

My boyfriend came back from the war. After dinner they left us alone.

Arte NFT, um Enquadramento Aurático

Júlio F. R. Costa

Como citar:

COSTA, Júlio F. R. Arte NFT, um Enquadramento Aurático. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 145-168, mai.2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8675802. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675802>.

Imagem [modificada]: My Boyfriend Came Back from the War (1996), Olia Lialina (detalhe). Fonte: <https://sites.rhizome.org/anthology/lialina.html>. [Seleção dos editores].

Arte NFT, um Enquadramento Aurático

NFT Art, an auratic framework

Júlio F. R. Costa*

RESUMO

Este artigo tem como desiderato reflectir o contexto em que se dão algumas das principais transformações hodiernas da Arte. Recorrendo ao conceito clássico de aura, concebido por Walter Benjamin, e outras interpretações do termo, almejamos enquadrar a Arte NFT no paradigma da arte contemporânea, para que, a partir dessa articulação, possamos pensar a natureza da arte digital e o seu lugar no mundo da arte. Damos conta de alguns dos marcos que caracterizam a História recente da Arte e da Tecnologia, de forma a desbravar o caminho que nos conduz a uma clareira aurática – onde podemos pensar o objecto de estudo de forma informada e com clareza. Mondado o contexto, estaremos preparados para retirar as conclusões em torno das diferenças entre Arte e NFTs. Importa reflectir a arte digital segundo as características idiossincráticas, deixando de lado as características artificiais que lhe são impostas por voracidades mercantis. A aura da obra de arte, na era da sua reprodutibilidade digital, advém da sua própria reprodutibilidade, segundo as essências do próprio espaço e tempo digital.

PALAVRAS-CHAVE

Aura. NFT. *Blockchain*. Arte digital. Arte contemporânea.

ABSTRACT

This article's desideratum is to reflect the context where some of the main hodiernal art transformations take place. Using the classical concept of aura, conceived by Walter Benjamin, and other interpretations of the concept, we aim to frame the NFT Art in the contemporary art paradigm. Thus, from that articulation, we can think the digital art's nature and its place in the art world. We look at some achievements that characterize the recent History of Art and Technology, so we can clear the path to an auratic clearing – where we can think the object of study in an informed and clear way. Having understood the context, we will be prepared to draw conclusions about the differences between Art and NFTs. It is important to think the digital art according to its idiosyncratic characteristics, leaving aside the artificial characteristics imposed by the mercantilist voracity. The aura of the work of art, in the age of its digital reproducibility, comes from its reproducibility, according to the essences of the digital space and time.

KEYWORDS

Aura. NFT. *Blockchain*. Digital art. Contemporary art.

Introdução: A obra de arte na era da sua reprodutibilidade digital

Antes de abordarmos as questões artísticas e históricas que brotam deste tema, temos de fazer um reparo de ordem semântica. Quando falamos de “Arte NFT”, estamos a abreviar para falar das “obras de arte” que se relacionam com a tecnologia NFT – *Non Fungible Tokens* –, visto que este tipo de certificado não são as “obras”, não “certificam” exclusivamente obras de arte, e as obras podem existir sem um registo numa *blockchain* (Pawelzik e Ferdinand, 2022). Aprofundaremos, mais adiante, essas determinações, porém, a própria reflexão a ser aqui desenrolada nasce desse emaranhado de relações entre a tecnologia e a arte.

A relação entre a arte e a tecnologia NFT é uma intersecção de vários elementos de naturezas diferentes. Conceptualmente, podemos encontrar um elo de ligação na própria definição de “fungibilidade”. Um objecto fungível pode ser substituído por outro do mesmo género, da mesma qualidade ou quantidade, sem que nada se perca nessa troca – como, por exemplo, uma folha de papel em branco (antes da escrita, do desenho, ou da conceptualização, importa a potência e não o acto). É o contrário dessa substituíbilidade, ou seja, a condição de “não-fungibilidade”, que é própria das obras de arte enquanto elementos únicos, que a tecnologia NFT visa digitalmente atingir. No entanto, na máxima amplitude da problematização da relação entre a arte e a tecnologia NFT, temos, por um lado, o desenvolvimento tecnológico geral, que permite o aparecimento dessa tecnologia específica; e, por outro lado, a prática artística e as actividades satélites (curadoria, crítica, mercado, etc.), que têm passado por grandes e profundas transformações, ao longo da história, tanto na forma (com o abarcar de cada vez mais suportes), como no conteúdo (aludindo às questões da época em que se manifesta). Não despiciendas as formas de apresentar as obras e de as divulgar que, espelhando as próprias peças, desde os finais dos anos 1960, se têm vindo a “desmaterializar” (Lippard, 2022). Hans Ulrich Obrist, no âmbito da curadoria, dá conta dessa fertilidade do terreno online,

onde se cruzam esses produtos da actividade humana: “We are starting to witness visionary acts of digital curating, and curating will surely change as a generation native to digital tools begins to develop new formats”¹ (Obrist, 2015: 171). Marialaura Ghidini (2019) mostra-nos várias colheitas que comprovam a fertilidade desse solo que Obrist pressagiava, dando conta dessas concretizações artísticas na sua relação com a forma como o público interage ciberneticamente, no seio das transformações que a Web 2.0 trouxe e a Web 3.0 amplia e desenvolve.

Cada um desses ramos intersecta-se neste ecossistema dos NFTs, com influências das atmosferas que lhe deram vida (Radermecker; Ginsburgh, 2023). Não podemos desconectar os NFTs da tecnologia *blockchain*, e da sua relação com as criptomoedas, que se inserem num universo de especulação financeira (Cardoso, 2023; Hategan, 2023; Hiscox, 2023) – diferente, mas com pontos comuns, do mundo especulatório da bolsa de valores. Também não devemos pôr de parte toda a arte digital além-NFT e o caminho que percorreu até este entroncamento (Catlow *et al.*, 2017).

