria cultural**, rede de fluxos planetários pelos quais circula toda produção simbólica que constrói o imaginário da sociedade global contemporânea.

¹⁰² STIEGLER, op. cit., p. 61.

¹⁰³ SUBIRATS. *Culturas virtuales*, p. 14.

O novo **regime de significação** se materializa, sem dúvida, em uma **economia cultural**, cujos centros de produção e distribuição se encontram no mundo desenvolvido, mas cujos terminais de consumo espalham sua capilaridade por todo o planeta. Ao mesmo tempo e conjuntamente com essa nova **economia cultural**, se está produzindo uma **revolução soterrada**, sem precedentes, uma mudança nos **modos de significação**. Uma nova **linguagem de equivalência digital** absorve e reconfigura os sistemas de retenção terciários, convertendo-se na mnemotecnologia do amanhã. A **hiperindustrialização da cultura** não só é a nova arquitetura dos signos, senão do espaço-tempo e de qualquer possibilidade de representação e saber.

Os novos **modos de significação** constituem, no limite, uma **nova experiência**. Se trata, por certo, de uma construção histórico-cultural fundamentada na percepção sensorial, mas cujo alcance nos processos cognitivos e na constituição do imaginário redundam em um **novo modo de ser**. As novas tecnologias são, de fato, a condição de possibilidade dessa experiência inédita de ser, quer a chamemos *shock* ou *extasis*, e têm alterado radicalmente nosso *Lebenswelt*. Essa nova organização da percepção só é compreensível, como nos ensinou Benjamin, na relação com os grandes espaços históricos e a seus contextos tecnoeconômicos e políticos.

Este novo estágio da cultura confere à obra de arte na época hipermoderna, e com ela a toda produção simbólica, a condição de presentificação ontologicamente substantivada, plena e efêmera. A obra de arte se transforma em um **objeto temporal**, fluxo hipermidiático sincronizado com os fluxos de milhões de consciências. A nova arquitetura cultural, como as imagens de Escher, se nos oferecem como um **presente perpétuo**, no qual percebemos os relâmpagos das redes de labirintos virtuais. São as imagens que nos seduzem cotidianamente, aquelas que constituem nossa própria memória e, mais radicalmente, nossa própria subjetividade. Uma maneira, oblíqua e inacabada se se quer, de evidenciar que a heurística inaugurada por Walter Benjamin é suscetível a

leituras contemporâneas, precisamente quando a reprodutibilidade técnica se transformou em hiper-reprodutibilidade digital.

Referências bibliográficas

BELL, D. **Contradicciones culturales del capitalismo**. Madrid: Alianza Universidad, 1977.

BENJAMIN, W. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. In: **Discursos interrumpidos I**. Madrid: Taurus, 1973. p. 17-59.

-----, El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea. In: **Iluminaciones I**. Madrid: Taurus, 1988.

BERGER, J. *et al.* **Modos de ver**. Barcelona: Gustavo Gili. 1980.

BOURDIEU, P. **Sur la télévision**. Paris: Liber. 1996.

BUCK-MORSS, S. **Walter Benjamin, escritor revolucionario**. Buenos Aires: Interzona Editora, 2005.

CADAVA, E. **Trazos de luz**: tesis sobre la fotografía de la historia. Santiago: Palinodia, 2006.

CANCLINI, N. G. **La globalización imaginada**. Buenos Aires: Paidós, 1999.

CONNOR, S. **Cultura postmoderna**. Madrid: Akal. 1996.

CUADRA, A. **De la ciudad letrada a la ciudad virtual**. Santiago: Lom, 2003.

_____. **Paisajes virtuales** (e-book). Disponível em: <<http://www.campus-oei.org/publicaciones>>.

FERNÁNDEZ MARTORELL, C. **Walter Benjamin**: crónica de um pensador. Barcelona: Montesinos, 1992.

GIDDENS, A. **La constitución de la sociedad**. Buenos Aires: Amorrortu, 1995.

GUBERN, R. **Del bisonte a la realidad virtual**. Barcelona: Anagrama, 2006.

_____. **El eros electrónico**. Madrid: Taurus. 2000.

HAUSER, A. **Historia social de la literatura y el arte** (tomo III). Barcelona: Labor, 1980.

HILLS, J. **Capitalism and the Information Age**. Washington DC.: Progress and Freedom Foundation, 1994.

HONNETH, A. Teoría crítica. In: GIDDENS, A.; TURNER, J. **La teoría social hoy**. México: Alianza Editorial, 1991.

JAMESON, F. **Teoría de la postmodernidad**. Madrid: Editorial Trotta, 1996.

LAGARDE et MICHARD. **XXe. siècle**. Paris: Bordas, 1969.

LARRAÍN, J. **Identidad chilena**. Santiago: Lom Ediciones, 2001.

LYON, D. **Postmodernidad**. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

MARTÍN-BARBERO, J. **De los medios a las mediaciones**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1991.

NADEAU, M. **Historia del surrealismo**. Barcelona: Ariel, 1975.

ORTIZ, R. **Modernidad y espacio: Benjamin en París**. Bogotá: Norma, 2000.

RODRÍGUEZ BREIJO, V. La televisión como un asunto de cultura. In: BISBAL, M. (Coord.) **Televisión, pan nuestro de cada día**. Caracas: Alfadil. Colección Trópicos, 2005.

SARLO, B. **Siete ensayos sobre Walter Benjamin**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

SONTAG, S. **Sobre la fotografía**. Barcelona: Edhasa, 1996.

STERNHELL, Z. **El nacimiento de la ideología fascista**. Madrid: Siglo XXI, 1994.

STIEGLER, B. **La técnica y el tiempo** (tomo 3). Guipúzcoa: Hiru Hondarribia, 2004.

SUBIRATS, E. **Culturas virtuales**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.

VÍLCHEZ, L. **La migración digital**. Barcelona: Gedisa, 2001.

YURKIEVICH, S. **Modernidad de Apollinaire**. Buenos Aires: Losada, 1968.

Textos de Walter Benjamin traducidos ao castelhano

Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos. Caracas: Monte Ávila, 1970.

Ángelus Novus. Barcelona: Edhasa, 1971.

Iluminaciones 2 (Baudelaire). Madrid: Taurus, 1972.

Discursos interrumpidos. Madrid: Taurus, 1973.

Haschisch. Madrid: Taurus, 1974.

Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.

Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones 3. Madrid: Taurus, 1975.

Imaginación y sociedad. Iluminaciones 1. Madrid: Taurus, 1980.

Infancia en Berlín hacia 1900. Madrid: Alfaguara, 1982.

Dirección única. Madrid: Alfaguara, 1987.

El Berlín demonico. Barcelona: Icaria, 1987.

El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán. Barcelona: Península, 1988.

Diario de Moscú. Madrid: Taurus, 1988.

El origen del drama barroco alemán. Madrid: Taurus, 1990.

Historias y relatos. Barcelona: Península, 1991.

Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones 4. Madrid: Taurus, 1991.