

Qual o poder de uma reprodução fotográfica de obra de arte?

THALES LEITE DOS SANTOS PEREIRA

FCSH/Universidade Nova de Lisboa

Through the analysis of selected bibliography and the findings of studies in the field of experimental aesthetics, this paper seeks to understand the reasons why we still want to see the original artworks, despite the fact that many of the artist's accomplishments can be perceived through their photographic representations.

Keywords. reproduction, photography, aura, aesthetic experience, mechanical reproduction

A partir da investigação em bibliografia selecionada e da análise de resultados de estudos no campo da estética experimental, busca-se entender por que seguimos querendo ver os originais, apesar de sermos capazes de perceber muitas das realizações do artista através das imagens que representam as obras de arte.

Palavras-chave. reprodução, fotografia, aura, experiência estética, reprodutibilidade técnica



INTRODUÇÃO

Sou fotógrafo e me especializei na fotografia para as artes (vistas de exposições e reprodução fotográfica de obras de arte). Mesmo nos dias atuais, com museus e galerias em todas as cidades, não seria inédito afirmar que para cada pessoa que conhece uma obra de arte ao vivo, outras cem só a conhecem por reprodução. Qual o poder de uma reprodução de obra de arte? Ela pode substituir uma obra original? Quais são os seus limites, suas características? O que perdemos ao experimentar uma obra de arte a partir de uma reprodução em vez da obra original? O que distingue as duas experiências? Se as diferenças na experiência estética entre uma e outra forem tão brutais, por que, então, continuamos reproduzindo obras? Por que uma profissão como a minha ainda existe?

Tal assunto ganhou uma relevância maior agora devido ao isolamento social e, conseqüentemente, o fechamento ao público, por meses a fio, das instituições que abrigam obras de arte. Além da perspectiva filosófica, contei com ideias da neurociência e da estética experimental, aproximando essa investigação das ciências naturais. Em resumo, repito a questão; qual o poder de uma reprodução fotográfica de obra de arte?

A TESE DA TRANSFERABILIDADE

Em 1983, o professor de filosofia Gregory Currie escreveu o artigo *O Autêntico e o Estético*, que levanta pontos interessantes para pensarmos a questão da experiência estética através de reproduções de obras de arte. Currie discorre a respeito da transferência de valor estético de uma obra para sua cópia ou reprodução, o que ele formula como a tese da transferabilidade.

O professor usa como exemplo o fato da autenticidade não ser um problema de apreciação estética na literatura. Quando museus exibem manuscritos originais de textos e obras consagradas da literatura, os exibem como fonte e também curiosidade histórica, o que suscita, para os especialistas, uma certa sedução. Ninguém sente que vai ganhar alguma coisa lendo o manuscrito original, sobretudo se a cópia é uma transcrição correta. Claro que é diferente da experiência de ver obras de artes visuais autênticas, que o público faz questão que não sejam meras cópias ao visitar os museus. Mas Currie argumenta que essa atitude não pode ser justificada pela falta de transmissão de valores estéticos do original para a cópia e que, da mesma forma que funciona para a literatura, « também há condições sob as quais uma cópia de uma imagem é tão esteticamente valiosa quanto a original» (Currie, 1985: 153). Currie defende a sua tese elaborando possíveis argumentos contrários a ela. Ao refutá-los, ele minimiza a importância de alguns fatores, como o fato de a cópia não incorporar a habilidade e/ou a técnica do artista. O autor considera que isso não é razão suficiente para que a mesma seja esteticamente inferior à original. Para tanto, a cópia teria de privar-nos de apreciar plenamente os vários tipos de habilidades incorporadas no trabalho, isto é, caso a mesma seja uma reprodução imperfeita do original.

Currie segue argumentando que, mesmo de posse de cópias e reproduções longe da perfeição, como as que encontramos em livros de arte, somos capazes de admirar as habilidades artísticas que elas exibem e, certamente, apreciar a técnica do artista. Ele concorda que se trata de uma apreciação incompleta e atribui a isso o fato de as cópias nunca serem suficientemente boas. No entanto, Currie aponta que quanto melhor a cópia, mais confortável nos sentimos para usá-la como exemplo das habilidades incorporadas que contribuem para o mérito do trabalho. Para concluir, Currie faz uma provocação:

«se podemos obter uma apreciação limitada da habilidade do pintor por cópias imperfeitas, por que não obteríamos uma apreciação completa dessa habilidade de

uma cópia perfeita? Nesse caso, parece não haver razão para negar que tal cópia é tão esteticamente valiosa quanto a original» (*Ibidem*).