Ora, vivemos uma época de progressiva e acelerada digitalização, de anunciadas revoluções tecnológicas, como é o caso da Web 3.0 e do Metaverso, com todas as premissas participativas em que se embebem (Borri *et al.*, 2022). A própria tecnologia *blockchain* é apresentada como uma revolução semelhante à invenção da Internet (MacDonald-Korth *et al.*, 2018). A arte não ficou de fora destes desenvolvimentos, foi influenciada e influenciou o desenrolar dos acontecimentos. A forma como o cosmos digital nos aparece tem, de alguma maneira, trabalho artístico por detrás, no trabalho da imagem, na expressão de conteúdos. A arte digital desenvolveu uma *aura* (Benjamin, 2012) que lhe é particular, com todas as especificidades deste cosmos digital que nos afasta dum cosmos natural – essa coisa longínqua – de que Aby Warburg falava (2022), aproximando-nos de tudo, reduzindo as distâncias, mas artificializando-as. “The “cosmos” Warburg speaks of is an open space comprising long distances (the “faraway”) and the *elsewhere*; in other words, the opposite of the digital immediacy that crushes time and

space on screens today”² (Bourriaud, 2022: 22). Não se terá aberto um outro espaço, outro lugar, a uma longa distância, um inatingível, nas profundezas dos nossos ecrãs? Nestes tempos da “reprodutibilidade digital da obra de arte”, repletos de diferentes modos de ver e de conceber, a aura da obra de arte é percebida dessemelhantemente à aura da “arte tangível”, a “lonjura” manifesta-se com o peso da reprodutibilidade infinita.

Tendo como foco os NFTs relacionados com a arte e o cosmos no qual se inserem, é essa manifestação “actual” que nos propomos a investigar neste artigo, com o desiderato de abrir caminhos a uma reflexão em torno das transformações hodiernas da História da Arte. A partir da aura particular da obra de arte digital, podemos reflectir o valor e a validade das soluções apresentadas por essa tecnologia. Nomeadamente, acerca de velhas questões como a raridade, autenticidade, democratização, proveniência, royalties, pesando-as em comparação com as consequências deste desenvolvimento tecnológico.

Este é “um” enquadramento possível, entre tantos outros, para analisar esta problemática. Juan Martín Prada, no seu *Teoría Del Arte Y Cultura Digital* (2023), oferece-nos ferramentas teóricas para reflectir acerca do mundo da arte digital, de forma abrangente e certamente fundamentada. É este autor que nos aponta para o caminho que aqui iremos seguir. A natureza dos NFTs “(...) podría darnos pie para aludir aquí a las reflexiones benjaminianas sobre la originalidad *aurática* de una obra frente a sus posibles reproducciones”³ (Prada, 2023: 216-217).

Uma breve história da relação da arte com a tecnologia NFT

NFT é sigla de *Non-Fungible Token*, ou seja, sob pena de perdermos camadas semânticas com a tradução, é uma “marca” de não-fungibilidade – não pode ser trocada por outra. Como começámos por introduzir, os NFTs são certificados, não são as obras de arte digitais em si (ou outros elementos

digitais) com as quais estão relacionados (Murray, 2022). Essa “marca” visa certificar, numa *blockchain*, a unicidade de certo ficheiro digital. Por sua vez, a *blockchain* é um sistema de registo de dados, uma base de dados descentralizada composta por vários “blocos” – quando um NFT é criado, é adicionado um bloco à corrente⁴. A popularidade desta tecnologia cresceu com o aparecimento da *Bitcoin*, a primeira e mais famosa criptomoeda, e, desde então, outras *blockchains* surgiram, com as suas criptomoedas correspondentes, e também os NFTs. Quanto a estes certificados digitais, é a *blockchain* Ethereum que expande o seu uso. Foi no contexto dessa cadeia de dados que os algoritmos correram para produzir os primeiros certificados para um público mais vasto, em 2016⁵ (Prada, 2023: 210). Esses certificados são comumente gerados em *marketplaces* (Opeansea, Hicetnunc, NiftGateway, etc...), aí, a partir do momento em que são atribuídos aos ficheiros digitais, estes ganham o desiderato de serem comercializados – a sua origem é em-si comercial.

Como já afirmámos, numa abordagem conceptual, a relação da tecnologia NFT com a arte pode ser, à partida, definida pela característica de não-fungibilidade. Os NFTs vêm prometer a atribuição de uma das propriedades que definem a arte na sua essência. A determinação de “único” tem pautado o desenrolar histórico das obras de arte. A singularidade é preponderante para a análise das obras. Contudo, as obras de arte digitais são a exceção que confirma essa “regra”; devido à natureza do mundo que habitam, podem ser copiadas, cortadas e coladas, consoante o utilizador assim bem aprover. É essa singularidade das obras de arte digitais, publicitada como uma deficiência em comparação com as obras de arte tangíveis, que enceta a noção de necessidade da existência de certificados que autenticuem as obras de arte digitais.

A história das obras de arte digitais inflamou com a expansão das vivências online, dentro das múltiplas redes sociais e demais plataformas. Não é por acaso que uns dos primeiros NFTs considerados artísticos são os *CryptoPunks*, imagens de personagens *punk*, em tamanho de

24x24 pixéis, gerados algoritmicamente, que atingiram uma enorme popularidade e valores de mercado altíssimos (Prada, 2023: 210). Estas imagens comercializam-se após serem certificadas por NFTs, que as tornam “únicas” e “originais”, por relação a essa “marca” – qualquer *printscreen* ou cópia digital representa um falso. O seu valor de uso principal é enquanto avatares dos perfis online – ter um boneco desses como imagem de perfil confere estatuto em certas comunidades. O peso da vida online tem vindo a aumentar cada vez mais, abrindo portas a novas experiências e oportunidades de negócio. Forjando-se a raridade destes ficheiros digitais, tenta-se reproduzir a aura que emana duma obra de arte única (Velázquez; Menotti, 2021); para o público-alvo, nativos digitais, essa raridade digital tem validade, pois é determinada segundo a matriz na qual existem, e que eles próprios desenvolvem.

Em 2021, os NFTs atingem o pico da sua popularidade, quando a obra *Everydays: The First 5000 Days*, do artista de pseudónimo Beeple, atingiu 69,3 milhões de dólares, em hasta realizada pela histórica leiloeira Christie’s, perfazendo o terceiro valor mais alto atingido em leilão pela venda de uma obra de um artista vivo (Nadini *et al.*, 2021). Deste feito, advém outra questão com impacto no mercado da arte, a leiloeira aceitava, como pagamento, para além de moedas fiduciárias, criptomoedas. Efectivamente, a obra foi adquirida com Ether – a criptomoeda respectiva à *blockchain* Ethereum (Reyburn, 2021). Esta decisão aponta para um esforço de captação de um tipo de investidores que ganhou muito dinheiro com a subida dos valores das criptomoedas. Estas atingiram valores altíssimos sem nunca terem sido trocadas por moedas fiduciárias centralizadas, aparentando uma criação de riqueza a partir do nada. A distanciação, provocada pelos nossos ecrãs, amplia as ilusões que alimentam certas narrativas financeiras; o que se passa no ciberespaço surge-nos como que por feitiço, agravando a ocultação das relações sociais que determinam os valores das mercadorias (tangíveis ou não) (Marx, 1990). A realidade é outra. Vários factores permitiram o ensejo. A pandemia de Covid-19, as incertezas dela advindas e o afastamento

obrigatório dos locais onde os negócios se dão, arrefeceram o mercado da arte tradicional. Assim, também a atenção das galerias, feiras de arte e leiloeiras se virou para o cripto-nicho dos NFTs, que está à distância dum ecrã, embora enraizado no *modus operandi* de investidores em criptoactivos – que viam os valores das criptomoedas a descer (Velázquez e Menotti, 2021). Uma conjugação de vontades de criptoinvestidores e de instituições do mundo da arte, temperada com muito marketing e publicidade, deu azo ao crescimento do mercado de NFTs – que teve o seu pico em Beeple.

