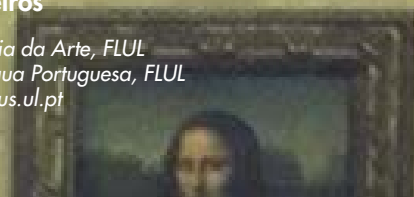


A OBRA DE ARTE NA ERA DA SUA SELFIEZAÇÃO: EMPODERAMENTO, ENXAMES SOCIAIS E HIGIENISMO ESTÉTICO

THE WORK OF ART IN THE AGE OF ITS SELFIESATION: EMPOWERMENT, SOCIAL SWARMS AND AESTHETIC HYGIENISM

Vasco Medeiros

Artis — Instituto de História da Arte, FLUL
ICLP, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, FLUL
medeiros@campus.ul.pt



RESUMO

Este ensaio pretende analisar o impacto das coetâneas práticas de auto-representação, vulgo *selfie*, nas tradicionais formas de fruição do objecto artístico. As inúmeras transformações do papel ontológico do objecto artístico, decorrentes, na última década, do surgimento de novos conceitos de “socialização visual”, obrigam a uma releitura do célebre ensaio de Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*. Com efeito, por detrás do fenómeno que a recorrente *selfiezação* do mundo impõe, assiste-se hoje a uma clara injunção do sujeito/observador sobre a «aura» e poder do objecto artístico. Esta notória dessacralização promove o empoderamento icónico do sujeito em detrimento da «aura» do objecto artístico, descaracterizando-o e remetendo-o para as inconscientes arenas que os enxames sociais representam. Este facto, tem motivado o ressurgimento de ameaçadores fenómenos de denuncia de “arte degenerada”, promovidos por um renovado e avassalador higienismo estético.

PALAVRAS-CHAVE

W. Benjamin | *Selfiezação* | Empoderamento | Enxames Sociais | Higienismo Estético

ABSTRACT

This essay focus on the impact of contemporary practices of self-representation, also known as *selfie*, in the traditional forms of fruition of the artistic object. The many transformations of the ontological role of the artistic object, resulting in the last decade from the appearance of new concepts of “visual conviviality” have led us to read again the famous essay by Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. In fact, behind the phenomenon the recurring *Selfiesation* of the world we witness a clear injunction of the subject/observer on the «aura» and power of the artistic object. This clear desacralisation promotes the symbolic empowerment of the subject in detriment of the «aura» of the artistic object, changing its nature and bringing us to the unconscious arenas the social swarms do represent. This fact has led to the resurgence of threatening phenomena of denunciation of “degenerative art” under a growing and overwhelming aesthetic hygienism.

KEYWORDS

W. Benjamin | *Selfiesation* | Empowerment | Social Swarms | Aesthetic Hygienism

AURAS, XÉROXS E SELFIES

“O sujeito narcísico actual percebe tudo como simples efeitos de sombra de si mesmo. É incapaz de ver o outro na sua alteridade” (Han 2016b, 80).

Para o leitor acostumado às diversas problemáticas habitualmente associadas à história da arte, o título deste artigo certamente recordará algo vagamente familiar. Com efeito, invocamos aqui, oitenta e dois anos depois da sua redacção e sessenta e três da sua publicação, o célebre ensaio de Walter Benjamin *A Obra de Arte na era da sua reproduzibilidade técnica*, um dos legados maiores do efémero filósofo (Benjamin 1992). Efemeridade, entenda-se aqui, enquanto sinónimo da brevidade com que a sua vida decorreu, e não no que respeita à profundidade ímpar do seu pensamento filosófico, caracterizado por Theodor Adorno como uma eterna reconciliação do mito. Será precisamente o mito, enquanto reverberação objectificada da arte, que Benjamin pretenderá caracterizar através do conceito de «aura» do objecto artístico e da impermanência da mesma face às problemáticas associadas à reproduzibilidade das imagens (Benjamin 1992, 16, 70). Para Benjamin, o conceito de «aura» representa uma eterna presentificação de um passado distante que “repousa” em cada objecto artístico, uma espécie de “manifestação única de uma lonjura, por muito próxima que esteja”. Manifestação essa, cujo desígnio último é o de nunca se desligar completamente da sua função ritual: “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 1992, 81, 82). Por ritual, entenda-se a transferência tipológica entre uma forma simbólica e um «fazer» específico¹.

Benjamin, não obstante o facto de reconhecer que a obra de arte sofreu desde sempre uma incosequente, e sobretudo, didáctica reproduzibilidade, denota, no entanto, que os novos meios e processos técnicos do século XX, inauguram uma vertigem criadora, mas também todo um conjunto de novas problemáticas e reflexões. No seu entender, a simples introdução destes novos

suportes conduzirá a uma abdução, não apenas do reverberante imagético, mas sobretudo, da função ontológica e autenticidade do objecto artístico: “No início do século XX, a reprodução técnica tinha atingido um nível tal que começara a tornar objecto seu, não só a totalidade das obras de arte provenientes de épocas anteriores, e a submeter os seus efeitos às modificações mais profundas, como também a conquistar o seu próprio lugar entre os procedimentos artísticos” (Benjamin 1992, 76, 77). A autenticidade da cópia deflacta-se, porém, da «aura» do objecto real, visto que no seu entender, a autoridade do mesmo dilui-se através dos processos de reproduzibilidade. Esta diluição advém daquilo que Benjamin caracteriza como a ausência mais flagrante que a reprodução impõe ao objecto artístico — “o aqui e agora da obra de arte” — em suma, a sua existência singular num único e determinado lugar. Não obstante esta evidente dissolução e recusa do domínio da tradição que a reprodução do objecto traduz, a sua reproduzibilidade traduz-se numa ocorrência em massa. De facto, Benjamin vê abrir-se com esta inovação, uma renovada e inaudita universalidade do objecto artístico — material ou imaterial — tornando possível a sua reunião remota com quem o apreende (Benjamin 1992, 77 — 79).