A cópia perfeita para Currie é uma espécie de experimento mental. Em seu artigo, ele imagina uma máquina capaz de duplicar, molécula a molécula, uma obra de arte original e entregar uma cópia perfeita que, mesmo desprovida de aura (de que falaremos adiante), é capaz de propiciar a mesma experiência estética da obra original. O autor desenvolve seu raciocínio sobre um experimento não realizável na prática, mas cujas consequências podem ser exploradas pela imaginação. Currie afirma, então, que a apreciação estética é um juízo acerca da maestria do artista. Portanto, se uma característica da obra de arte não contribui para a avaliação da realização do artista, ela não deve ser considerada uma característica estética. As propriedades possuídas pelo original, mas não pela cópia, como ter sido feita pelo próprio artista em uma época específica, são propriedades historicamente determinadas e não são relevantes para um julgamento estético (Currie, 1989).

Contrastando com as ideias de Currie, a pesquisadora Sherri Irvin, em um artigo de 2007 sobre falsificações de obras de arte, defende que, para se compreender as ideias manifestadas por uma obra de arte visual, não se podem ignorar os aspectos do contexto histórico-social em que ela foi produzida. E esse é um dos argumentos principais para a não valoração de réplicas ou cópias, mesmo que tecnicamente competentes, feitas em épocas posteriores (2007). Para Irvin, o pensamento de Currie segue a corrente formalista do início do século XX, em que tudo que é necessário para o entendimento de uma obra está contida nela. Questões sobre quando, onde, em que circunstâncias e quem fez a obra, por mais que possam ter interesse histórico, não são relevantes para o valor estético da obra.

No mesmo artigo, Sherri Irvin introduz um conceito chamado *entendimento estético* para ajudar a pensar maneiras de avaliar a importância e o significado de uma obra de arte. Ela afirma que o entendimento estético é um processo regulado pelo nosso conhecimento prévio e compreensão perceptual. Na ausência de

princípios objetivos e axiomáticos nos quais basear o nosso discernimento e avaliação estética, o que nos resta é uma estrutura na qual nossas habilidades perceptivas são informadas por um conhecimento relevante sobre a obra de arte em questão:

«A avaliação do significado de uma obra de arte depende do que a precedeu e do que a segue; a contribuição que o trabalho fez para desenvolvimentos posteriores, as coisas que torna possível, pode ser mais importante do que suas propriedades formais quando o mérito é para ser julgado» (Irvin, 2007: 294).

O uso do termo *entendimento* sugere uma componente cognitiva, pois o julgamento estético deve basear-se em estruturas pré-existentes de conhecimento e crença, incluindo informações sobre os contextos históricos. Tanto as capacidades perceptivas quanto as cognitivas estão implicadas nas tarefas de reconhecer essas relações. Como disse John Berger no emblemático livro *Modos de Ver*: «a maneira como vemos as coisas é afetada por aquilo que sabemos e aquilo que acreditamos» (Berger, 1972:10).

A filósofa Carolyn Korsmeyer argumenta que a genuinidade é uma propriedade importante de objetos raros que possuem uma gama de valores (cognitivos, éticos e estéticos) e, através destes, são capazes de incorporar o passado. E, devido a isso, a genuinidade — ser a coisa real — pode proporcionar uma experiência estética própria. Ainda sobre manuscritos originais, Korsmeyer menciona uma situação que ocorreu quando a Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, na ocasião do 200º aniversário do nascimento de Abraham Lincoln (1809-1865), colocou em exibição o documento original do Discurso de Gettysburg, uma das maiores e mais influentes declarações do propósito nacional americano: a fila para ver o documento dava voltas em quarteirões. Após o evento, o original foi arquivado e substituído por um *fac-símile* moderno. A réplica era tão precisa que uma pessoa leiga não seria capaz de perceber diferenças do original, entretanto, esta não teve o sucesso esperado. Não havia mais fila ou interesse do público. As pessoas queriam ver o documento autêntico, o que Lincoln tocou (Korsmeyer, 2012).