Não obstante qualquer destino que o futuro reserve aos NFTs, o valor monetário que essa obra atingiu em leilão fixou os NFTs na História da Arte. O mercado terá sempre um papel destacado para fixar determinadas obras na história, pelo menos enquanto o valor financeiro tiver a preponderância que tem na sociedade capitalista actual. E para que se insiram na linguagem do mercado da arte, as obras necessitam de seguir a sua lógica conceptual, obedecendo à “raridade”, “autoria”, “proveniência”, etc.

As estratégias de utilização da tecnologia NFT para a rentabilização de obras de arte incluem a destruição de obras de arte “originais”, sob pretexto de conversão de obra tangível em criptoactivo, em jeitos de alegada transformação da aura da obra, de material para digital (Friedman; Hawkes, 2021). Um magnata mexicano, Martin Mobarak, patrocinou a conversão⁶ de um desenho de Frida Kahlo em NFTs e posterior inceneração do original (Escalante-De Mattei, 2022). Uma empresa de seu nome Injective Protocol comprou um múltiplo da autoria de Banksy, por U\$ 95.000,00, fez dele um NFT, vendeu-o pelo correspondente a U\$ 380.000,00, e transmitiu a queima da obra em papel no YouTube; caminhando neste sentido, a empresa Daystorm tentou leiloar um desenho de Jean-Michel Basquiat, anunciando eufemisticamente que o adquirente poderia “desconstruir” o original (Friedman; Hawkes, 2021). Também Damien Hirst decidiu brincar com o fogo, com a diferença que, nesta fogueira, as achas eram dele. O artista lançou uma série de NFTs, a partir de desenhos seus, cujos compradores podiam optar por ficar com o “original” ou com o NFT dele derivado – os

desenhos que serviram de base aos NFTs escolhidos foram incinerados (McIntosh, 2022). No clarão de todas estas labaredas: “O esquema artístico-financeiro é montado, sob pretextos múltiplos, em prol dos lucros financeiros astronômicos” (Costa, 2023).

Um (ciber)espaço de mercado (i)limitado

Os nossos ecrãs são a porta de entrada para o mesmo espaço digital, independentemente da nossa localização geográfica. Para além da capacidade financeira para obtermos um aparelho que nos torne num utilizador, o acesso à internet depende dos recursos que os vários espaços físicos têm para instalar os dispositivos necessários à existência de rede. Todavia, quem lá entra, não obstante a existência de espaços mais reservados e obscuros, entra no mesmo espaço digitalmente globalizado. Isso não significa que o acesso ao que aparece no ciberespaço seja democrático e igual para todos. Significa, pois, que as vias de comunicação foram encurtadas, e o tempo de chegada à informação reduzido.

Os exemplos acima descritos representam investimentos volumosos. Porém, mesmo que lhes esteja associado um valor que o criador lhes atribui, a larga maioria de NFTs não têm qualquer valor financeiro, pois nunca foram comprados ou trocados (Cardoso, 2023). Os exemplos de sucesso que são vastamente publicitados levam a que os artistas emergentes, cuja carreira não os sustenta, também enveredem por esse caminho – e até invistam o necessário para cunhar (mint) NFTs. Num mundo da arte onde é difícil vingar e manter uma actividade regular remunerada (Becker, 2010), este nicho digital é mais uma via possível. Quase todos almejam ter o sucesso de Beeple, mas quase nenhum tem a presença online desse artista, que lhe valeu colaborações com artistas como “(...) Flying Lotus, One Direction, Nicki Minaj e deadmau5, para os quais produziu vídeo cenários, motion graphics e videoclipes” (Velázquez; Menotti, 2021). Numa atmosfera

mercantil, o funcionamento do mundo da arte digital tem algumas semelhanças com o mundo da arte tradicional. A possibilidade de lucrar reside, essencialmente, no topo da hierarquia (Costa, 2018). E o interesse das galerias, dos museus, das leiloeiras e também das plataformas digitais debruça-se, principalmente, sobre os artistas que já têm valor de mercado consolidado – seja por fundamentação crítica, seja por popularidade entre as massas. A digitalização do mundo provoca a ilusão da facilidade de chegar “lá”. Mas onde fica esse “lá”? Um outro lugar, distante de tão próximo que é.

Para um artista desconhecido, não basta criar as obras, certificá-las com NFTs e ficar à espera que venham ter com ele ao *marketplace* onde há os NFTs, para atingir o sucesso de vendas. Quem parte do zero tem um trabalho imenso de divulgação para chegar ao mesmo ponto do percurso daqueles que já levam um avanço publicitário imenso. Os artistas com carreira consolidada são eles próprios o maior elemento de publicidade – daí o interesse das plataformas digitais em estabelecer parcerias milionárias com artistas de renome. No entanto, é transversal a todos os graus de profundidade da hierarquia do mundo da arte que, tanto para se manterem na crista da onda, como para não afundarem mais, a navegação deve ser a favor da maré. Assim, mesmo na incerteza da validade estética e profundidade artística, artistas, galerias e museus participam e dão vida a este nicho.

Velhos problemas, novas soluções

Os NFTs prometem resolver vários problemas que se colocam com o desenvolvimento da arte digital. Enquanto na arte tangível a análise da obra abre caminho à detecção da sua autoria, um ficheiro digital pode ser completamente copiado sem que se distinga o original da cópia – esta operação faz parte das utilidades mais básicas dos dispositivos digitais (computadores, tablets, smartphones). Esta tecnologia apresenta-se,

então, como uma garantia dos direitos de autor. Do outro lado da venda, na perspectiva do colecionador, esse certificado digital assegura a sua propriedade. O facto de se alojar numa base de dados descentralizada (uma *blockchain*) faz com que seja mais difícil sofrer algum atentado com o seu roubo em vista⁷, todavia, se a acção de mudança de propriedade contiver erros no endereço do destinatário (a identificação da sua carteira digital)⁸, por exemplo, o criptoactivo (seja um NFT ou uma criptomoeda) perde-se para sempre, não há forma de o recuperar (Hager, 2022: 93). Se tudo for feito como deve ser, a teia de transacções, dando conta das proveniências e dos valores pelos quais foram trocados, fica “eternizada” nessa base de dados.