A filósofa afirma que o sentido do tato opera secretamente em tais experiências, pois é esse o sentido que transmite a impressão de estar na presença da *coisa real*, em uma espécie de transitividade que conduz o passado ao presente — como se o toque do criador ou do proprietário original desse uma “aura mística” ao objeto que o torna especial e único. Isso ocorre porque a emoção da genuinidade não é em si uma propriedade perceptível dos objetos: mesmo os olhos mais bem treinados podem ser enganados sobre o que é genuíno e o que não é. Sendo assim, essa propriedade reside menos no aspecto real e mais no mero fato de estarmos na presença do real. O fato de que essa presença afetiva é destruída pela revelação de que um objeto é uma farsa ressalta o ponto.

AURA

Em *A obra de arte na era da sua reprodução mecânica*, de 1935, Walter Benjamin se apropria do termo “aura” para descrever o poder mágico inerente à presença física dos objetos de arte que são produzidos apenas uma vez e que exigem que façamos uma peregrinação a eles para vê-los. Para Benjamin, o conceito de aura diz respeito à existência única da obra de arte, portanto, não existe em uma reprodução ou em réplicas.

No texto, Benjamin afirma que as obras de arte sempre foram reproduzíveis, porém, suas cópias geralmente não possuem o mesmo valor intrínseco. A obra original é impregnada pela aura, produto da sua autenticidade, a «trama singular de espaço e tempo: a aparição única do longínquo por mais próximo que esteja» (Benjamin, 2012: 170), uma aparição do longe que está perto, está-o na obra de arte como ícone religioso original, onde o sagrado está presente, não estando afinal próximo. Além disso, a obra original é singular. Como as cópias não são objetos únicos e não compartilham a mesma história (não possuem existência na tradição), não possuem aura.

Para Benjamin, o que importava nas primeiras obras de arte é que elas

existissem e não que elas fossem vistas, isto é, a sua função ritual, mágica. A baixa exponibilidade e o valor de culto eram suas principais características. Após a chegada da fotografia e a sua alta precisão em reprodução e facilidade na profusão, o valor de culto da obra de arte é substituído pelo valor de exposição. A autenticidade e a existência única são substituídas pela existência serial (Benjamin, 2012). A partir disso, a obra de arte assume novas funções sociais, como a artística, sendo produzida para ser exposta ao público. O autor cita o cinema como exemplo maior desses novos tempos. Essa qualidade de pertencer à história do seu tempo, o aqui e agora da obra de arte, é o que, segundo Benjamin, a torna autêntica. A obra de arte precisa possuir uma relação histórica com determinada tradição para que seja possível transmitir e vincular, através da experiência estética, valores morais, culturais e/ou religiosos: «tudo aquilo que nela é transmissível desde sua origem, de sua duração material até seu testemunho histórico» (*Ibidem*: 166), dando acesso ao espectador às suas próprias origens e tradições.

Não é à toa que, após tragédias e calamidades, museus e instituições culturais registrem um aumento do número de visitantes. Ford W. Bell, presidente da Aliança Americana de Museus em uma entrevista para CNN, afirmou:

«quando os tempos são difíceis, as pessoas retornam aos museus. Por exemplo, vimos um grande aumento na frequência após o incidente de 11 de setembro de 2001. As pessoas querem se reconectar com o que valorizam» (Bell, 2017).

A REPRODUÇÃO FOTOGRÁFICA DE UMA OBRA DE ARTE

Reproduções fotográficas de obras de arte são, acima de tudo, imagens. E uma das características desse tipo de imagem é dar acesso a propriedades estéticas que elas próprias podem não possuir. A principal razão de se reproduzir fotograficamente uma obra de arte é permitir que o observador experimente algumas das propriedades estéticas do original. O professor de filosofia Robert Hopkins discorre no artigo *Reproduções como Suplentes Estéticos*, de 2015, que as

reproduções fotográficas, assim como as reproduções em gravuras, talvez atuem como uma espécie de suplentes estéticos das obras de arte, pois imagens são transparentes.

Uma fotografia da estátua do Cristo Redentor, no morro do Corcovado, pode nos mostrar o quanto grandioso é esse ponto turístico no Rio de Janeiro mesmo quando a fotografia não é boa. A cena que vemos na imagem pode ser bonita, grandiosa ou agradável mesmo que a imagem dela não seja. Imagens oferecem acesso a essas propriedades mesmo sem reproduzi-las (Hopkins, 2015). Parafraseando Magritte, imagens de cachimbo não são cachimbos, mas, diferente de outras formas de representação, imagens nos dão formas de aceder às propriedades que elas representam, em um sentido amplo perceptivo, sem possuí-las.