Indo para além das propostas de aproximação da arte digital à arte tangível, alega-se a democratização da arte: qualquer artista pode pôr uma obra sua à venda numa plataforma digital de NFTs (*marketplace*), e a sua compra está à distância dum ecrã. Não é de todo estranho que no mundo actual se confunda democratização de algo com os facilitismos de venda e aquisição. A Internet, nos seus primórdios, também perspectivava essa democracia: a facilidade de acesso à informação, a redução de custos para chegar ao conhecimento, para divulgar pontos de vista e obras de arte. Volvidas algumas décadas, podemos afirmar, com certeza, que essa democratização prometida não está relacionada com a facilidade de utilização dos recursos digitais, mas, tal como se passa no mundo tangível, com quem detém os recursos. A certificação de um ficheiro digital com tecnologia NFT não está ausente de custos e intermediários, mesmo que esses intermediários não sejam os que dominam o mundo da arte tradicional e isso possa ser apresentado como algo de bom e diferente – como se a especulação com criptomoedas fosse melhor que a especulação com moeda fiduciária, os argumentos enquadram-se neste tipo de dicotomia.

Qualquer pesquisa superficial sobre NFTs apresenta uma lista de utilidades, vantagens e desvantagens desta tecnologia. Aqui, com o cumprimento da proposta do título em vista, importa-nos fazer uma análise crítica dessas promessas. Subscrevemos que “against all logic, provenance,

authenticity, and uniqueness are all now simulated in digital form”⁹ (Juárez, 2021). Qualquer pessoa pode tirar uma imagem aleatória da Internet e certifi-cá-la numa plataforma que ofereça esse serviço. Em que é que isso garante o direito do autor da obra? Por outro lado, se o autor, antes de divulgar a obra, a registar através dum NFT na *blockchain*, está apenas a afirmar-se como o primeiro promotor da vida daquela peça na cadeia de transacções.

Para além de estar na obra e no autor, a autoria está nas ferramentas que o criador usou para conceber a obra e na maneira como as utilizou; neste universo digital, são o computador e outros dispositivos (no caso duma pintura tradicional, a autoria está patente na forma como as tintas são espalhadas nas telas). Do outro lado da venda, o comprador adquire o certificado digital, porém, o ficheiro com ele relacionado é armazenado noutra local¹⁰, a sobrevivência duma base de dados não garante a sobrevivência da outra. Havendo esta separação da obra e do certificado, percebe-se a completa artificialização da raridade das obras. Numa gravura tradicional, também se ensaia essa raridade, fazendo-se edições limitadas – a tangibilidade sustenta melhor esta artificialização, simulando-se uma aura dum objecto tocado pelo artista. A velha lei da oferta e da procura é apertada e espremida conforme os desejos de lucro, fazendo crer que a “mão invisível” também calça luvas bem conspícuas. “It is the ghost of property, a fictitious experience of ownership glancing back at us through our screens. Capitalised aura, perhaps”¹¹ (Juárez, 2021).

A aura da arte-digital e a influência dos NFTs

O conceito de “aura” saiu da forja de Walter Benjamin, num texto de 1931, “Pequena história da fotografia” (2012b), e ganhou maior dimensão com o seu ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (2012a), escrito em 1935¹² (Vassilev, 2023: 4). A aura tem servido de base a múltiplas interpretações dos desenvolvimentos tecnológicos que influenciam a

história das obras de arte, principalmente no âmbito da progressiva capacidade de multiplicação das mesmas. Devido ao respeito que conquistou no pensamento teórico generalizado, também é adulterado consoante a vontade de encaixe, com intenções publicitárias e em defesa de causas nem sempre nobres¹³. Na tentativa de nos mantermos fiéis ao pensamento benjaminiano, atentemos à sua definição de aura:

A definição de aura como “a manifestação única de uma lonjura, por mais próxima que esteja” mais não representa do que a formulação do valor de culto da obra de arte em categorias da percepção espacial e temporal. Lonjura é o oposto de proximidade. A lonjura essencial é a inacessível. De facto, a inacessibilidade é uma qualidade primordial da imagem de culto. Pela sua própria natureza, mantém-se “longe, por mais próxima que esteja”. A proximidade propiciada pela sua própria matéria não afecta a lonjura que mantém depois da sua manifestação (Benjamin, 2012a: 69).

A aura da obra de arte é um modo de percepção espaço-temporal¹⁴. A distância entre o sujeito (espectador, público) e o objecto (obra de arte) não é somente algo físico, como é também algo mental. A adoração dum ídolo não se reporta tanto à figura em causa como ao estado do espírito de quem adora – fé, desejo, prece, temor. Esse estado mental é alimentado pela inacessibilidade ao objecto. A reza é uma forma de chegar a Cristo, sem nunca se chegar mesmo, por muito que se acariciem ícones – por sua vez, Cristo é forma de chegar a seu Pai, este sem forma, ou portador de todas as formas.

Trasladando essa relação do culto com a aura para um exemplo de raiz artística diversa: olhar para uma pintura de Van Gogh é o mais próximo que se pode ficar, nessa longa distância que nos separa, da “origem” e do “génio”. Ter a pintura à nossa frente, num museu, é diferente de abrir um livro e contemplar essa reprodução – não deixa de ser interessante que, nos dias de hoje, grande parte das obras dos museus já foram vistas anteriormente em reproduções¹⁵. No entanto, olhar a espessura da tinta, a marca deixada pelas pinceladas, aproxima-nos mais do gesto original. “(...) O valor singular da obra de arte “autêntica” tem o seu fundamento no ritual em que adquiriu o

seu valor de uso original e primeiro” (Benjamin, 2012a: 69). O culto anseia a intenção original com a qual a obra foi criada. A aura dum pintura de Van Gogh remete para um estado mental diferente dum representação de Cristo.

É verdade que, para Benjamin, com a reprodução técnica da obra de arte, o valor de exposição tomou o lugar do valor de culto. A obra nasce para ser exposta e divulgada, ao invés, como anteriormente, para ser elemento dum ritual de culto associado a uma tradição (Benjamin, 2012a; Vassilev, 2023). Essa característica, supostamente, libertaria a obra de arte da sua função de culto, passando a valer em prol da sua própria exposição.