Hopkins argumenta que, se isso é verdade para imagens em geral, então deve ser verdade para reproduções fotográficas de obras de arte. O próprio autor, ciente dos problemas de transição do ser para o dever ser, problematiza sua afirmação em novos termos para a questão da experiência estética dos candidatos a suplentes estéticos. Da mesma forma que, ao vermos uma imagem de uma cena comum, as propriedades que ela representa nos são entregues de forma transparente, em uma reprodução fotográfica de uma pintura, por exemplo, vemos a cena que a pintura está retratando sem vermos a pintura em si. A fotografia se sobrepõe à sua origem como conteúdo. Dito de outra maneira, o problema de aplicar a hipótese da transparência estética para as reproduções fotográficas de obra de arte é que: «fotografias de pinturas limitam a nossa apreciação para a apreciação de uma fotografia, em oposição à apreciação da pintura original» (Ravasio, 2018: [6]).

Não é de hoje que a maioria dos encontros que temos com obras de arte acontece através de reproduções, seja através dos meios de comunicação, propagandas, redes sociais ou de plataformas virtuais como o *Google Arts and Culture* (GAC). Seguiremos a nossa investigação para avaliar o que se ganha e/ou o que se perde quando um observador interage com um original de um renomado

artista, em um museu ou galeria, em comparação com o visionamento de reproduções em diferentes formatos de imagem. Para isso, precisamos entender o que acontece nesses encontros.

Discussões sobre apreciação estética de obras de arte são um assunto riquíssimo e abrangente. Diversas mentes já se esforçaram para tentar responder a questões como as que analisamos ao longo dessas páginas. Como não faz parte do escopo desse artigo abrigar todos os pontos de vista, gostaria de focar agora em alguns estudos publicados por uma área específica da estética. Investigadores que, após refletirem sobre a hipótese da transparência de Hopkins ou a tese da transferibilidade de Currie, decidiram criar maneiras experimentais para testar na prática essas e outras ideias discutidas aqui.

ESTÉTICA EXPERIMENTAL

De modo geral, a estética pode ser entendida como o ramo da filosofia que estuda como artistas imaginam, criam e produzem obras de arte e o que acontece na mente das pessoas quando estas experimentam, apreciam e criticam obras de arte.

A estética experimental se dedica ao estudo de formas de comportamento nas interações dos observadores com obras de arte e outros fenômenos estéticos usando uma variedade de técnicas experimentais e observações controladas. É um campo orientado para as ciências naturais. Devido aos diversos fatores que contribuem para a experiência cognitiva e emocional de uma obra de arte, pode parecer impossível submeter os fenômenos estéticos a um rigoroso escrutínio experimental e identificar os processos interativos envolvidos. No entanto, os pesquisadores que trabalham na área da estética experimental fizeram grandes progressos nos últimos anos fazendo exatamente isso (Pelowisk et al., 2017).

Os primeiros estudos foram realizados pelo fundador deste campo, Gustav Theodor Fechner (1801–1887) há mais de 100 anos, e muitas das hipóteses

levantadas tiveram resultados contraditórios e não replicáveis (Hoge, 1995). Com os avanços tecnológicos das últimas duas décadas nas áreas da eletrônica, informática e neurociência, essa perspectiva mudou. Como sabemos, a arte é capaz de provocar emoções, sensações e reações fisiológicas. Pode evocar memórias, julgamentos e incentivar a criação de significado (Pearce et al., 2016). Essas reações intensas são processadas em diferentes áreas do cérebro e podem ser vistas, em tempo real, através da neuroimagem. Além disso, na estética experimental é possível encontrar estudos baseados em diversas reações não verbais a estímulos visuais, como obras de arte. Fatores simples como tempo dedicado à apreciação de cada obra, deslocamento realizado no ambiente, até parâmetros como mudanças no diâmetro de dilatação da pupila, rastreamento do olhar (*Eye Tracking*) e quantificação do balanço do corpo (Posturografia Dinâmica Computadorizada) são levados em consideração (Pelowisk et al., 2017). É um campo recente cujos estudos procuram responder a algumas das questões que discutimos acima.

Em 1999, um estudo intitulado *Pinturas originais versus diapositivos e reproduções computadorizadas: Uma comparação das respostas dos espectadores* (Locher et al., 1999) refere uma pesquisa com visitantes do Museu Metropolitano de Arte em Nova Iorque (MET). Os investigadores queriam saber se as qualidades pictóricas e estéticas das obras de arte variavam em função do modo de apresentação. Esse estudo foi a primeira investigação sistemática e empírica da tese de transferibilidade de Gregory Currie. Nove obras de arte foram avaliadas por um total de 140 voluntários nas três condições descritas no título do artigo. As pessoas eram recrutadas na entrada do museu e a avaliação acontecia em grupos de 3 a 4 pessoas. As obras originais foram vistas nas próprias galerias e as reproduções em um espaço reservado. Os participantes avaliaram cada obra em uma escala de nove pontos em 16 categorias diferentes como simples/complexo, usual/surpreendente, simétrico/assimétrico e agradável/desagradável.

De forma resumida, apenas em quatro das dezesseis categorias foram

encontradas diferenças significativas na classificação dos voluntários. O grupo que visitou as galerias avaliou com valores maiores as obras originais nos quesitos: esparso/denso, distante/imediato, semelhante/contrastante e desagradável/gradável (sendo este último substancialmente maior).

É importante notar que, na maioria das categorias, o resultado não variou de forma significativa e, segundo análise dos investigadores, tal resultado sugere que a tese da transferabilidade seja defensável sem necessariamente termos que abrir mão da preferência por ver a obra ao vivo. Enquanto realizavam o estudo, os investigadores perceberam uma tendência que apareceu nos resultados: na interação com os grupos que viram as projeções de diapositivo e as reproduções na tela do computador, percebeu-se uma habilidade dos participantes de *olharem através* das limitações do meio.

«Para simplificar, quando os participantes estavam olhando para a pintura de Vermeer, por exemplo, na tela do computador, eles se acomodaram à tela do computador e concentraram sua atenção na realização da Vermeer. Eles entenderam que estavam olhando para um fac-símile e se concentraram na arte. Seus comentários incidentais eram quase exclusivamente relacionados à arte e não ao meio, ou à interação entre arte e mídia. Mesmo olhando para um slide ou tela de computador, as pessoas ‘procuram por arte’ que podem ser vistas no fac-símile» (Locher et al., 1999: 128).

Acomodação ao fac-símile foi o nome que a equipe deu ao fenômeno em que as pessoas, ao entenderem que não estão olhando para uma obra original, ajustam as suas expectativas às limitações da reprodução. Logo, somos capazes de apreciar diversos aspectos da obra original — mas não todos. Indo de encontro ao conceito de transparência dos suplentes estéticos discutido por Hopkins, e em absoluta oposição à conclusão de Ravasio (2018), Locher et al. (1999) concluem o estudo afirmando que uma reprodução, seja ela na tela de um computador ou projetada na parede, pode ser um bom substituto estético para alguns propósitos, entretanto, conforme o resultado dos testes empíricos, não substitui a experiência de ver a obra original.

Os pesquisadores repetiram o experimento em 2001 com um grupo de 120 voluntários e, mesmo controlando para níveis de treinamento em arte — variando entre leigos e pessoas com diploma em artes — os resultados foram similares ao estudo de 1999. Em 2004, outro experimento de Locher & Dolese (2004) incluiu versões das pinturas impressas no tamanho de cartões-postais. Mais uma vez, embora as avaliações relacionadas ao conteúdo ou composição tenham sido semelhantes em todos os formatos de apresentação, os participantes, de maneira consistente, avaliaram as obras originais como mais interessantes, agradáveis e surpreendentes. Essa descoberta corrobora a crença dos profissionais de museus de que o ambiente das galerias tem uma influência positiva na percepção dos visitantes e nas avaliações das obras de arte. Também é condizente com as observações relatadas na literatura de educação do museu, segundo as quais os alunos veem as obras de arte com mais cuidado e as apreciam mais em um museu do que quando visualizam reproduções em uma sala de aula (Smith & Wolf, 1993, apud. Locher & Dolese, 2004).

Em um estudo mais recente (Brieber, Nadal, Leder & Rosenberg, 2014), dois grupos de participantes viram uma exposição de arte em um dos dois contextos: no museu e/ou em uma versão virtual em um computador no laboratório. Em ambos os casos, o tempo de visualização foi registrado com um sistema de rastreamento ocular. Depois de verem livremente a exposição, os participantes avaliaram cada obra de arte com recurso as escalas de gosto, interesse, compreensão e ambiguidade. Os participantes que viram a exposição no contexto do museu gostaram mais das obras de arte, achando-as mais interessantes e as visualizaram por mais tempo. Com base nos resultados, os pesquisadores concluíram que museus de arte promovem uma experiência estética duradoura, focada, e demonstraram que o contexto modula a relação entre a experiência de arte e o comportamento de visualização. Um detalhe importante é que os objetos do estímulo visual desse estudo, isto é, as obras de arte presentes na exposição eram imagens fotográficas capturadas por uma câmera

digital e impressas em papel fotográfico. O grupo que avaliou as obras na tela do computador viu exatamente o mesmo arquivo digital que foi impresso.