“(…) actualmente, a obra de arte, devido ao peso absoluto que assenta sobre o seu valor de exposição, passou a ser uma composição com funções totalmente novas, das quais se destaca a que nos é familiar, a artística, e que, posteriormente, talvez venha a ser reconhecida como acidental” (Benjamin, 2012a: 72).

Volvidas várias décadas, após vários adventos da modernidade e contemporaneidade artísticas, podemos afirmar que a característica da obra ser arte é a sua aura primordial. A arte é, por si só, um “contexto” de culto. “Every work of art is auratic insofar as it is a work of art”¹⁶ (Vassilev, 2023: 8). Novos cultos e novos rituais surgiram em torno das obras de arte. O valor de exposição tomou, momentaneamente, o lugar do valor de culto. Com a ajuda da publicidade e exponenciação da cultura de massas, o valor de culto desenvolveu-se segundo novos contornos. Na contemporaneidade, valor de exposição e valor de culto completam-se.

Quando falamos de arte contemporânea, afastamo-nos do âmbito imagético – a reprodutibilidade deixou de ser factor dissipador da aura. A arte, na contemporaneidade, amplificou os sentidos aos quais diz respeito. A percepção espaço-temporal dum instalação, dum performance, dum *happening*, é bastante diferente daquela que uma obra “estática” pode espoletar. Os caminhos percorridos desde os anos 1960 trouxeram múltiplos modos de ver e perceber a arte. Porém, não faltam tentativas de encontrar

um solo comum entre as várias manifestações artísticas contemporâneas. *A Estética Relacional* de Nicolas Bourriaud é notável nesse aspecto. Para este autor, a aura da arte contemporânea é “une association libre”¹⁷ (Bourriaud, 2001: 63): “L’aura de l’art ne se trouve plus dans l’arrière-monde représenté par l’œuvre, ni dans la forme elle-même, mais devant elle, au sein de la forme collective temporaire qu’elle produit en s’exposant”¹⁸ (Bourriaud, 2001: 62). A exposição desperta o ritual associado ao comportamento padrão contemporâneo no seio artístico – um novo culto conectado a uma tradição em construção.

Generalizando, mas tendo em conta a “novidade” que a contemporaneidade trouxe: a aura das obras de arte contemporâneas está do lado de cá da barricada, do lado do público. O ritual em que adquire o seu valor primeiro e original é na experiência colectiva. A aura hodierna prende-se à vivência colectiva em torno da obra, aquando a sua aparição. A título de exemplo, quando o artista Rirkrit Tiravanija transforma uma galeria num espaço de partilha de refeições, a obra centra-se na vida que o público lhe dá (Bourriaud, 2001). A aura deste tipo de obra manifesta-se a partir da experiência que o público tem ao usufruir dela.

Embora noutros moldes, Walter Benjamin tentou pensar a percepção colectiva do mundo e de como a arte influenciava essa percepção¹⁹. A aura é um conceito, embora incompleto²⁰, que visa pensar de forma ampla e não apenas um sentimento individual ligado ao gosto particular ou a inclinações subjectivas – em consonância com a tradição filosófica é uma categoria universal que visa explicar a realidade. O que nos leva a crer que não estaremos errados ao prosseguir a diligência enfaixada neste ponto de vista assente no colectivo.

A aura da arte digital deve ser analisada à luz das transformações do contexto contemporâneo. A experiência colectiva em torno da “navegação na Internet” criou novos “cultos” e novas “distâncias”. A vida nas redes sociais fertilizou um solo de onde brotam estéticas que sobressaem neste universo cibernético²¹. A *selfie* perpétua o culto que a fotografia não deixou

desvanecer, apesar da reprodutibilidade (Benjamin, 2021a). A Internet está repleta de partilhas de *fanart*, desenhos tecnicamente bem feitos, esculturas executadas com mestria, instalações com trocadilhos engraçados, vídeos herdeiros de Meliès com o tempero da tecnologia actual. Podemos associar tudo isto a um desenvolvimento da criatividade colectiva. Contudo, é tanta a informação que tudo se perde nesse vasto oceano de informação. Este sistema de partilhas funciona vinte e quatro horas por dia, sete dias por semana, todos os dias do ano (Crary, 2014). A percepção espaço-temporal é afectada por esta matriz de acção. A transformação da percepção do mundo é clara quando às memórias diz respeito²². As partilhas de fotos e vídeos são duma intensidade que promove a diluição dumas pelas outras. A vida dos nossos pais e dos nossos avós estão, para nós, numa “lonjura” que provavelmente os nossos filhos e netos não sentirão em relação às nossas. Os animais de terras longínquas são domesticados nos ecrãs, a morfologia das várias zonas do globo deixam de ser objecto da imaginação, tomamos conhecimento de modos de vida completamente díspares²³. Os nossos próprios comportamentos são influenciados e são moldados pelo que vemos online – novos padrões comportamentais se originam²⁴. E quando não encontramos algo que procuramos, na Internet, é como se não existisse, ou, se tem que ver com algo que sentimos, perde a validade e dá azo à solidão. As vivências online criaram sentimentos como o FOMO (*Fear Of Missing Out*)²⁵, o desejo obsessivo de estar sempre em cima do acontecimento, de não deixar escapar nenhuma tendência. Este tipo de sentimentos que guiam a experiência colectiva relacionada com o digital abrem espaço para novas ofertas, novos produtos de consumo, como são o caso dos NFTs – com os quais se simula uma “raridade”, travando a reprodutibilidade (fungibilidade) que dissipa a aura tradicionalmente percebida, dando uma noção de singularidade que contrasta com o oceano de informação que nos rodeia.

Como já demos a entender, uma coisa são as obras de arte, outra coisa são os NFTs. Não estão assim tão próximos como nos querem fazer crer, apesar da anunciação enquanto elo conceptual de ligação àquilo que é a arte

“tradicional” – em jeitos de que a partir de agora é possível avaliar as obras de arte digitais de maneira semelhante às obras de arte tangíveis. Para “(...) redefinir el concepto de aura en este contexto [dos NFTs], nos veríamos obligados a pensar en un aura que emanaría de la diferencia en la mismidad, de lo que es diferente de lo demás igual a él solo por un condicionamiento externo (un certificado que así lo indica).”²⁶ (Prada, 2023: 217)

A transladação do mundo material para o mundo digital é artificializada através de algoritmos²⁷. Os NFTs são uma componente que faz parte desse movimento, como o são as criptomoedas e outros criptoativos – anunciados como resolução (metafísica, *metaversada*) de profundos problemas da vida em geral, onde se inclui o material e o digital. Então, a aura dum NFT, averiguada a partir do seu ritual original e primeiro, tem mais que ver com o algoritmo do que com o ficheiro com ele relacionado, pois é o algoritmo que distingue um ficheiro de outro completamente igual e o torna original – os *tokens* são diferentes, os ficheiros não.