A LÓGICA DA SENSAÇÃO

No início dos anos 90, cientistas da Universidade de Parma, liderados por Giacomo Rizzolatti e Vittorio Gallese, relataram algo que gerou uma reviravolta nos estudos do cérebro. Eles estavam estudando uma área do cérebro chamada de córtex pré-motor em macacos-rhesus, examinando quais os tipos de estímulos que causavam a ativação de neurônios individuais.

Vamos supor que um macaco tenha realizado um comportamento como pegar um pouco de comida e levar à boca. Sendo responsáveis por ajudar a elaborar e automatizar sequências de movimentos para executar tarefas, alguns neurônios no córtex pré-motor (CPM) seriam ativados. Se o macaco fizesse um movimento diferente — segurando um objeto para colocar em um recipiente — um grupo diferente (parcialmente sobreposto) de neurônios do CPM estaria envolvido. O que os cientistas notaram foi que alguns dos neurônios que ativam o movimento de trazer a comida para a boca também se ativavam se o macaco observasse outra pessoa (macaco ou humano) fazendo esse movimento. O mesmo acontece para movimentos mais sutis, como as expressões faciais. Consistentemente, cerca de 10% dos neurônios do CPM dedicados a fazer o movimento X também eram ativados quando os macacos observavam alguém fazendo o movimento X. Esses neurônios foram chamados de neurônios-espelho (Sapolsky, 2015).

Graças ao desenvolvimento das técnicas de neuroimagem, neurônios-espelho também foram identificados em humanos em uma ampla gama de áreas do cérebro e em resposta a uma grande variedade de experiências corporais (Gallese, Keysers & Rizzolatti, 2004). Um neurônio-espelho que responde à visão de alguém pegando uma xícara de chá em cima de uma mesa para beber não é o mesmo que responde à

visão de alguém pegando e levantando a xícara de chá para limpar a mesa. Em outras palavras, os neurônios-espelho podem incorporar intencionalidade (Sapolsky, 2015).

Alguns estudos apontaram para a possibilidade de existir uma base neural comum para as ações executadas e observadas no cérebro. As mesmas áreas cerebrais são ativadas tanto durante a execução da ação, a experiência de sensações e emoções, quanto na mera observação de outros. Assim, o recrutamento das mesmas áreas do cérebro em ambas as circunstâncias permite um acesso às intenções, sensações e emoções dos outros.

Gallese (2017) alega que esse mecanismo de simulação incorporada (*embodied simulation*) nos permite uma compreensão experiencial direta da mente dos outros e, devido às sensações corporais desencadeadas pelas criações artísticas, pode ser considerado o acesso mais direto às obras de arte e um elemento crucial da experiência estética. Suas ideias encontraram ecos e também críticas. A verdade é que ainda não existe consenso entre cientistas sobre o papel ou até sobre a existência dos neurônios-espelhos entre cientistas. Os mais críticos consideram que existe muita especulação e pouca causalidade no que vem sendo divulgado sobre o assunto.

Estudos continuam sendo feitos para aprofundar o entendimento do que acontece nos bastidores da mente quando sentimentos corporais são desencadeados por criações artísticas. Taylor, Witt & Grimaldi (2012) mostraram que a visualização de pinceladas em uma pintura é capaz de provocar respostas cerebrais em regiões motoras que correspondem à execução de movimentos manuais na mesma direção registrada pelo pincel do artista. Apesar disso, para a neurofilósofa Patricia Churchland, as coisas não são tão simples assim. Em seu livro *Braintrust* (2007), ela explica que, para atribuir intenção a um movimento, o cérebro do observador precisa representar qual seria a intenção do observador se ele fizesse o mesmo movimento. Isso não é definido por um neurônio ou um grupo e sim por uma

complexa rede neural, enorme e, em grande parte, desconhecida, que sustenta o autoconhecimento: «Não é nada óbvio, em termos neurais, como podemos estar cientes do que pretendemos, acreditamos, desejamos ou sentimos» (Churchland, 2007: 142).