Os NFTs são algo de externo à obra, conquanto interfiram no seu universo. Há quem alegue que essa interferência transforma a aura das obras. Defendem que a destruição das obras, para existirem apenas os NFTs que partiram delas, confundindo o ficheiro digital com o certificado, são uma transformação da aura da obra: “The aura’s abstract, symbolic nature is then revealed, and it becomes possible to package, market and sell the aura in the absence of the original. The destruction of the original allows the NFT to monetize the aura, imposing on it the form of financial value”²⁸ (Friedman; Hawkes, 2021).

Misturar a aura com o valor financeiro não é intelectualmente honesto. O que se está a monetizar não é a aura da obra. Está-se a monetizar código informático que se denomina, no contexto em que se insere, como criptoativo. Este tipo de publicidade enganosa, recorrendo a conceitos prestigiados, são contraproducentes para o desenvolvimento do mundo da arte e até da própria tecnologia – que está a ser utilizada e seleccionada segundo critérios pobres. Interessa perceber que o mundo digital se

pode desenvolver segundo as suas idiossincrasias, e dar espaço para isso acontecer. Ou seja, há que seguir as vantagens que a tecnologia nos trouxe. Concretizar as promessas de democratização, não pela via mercantilista, mas pela possibilidade de acesso e criação de novas linguagens artísticas. É nesse sentido que a aura da arte digital se manifesta: na criatividade colectiva online, na partilha, na híper-exposição, na fugacidade do ciberespaço. No que à arte digital diz respeito, a contemplação não muda por se ter o original, a percepção espaço-temporal é a mesma. O que muda é o factor de posse, que aproxima a obra a condições de possibilidade que lhe são externas (estas, sim, da ordem financeira).

Conclusão: Onde devem ser arrumados os NFTs?

As principais conclusões foram sendo retiradas ao longo desta reflexão que aqui discorreu. Porém, o tema merece algumas ressalvas e umas breves notas adicionais. Hodiernamente, é por detrás do ecrã que flutuam os valores das “coisas”, em toda a sua amplitude. Os NFTs têm a particularidade de terem uma vida (quase) totalmente online. Há quem diga que a febre já passou (Cardoso, 2023). Outros apontam a transformação tecnológica, nomeadamente para corrigir danos ambientais, como a possibilidade da continuação da sua vida (McAndrew, 2023: 45). Todavia, se os NFTs estavam anunciados como a resolução de tantos problemas, nomeadamente, mais democratização e mais possibilidades para os agentes do mundo da arte e instituições, espoletam-se várias questões. O que correu mal? O que ficou por realizar? Não há perspectiva de fim da precariedade tradicional dos artistas. Os empregos artísticos não oferecem mais estabilidade. As relações de poder hierárquicas mantiveram-se...

Com a tecnologia NFT relacionada com a arte, não se fez senão criar um novo contexto, um nicho do mundo da arte, com regras algorítmicas próprias. Portanto, talvez não faça sentido falar de obra única, autêntica e da

sua proveniência, a não ser dentro desse contexto, no âmbito desse universo que envolve artistas, colecionadores, plataformas, que vivem nessa bolha. É verdade que esse mundo foi facilitado pelos desenvolvimentos tecnológicos e aberturas artísticas, mas os conceitos ganharam novos significados nesse ecossistema NFT. As soluções não podem ser generalizadas de forma a ganharem validade universal fora desse nicho. Sublinhamos que a criação destes nichos não visa a solução de problemas, almeja, sim, os lucros astronómicos – se resolve problemas é em forma de apêndice publicitário e não na sua essência. A arte não necessita dos NFTs – e ao mercado fazem falta consoante a voracidade que o mesmo assim ditar.

Se existe uma “revolução” dos modos de aparição da arte em curso, pode ser que tenha chegado a hora de encarar a obra de arte no âmbito das idiosincrasias do contexto actual e formar-se novas questões, ao invés da permanência (rígida) na matriz pretérita.

A aura da obra de arte digital não foi aqui definida. Cada obra tem a sua aura particular. Porém, em última instância, pensamos que não faz sentido sermos nós a definir a aura duma obra. Cabe ao contemplador, ao espectador, trabalhar para chegar ao que nunca chegará – é essa a essência que irradia como aura da obra. O que podemos fazer, através da investigação e reflexão dos contextos e paradigmas, é desbravar caminhos para os indicarmos a quem nos lê.

Referências

- BECKER, H. S. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água, 2012a, p. 59-95.
- _____. Pequena história da fotografia. In: _____. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água, 2012b, p. 97-113.
- BERGER, J. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books, 1972.
- BORRI, N.; LIU, Y. e TSYVINSKI, A. *The Economics of Non-Fungible Tokens*. SSRN, 2022.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.4052045>. Acesso em: dezembro de 2023

BOURRIAUD, N. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les presses du réel, 2001.

_____. *The Exform*. London: Verso, 2016.

_____. *Inclusions*. London: SternbergPress, 2022.

CATLOW, R.; GARRETT, M.; JONES, N. e SKINNER, S. (eds.). *Artists re:thinking the Blockchain*. (1ª ed.). Liverpool: Torque Editions, Furtherfield & Liverpool University Press, 2017.

CARDOSO, J. A. *Foi bonita a bolha, pá: a maior parte dos NFT vale hoje zero*. Público, 2023.

Disponível em: https://www.publico.pt/2023/09/23/culturaipilon/noticia/bonita-bolha-pa-maior-parte-nft-vale-hoje-zero-2064373?fbclid=IwAR1r5djMpCwr9ICWECT3blJvEWO_-ptWxkefsGBSI7HwdhekQpr71ZvRZJE. Acesso em: dezembro de 2023.

COSTA, J. F. R. *A(s) Morte(s) da(s) Arte(s)*. Lisboa: Vértice, 207, 2023.

COSTA, J. A Obra de Arte Enquanto Mercadoria. *Philosophy@lisbon International eJournal*, 8, 2018. Disponível em : http://www.philosophyatlisbon.org/userfiles/file/n_8/philosophyatlisbon8.pdf. Acesso em: novembro de 2023.

CRARY, J. 24/7. *Late Capitalism and the Ends of Sleep*. London: Verso, 2014.