De qualquer forma, gestos criativos dos artistas, como pinceladas, aparecem na pesquisa de Pelowsky et al. (2017) sobre os fatores que influenciam positivamente a experiência de arte original em detrimento da reprodução fotográfica. As outras características que podem se perder ao visualizar obras de arte em uma tela de computador são: textura, presença física, remanescentes físicos do toque e esforço do artista, percepção de autenticidade, ver o objeto como *arte* e o tamanho real da obra.

A consistência dos resultados dos testes que compararam a experiência de ver obras originais com reproduções fotográficas se manteve pelos últimos 20 anos. Desde o seminal artigo de Walter Benjamin, de 1935, muito se discutiu sobre a ausência de aura nas reproduções fotográficas de obras de arte. O problema é que aura é um termo impreciso e ambíguo. O próprio Benjamin o significou de formas diferentes (Avelar, 2010) antes de utilizá-lo da forma que analisamos. Questionar a experiência estética de uma reprodução simplesmente baseando-se na ausência de aura mostrou-se improdutivo. Um caminho possível e particularmente interessante foi fazer esse pequeno desvio pelas ciências naturais. Dessa forma, fomos capazes de conhecer outros fatores que podem impactar ou se perder na experiência estética de uma reprodução de obra de arte.

Por se tratar de um campo muito complexo e fora da minha área de treinamento, a única especulação que me permito fazer é a de salientar a proximidade entre a hipótese da simulação incorporada, de Gallese, e a leitura que Gilles Deleuze fez sobre a obra de Francis Bacon no livro *Francis Bacon — Lógica da Sensação* (1981).

Deleuze defende a tese de que pintar é captar forças. Pintar não é dar visibilidade ao visível e sim às forças invisíveis. Quando estamos diante de uma obra de arte feita seguindo a lógica da sensação, somos capazes de sentir essas forças. Segundo Deleuze, a obra de Francis Bacon é o exemplo maior dessa tese, pois ela afeta diretamente o nosso sistema nervoso, ignorando o escrutínio intelectual do nosso cérebro. Independentemente do que pensamos sobre o quadro, somos tomados pela sensação.

Se daqui a alguns anos for constatado que a experiência estética acontece via simulação incorporada, ficará a dúvida acerca de quem a anunciou primeiro: o pequeno e hermético livro de Deleuze ou a própria definição milenar de estética, do grego *Aísthesis*, que significa sensação, experiência sensível, *a percepção do mundo através do corpo*.

CONCLUSÃO

A reprodução fotográfica liberou de vez a obra original da sua função ritual e, conseqüentemente, de uma *existência parasitária*, possibilitando uma multiplicidade imagética e a aproximação ao espectador (Benjamin, 2012). Seu papel é ser uma espécie de embaixadora da obra original, representando-a da melhor forma possível e estando presente/disponível nas situações em que a primeira não pode estar.

Essa representação é sustentada pela tese da transferabilidade e pela hipótese de transparência de Hopkins. Suas limitações foram estudadas empiricamente por Locher et al., que perceberam o fenômeno da *acomodação ao fac-símile*, em que as pessoas, ao entenderem que não estão olhando para uma obra original, ajustam as suas expectativas às limitações da reprodução. Outros estudos provaram, na prática, a importância de diversos fatores físicos na experiência estética de uma obra de arte original. Características que, além de fazerem com que as reproduções não sejam capazes de substituir os originais, demonstram qualquer coisa sobre o impacto do

que Benjamin chamou de aura na experiência do *aqui e agora*, ao se experimentar a obra na primeira pessoa.

As pessoas continuam indo aos museus, elas seguem querendo ver as obras originais. Mesmo quando não podem chegar perto e, conseqüentemente, perceber detalhes através de vidros à prova de bala e/ou ter que dividir essa experiência com outras duzentas pessoas mais interessadas em fazer uma *selfie* com a obra. Elas querem estar na presença da obra genuína, como afirmou Korsmeyer. Nas páginas anteriores discutimos diversos fatores para justificar essa escolha.

Na busca para responder a pergunta título do artigo, concluímos que a reprodução de obra de arte não existe para substituir uma obra original, mas esse pode ser o seu papel. Por ser capaz de transmitir algumas das características estéticas da obra original, reproduções podem assumir o lugar do original em situações em que a obra não possa estar. Devido a sua flexibilidade, ela pode representar obras de arte de várias maneiras. Impressa em publicações e livros, projetada em salas de aula, digitalizada em iniciativas como o GAC e exibida em exposições, representando obras perdidas em que só a reprodução sobreviveu ou atuando no lugar de obras em estado crítico de conservação.

NOTAS

Todas as traduções são do autor exceto as indicadas nas referências bibliográficas.

REFERÊNCIAS

- Avelar, S. (2010). *O desaparecimento da aura em Walter Benjamin* (dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais.
- Bell, F. W. (2017, julho 12). Are museums still relevant? [entrevista], *CNN Travel*. Disponível em <https://edition.cnn.com/travel/article/are-museums-still-relevant/index.html> [acedido em 04-01-2019].
- Benjamin, W. (2012). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In J. C. M. Barbosa & H. A. Baptista (coord.), *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política — Vol. I*. São Paulo: Editora Brasiliense, 165-196.
- Berger, J. (1999). *Modos de ver*. Rio de Janeiro, Rocco.
- Brieber, D., Nadal, M., Leder, H. & Rosenberg, R. (2014). Art in Time and Space: Context Modulates the Relation between Art Experience and Viewing Time, *PLoS ONE* 9 (6): e99019. DOI: 10.1371/journal.pone.0099019.
- Churchland, P. S. (2011). *Braintrust*. Nova Jersey: Princeton University Press.
- Currie, G. (1985, abril). The authentic and the Aesthetic, *American Philosophical Quarterly* 22(2), 153-160.
- Currie, G. (1989). *An Ontology of Art*. Londres: Macmillan.
- Deleuze, G. (2011). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Gallese, V., Keysers, C., & Rizzolatti, G. (2004). A unifying view of the basis of social cognition, *Trends in Cognitive Sciences* 8(9), 396-403. DOI: 10.1016/j.tics.2004.07.002.
- Gallese, V. (2017). Visions of the body. Embodied simulation and aesthetic experience, *Aisthesis* 10(1), 41-50. DOI: 10.13128/Aisthesis-20902.
- Höge, H. (1995). Fechner's Experimental Aesthetics and the Golden Section Hypothesis Today, *Empirical Studies of the Arts* 13(2), 131-148. DOI: 10.2190/UHTQ-CFVD-CAU2-WY1C.
- Hopkins, R. (2015). Reproductive prints as aesthetic surrogates, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 73(1), 12-21. DOI: 10.1111/jaac.12140.
- Irvin, S. (2007). Forgery and the Corruption of Aesthetic Understanding, *Canadian Journal of Philosophy* 37(2), 283-304. DOI: 10.1353/cjp.2007.0016.

- Korsmeyer, C. (2012). Touch and the Experience of the Genuine, *The British Journal of Aesthetics* 52(4), 365–377. DOI: 10.1093/aesthj/ayso43.
- Locher, P., & Dolese, M. (2004). A comparison of the perceived pictorial and aesthetic qualities of original paintings and their postcard images, *Empirical Studies of the Arts* 22(2), 129-142.
- Locher, P., Smith, L., & Smith, J. (1999). Original paintings versus slide and computer reproductions: A comparison of viewer responses, *Empirical Studies of the Arts*, 17 (2), 121-129.
- Pearce, M. T., Zaidel, D. W., Vartanian, O., Skov, M., Leder, H., Chatterjee, A., & Nadal, M. (2016). Neuroaesthetics: The Cognitive Neuroscience of Aesthetic Experience, *Perspectives on Psychological Science*, 11(2), 265–279. DOI: 10.1177/1745691615621274.
- Pelowski, M., Forster, M., Tinio, P. P. L., Scholl, M., & Leder, H. (2017). Beyond the lab: An examination of key factors influencing interaction with ‘real’ and museum-based art, *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 11(3), 245-264.
- Ravasio, M. (2018). Replicating paintings [artigo em linha], *Contemporary Aesthetics* (16). Disponível em https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol16/iss1/16/ [acedido em 24-02-2019].
- Sapolsky, R. M. (2017). *Behave: The biology of humans at our best and worst*. Nova Iorque: Penguin Books.
- Taylor, J. E., Witt, J. K., & Grimaldi, P. J. (2012). Uncovering the connection between artist and audience: Viewing painted brushstrokes evokes corresponding action representations in the observer, *Cognition* 125, 26–36.