ESCALANTE-DE MATTEI, S. Mexico to Investigate Collector Who Burned Alleged Frida Kahlo Drawing for NFT Project. *ARTnews*, 2022. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/news/frida-kahlo-nft-burning-investigation-mexico-1234641188/>. Acesso em: janeiro de 2024

FRIDEMAN, J.; HAWKES, D. NFTs: The Afterlife of the Aura. *Athenaeum Review*, 2021.

Disponível em: <https://athenaeumreview.org/essay/nfts-the-afterlife-of-the-aura/?fbclid=IwARoV6pNThOMveohv47X2inBrZ2KBfFlfu9IGCzxaAsndGCI41p3vkVcOHs>. Acesso em: dezembro de 2023.

GHIDINI, M. Curating on the Web: The Evolution of Platforms as Spaces for Producing and Disseminating Web-Based Art, *Arts*, 8(3), 78, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.3390/arts8030078>. Acesso em: dezembro de 2024

HAGER, M. *Como Investir em NFT – Tudo o que precisa de saber sobre Tokens Não Fungíveis*. (1ª ed.). Lisboa: Editorial Presença, 2022.

HATEGAN, V. *Dead NFTs: The Evolving Landscape of the NFT Market*, 2023. Disponível em: https://dappgambl.com/nfts/dead-nfts/?fbclid=IwAR1r5djMpCwr9ICWECT3blJvEWO_-ptWxkefsGBSI7HwdhekQpr71ZvRZJE. Acesso em: dezembro de 2024.

HISCOX. *Hiscox online art trade report 2023*. Disponível em: <https://www.hiscox.co.uk/sites/default/files/documents/2023-04/Hiscox%20online%20art%20trade%20report%202023.pdf>. Acesso em: janeiro de 2024

JUÁREZ, G. The Ghostchain. (Or taking things for what they are). *Palletten*, nº325, 2021. Disponível em: https://palletten.net/artiklar/the-ghostchain?fbclid=IwAR2A6K_qYIqSIXXA_W7KHvkX1Ix_PSDbGS9jogFSSsNxoRpkJnoP204JgJo. Acesso em: dezembro de 2024.

LCX Team. *The History of NFTs*. LCX, 2023. Disponível em: <https://www.lcx.com/>

the-history-of-nfts/ . Acesso em: janeiro de 2024

LIPPARD, L. R. *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Oakland: University of California Press, 2022 (ed. original 1973).

LOWE, A. *The Aura in the Age of Digital Materiality: Rethinking Preservation in the Shadow of an Uncertain Future*. Milano: Silvana Editoriale, 2020.

MACDONALD-KORTH, D.; LEHDONVIRTA, V. e MEYER, E. T. Art Market 2.0: Blockchain and Financialisation in Visual Arts. *The Alan Turing Institute*, 2018. Disponível em: <https://www.oii.ox.ac.uk/publications/blockchain-arts.pdf>. Acesso em: dezembro de 2024.

MARX, K. *O Capital*, Tomo I. Moscovo; Lisboa: Edições Avante, 1990.

McANDREW, C. The Art Market 2023. An Art Basel & UBS Report. *Art Basel e UBS*, 2023. Disponível em: <https://www.ubs.com/global/en/our-firm/art/collecting/art-market-survey/download-report-2023.html>. Acesso em: janeiro de 2024

McINTOSH, S. Damien Hirst burns his own art after selling NFTs. *BBC*, 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-63218704>. Acesso em: dezembro de 2024

MURRAY, M. D. NFTs and the Art World – What’s Real, and What’s Not. *UCLA Entertainment Law Review*, 29, 2022. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.4082646>. Acesso em: dezembro de 2023

NANDINI, M. et al. Mapping the NFT Revolution: Market Trends, Trade Networks, and Visual Features. *Scientific Reports*, 11, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2106.00647>. Acesso em: dezembro de 2024.

OBRIST, H. U. *Ways of Curating*. London: Penguin Books, 2015 (ed. original 2014).

PAWELZKIK, L.; FERDINAND, T. *Selling Digital Art for Millions – A Qualitative Analysis of NFT Art Marketplaces*. Comunicação em Thirtieth European Conference on Information Systems (ECIS 2022), Timisoara, Roménia, 18 a 24 jun. de 2022.

PRADA, J. M. *Teoría Del Arte Y Cultura Digital*. Madrid: Ediciones Akal, 2023.

RADERMECKER, A. V.; GINSBURGH, V. Questioning the NFT “Revolution” within the Art Ecosystem. *Arts*, 12(25), 2023.

REYBURN, S. The \$69 Million Beeple NFT Was Bought With Cryptocurrency. *The New York Times*, 3 dec. 2021. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2021/03/12/arts/beeple-nft-buyer-ether.html>. Acesso em: janeiro de 2024

VASSILEV, K. The Aura of the Object and the Work of Art: A Critical Analysis of Walter Benjamin’s Theory in the Context of Contemporary Art and Culture. *Arts*, 12(59), 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.3390/arts12020059>. Acesso em: novembro de 2024

VELÁZQUES, F.; MENOTTI, G. Shangri-lá ou Serra Pelada? A estética política dos NFTs. *Revista Zum*, 2021. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/estetica-politica-dos-nfts/>. Acesso em: maio de 2024.

WARBURG, A. *Le Rituel du Serpent*. Paris: Éditions Macula, 2022. (Conferência original em 1923).

Notas

- * Doutorando em História da Arte, ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. julio.costa@edu.ulisboa.pt. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-1725-0606>.
- 1 Tradução nossa: “Estamos a começar a testemunhar actos visionários de curadoria digital, e a curadoria irá transformar-se à medida que uma geração coeva às ferramentas digitais começa a desenvolver novos formatos.”
 - 2 Tradução nossa: “O “cosmos” de que Warburg fala é um espaço aberto comprimindo longas distâncias (o “longínquo”) e o outro lugar; noutras palavras, o oposto à imediatez digital que esmaga o tempo e o espaço nos ecrãs actualmente.”
 - 3 Tradução nossa: “(...) poderia dar-nos a oportunidade para aludir aqui às reflexões benjaminianas sobre a originalidade aurática de uma obra perante as suas possíveis reproduções.”
 - 4 Como o nosso escopo não passa por uma explicação detalhada das tecnologias mencionadas, o que também desviaria do objectivo principal deste texto, deixamos, no entanto, uma metáfora que pode auxiliar à compreensão do tema: “The metaphor I will use for a blockchain to (hopefully!) explain its design is that of an expandable string of safety deposit boxes. Instead of using solid boxes, locks, and keys, the designer of the blockchain boxes used cryptography to define the boxes and how they would connect to each other. The entire string of boxes is an extremely complicated connected chain of computer encrypted data clusters for recording and encrypting transactions and the data relating to the transactions. The separate clusters—the safety deposit boxes—are in blockchain language the “blocks” of the chain” (Murray, 2022).
 - 5 No entanto, a tecnologia já existia anteriormente. “The history of NFT began in 2014 with the creation of the first NFT, Quantum, by Kevin McCoy” (LCX Team, 2023).
 - 6 Não esquecer que esta conversão significa a digitalização do original (com um scanner, por exemplo) e a certificação desse ficheiro digital numa plataforma da especialidade, *marketplaces*, ou de outra forma que os entendidos saberão e o dinheiro pode comprar, como formar uma *blockchain* de raiz.
 - 7 “Cada bloco está ligado ao anterior e ao seguinte através da repetição de combinações de letras e algarismos. Como tal, ataques de hackers a um computador (ou nó) isolado seriam imediatamente detetados pelos outros nós no sistema em cadeia. Blocos individuais não podem ser manipulados, em virtude de estarem ligados aos que lhes são adjacentes, e a anexação de novos blocos requer complicadas operações de cálculo” (Hager, 2022: 21).
 - 8 As carteiras digitais são um elemento necessário para as transacções de criptomoedas e NFTs, e têm endereços deste género: `0x8B3D7e43Dbf15F9DcE9B6F6FFC07499768483Db2`.
 - 9 Tradução nossa: “Contra toda a lógica, proveniência, autenticidade e singularidade são agora simuladas de forma digital”.
 - 10 “The moving images referenced only as meta-data in smart-contracts, the art, do not exist in the blockchain. They are stored off-chain using a p2p protocol called IPFS. Art is not relevant for execution of the smart-contract because the blockchain only trusts what happens in the blockchain.” (Juárez, 2021).
 - 11 Tradução nossa: “É o fantasma da propriedade, uma experiência fictícia de propriedade olhando de volta para nós através dos nossos ecrãs. Aura capitalizada, talvez.”

- 12 “Benjamin’s essay was written in German in 1935 and published in French in 1936 when many could see the world was only heading one way” (Lowe, 2020: 19).
- 13 Por exemplo a queima de obras que mencionámos anteriormente.
- 14 “Mas o que é, realmente, a aura? Uma trama peculiar de espaço e tempo: aparência de uma distância, por muito perto que possa estar.” (Benjamin, 2012b: 107)
- 15 “Having seen this reproduction [*Virgem dos Rochedos*, de Leonardo Da Vinci], one can go to the National Gallery to look at the original and there discover what the reproduction lacks. Alternatively, one can forget about the quality and simply be reminded, when one sees the original, that it is a famous painting of which somewhere one has already seen a reproduction. But in either case the uniqueness of the original now lies in it being the original of a reproduction. It is no longer what its image shows that strikes one as unique; its first meaning is no longer to be found in what it says, but in what it is” (Berger, 1972: 21). O primeiro episódio de *Ways of Seeing*, e livro homónimo, é baseado em “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”.
- 16 Tradução nossa: “Toda a obra de arte é aurática na medida em que é uma obra de arte.”
- 17 Tradução nossa: “uma associação livre”.
- 18 Tradução nossa: “A aura da arte não se encontra mais no mundo-de-fundo representado pela obra, nem na forma ela-mesma, mas diante de si, no seio da forma colectiva temporária que ela reproduz quando se expõe.”
- 19 “The manipulation of printed media was playing an important role and seeding conflict. Benjamin’s understanding of technology predicts the fake news, data harvesting and ephemeral twitter feeds devoid of truth that fuel today’s political debate. Benjamin, the cultural critic, understands the ways in which technology was being harnessed for political control.” (Lowe, 2020: 19)
- 20 “Walter Benjamin struggled to define exactly what he meant by ‘the aura’. His choice of metaphor, suggesting both halo and radiation, is actually the opposite of the physical evidence that makes an object specifically what it is.” (Lowe, 2020: 16)
- 21 Obras como *My Boyfriend Came Back from the War* (1996), de Olia Lialina, <https://sites.rhizome.org/anthology/lialina.html>, em nada necessitou, ou necessita, da tecnologia NFT para se manifestar. A sua aura irradia bem aquilo que é o seu lugar de culto original, a Web dos anos 90.
- 22 “The early 2000s witnessed the advent of Google, which promoted aleatory information searches; its associative logic achieved such dominance that other types of human activity became contaminated. Then, Web 2.0 entered the scene, along with social networks such as MySpace, Facebook, YouTube and Tumblr, which all represent the drive to document and archive even the least gestures of everyday life - anything at all that an individual might experience is placed within reach of everyone else.” (Bourriaud, 2016: 75)
- 23 “Le moderne Prométhée et le moderne Icare, Franklin et les frères Wright, qui ont inventé le ballon dirigeable, sont les destructeurs fatidiques de la notion de distance, destruction qui menace de reconduire la planète au chaos.” (Warburg, 2022: 119) Se este “caos” for entendido como “ambiguidade epistemológica”, muito própria do pós-modernismo, temos de dar razão a Warburg.
- 24 “En buena parte de los procesos de viralización de un determinado material visual, los internautas no son solo pasivos vectores de la transmisión, sino que asumen un activo papel como creadores de este tipo de contenidos. Un ejemplo obvio de ello sería el de una de las prácticas online que más virales ha generado: la producción de memes” (Prada, 2023: 50)

25 Em português: medo de ficar de fora.

26 Tradução nossa: "(...) redefinir o conceito de aura neste contexto [dos NFTs], ver-nos-íamos obrigados a pensar em uma aura que emanaria da diferença na mesmidade, do que é diferente do demais igual a si apenas por um condicionamento externo (um certificado que assim o indica)."

27 Indo ao encontro do que temos dito: "Los códigos informáticos nunca son solo técnicos, son también, en última instancia, códigos de conducta, formas de comportamiento social. Las pautas digitales tienen en efecto, incluso, de redefinir conceptos o desvirtuarlos por completo (por ejemplo, cuando una red social te permite tener 5000 "amigos", es evidente que la amistad ha dejado de ser lo que era)." (Prada, 2023: 60)

28 Tradução nossa: "A natureza abstracta e simbólica da arte é então revelada, e torna-se possível o empacotamento, a mercantilização e a venda da aura na ausência do original. A destruição do original permite ao NFT monetizar a aura, impondo-lhe a forma de valor financeiro."

Artigo submetido em fevereiro de 2024. Aprovado em abril de 2024.