Constata-se, porém, que a contemporaneidade trará outras problemáticas que conferem ao ensaio Benjaminiano, se não uma absoluta obsolescência, uma urgente e necessária revisão conceptual. O próprio parece intuir precisamente essa necessária revisão periódica de acordo com os grandes ciclos de transformação/convulsão social: “Em grandes épocas históricas altera-se, com a forma de existência colectiva da humanidade, o modo da sua percepção sensorial” (Benjamin 1992, 80). E de facto, que outro período da história se não o presente, ilustra de forma tão cabal esta afirmação? Com efeito, os recentes processos tecnológicos que a revolução digital introduziu, impulsionadores, mas também impulsionados pelos novos «enxames» sociais, sensoriais e imagéticos, obrigam a uma profunda reflexão em torno do poder que a selfieização do objecto artístico introduz tanto na sua

1. Para Martin Heidegger, a obra de arte é com efeito uma coisa fabricada, à qual se reúne, no entanto, algo de «outro», i.e., a alegoria e/ou o símbolo. O carácter de coisa da obra de arte, reside, portanto, na matéria que suporta o campo de enformação artística (Heidegger 2008, 13,14 — 19).



Fig. 01 · Selfieização da obra de arte. A partir de um original de Alessandro Luerti. Disponível em <https://www.flickr.com/photos/aleluerti/24200632736/> (2018-09-11).

fruição como na sua musealização e realização ontológica. De facto, perante a sobreposição visual do individuo face ao objecto artístico, importa reflectir acerca da integridade e continuidade da «aura» inequívoca que Benjamin lhe confere, e sobretudo, meditar em torno dos processos de “contaminação” decorrentes dessa prática. Tratar-se-á de um processo inconsciente que procura fundamentalmente uma transferência e apropriação do “poder” de sedução do objecto artístico? Ou será fruto de uma mera des-sacralização ou até iconoclasmo do mesmo face ao empoderamento do individuo?

Byung-Chul Han, procurando responder a algumas questões em torno desta problemática, infere em parte as mesmas conclusões que Walter Benjamin havia já

deduzido no que respeita aos processos de reprodutibilidade imagética: “As imagens, na medida em que, enquanto reproduções, representam uma realidade otimizada, destroem precisamente o valor icónico original da imagem. Tornam-se reféns do real”. Han, porém, identifica na revolução digital contemporânea, uma vertigem iconoclasta indefectível através do aparente dilúvio imagético com que diariamente somos submergidos: “Tornadas consumíveis, as imagens destroem a semântica e a poética particulares da imagem, que é mais do que uma simples cópia do real” (Han 2016a, 39-40). Este ensaio pretende ampliar ainda mais este diálogo encetado por Benjamin e Han, contrapondo às problemáticas associadas à reprodutibilidade técnica e digital das obras de arte, o fenómeno da sua *Selfieização* [Fig. 01].

BREVE HISTÓRIA DA CONTEMPLAÇÃO ARTÍSTICA

Antes, porém, de analisar em profundidade as problemáticas associadas a estas práticas de auto-representação, importa reflectir sobre questões a montante deste processo, ou seja, associadas à musealização dos próprios objectos artísticos. Com efeito, constata-se que o modo e a forma como a sua apresentação é pensada, influi directamente na forma como os processos de *selfieização* decorrem. De facto, para contextualizar de forma congruente esta questão, importa reflectir sobre múltiplos processos de fruição da arte, e sobretudo, analisar a transformação comportamental dos públicos entre os finais do século XIX e a segunda metade do século XX. Efectivamente, alguém que tenha visitado com assídua frequência nas últimas décadas, alguns dos ícones incontestáveis da história da arte como a *Mona Lisa* do Louvre, o *Retrato dos Arnolfini* da National Gallery, as *Meninas* do Prado, a *Guernica* do *Buon Retiro* no Reina Sofia, e porque não, os controversos painéis ditos de *S. Vicente* do MNAA, terá notado certamente grandes modificações no processo de observação dos objectos artísticos, e sobretudo, nos mecanismos de apropriação imagética dos mesmos.

As próprias dinâmicas corporais em que a observação decorre, e a maior ou menor proximidade para com o objecto, transformam-se na exacta medida em que se transforma a percepção sensorial do observador. Diferentes objectivos configuram diferentes processos de assimilação, resultando hoje numa clara fixação do objecto artístico enquanto instrumento de empoderamento intelectual que importa decifrar nas suas mais diversas manifestações. O distanciamento da obra de arte, parece obedecer, de facto, a um qualquer desígnio imperativo incapaz de demover a mistificação. Com efeito, segundo Byung-Chul Han, sem distância, a mística não sobrevive, sendo que este princípio parece igualmente aplicar-se à lenta e progressiva libertação de inúmeros objectos artísticos dos sarcófagos em que se encontravam encerrados nas últimas décadas² (Han 2016b, 14).

Exemplo paradigmático deste processo de humanização do objecto artístico em detrimento da sua mistificação, é o célebre retrato da jovem Lisa Gherardini, eternizada por Leonardo, e de resto, invocada no seu singular poder de atracção e «aura» por Walter Benjamin como exemplo paradigmático de um transcontexto associado a uma reprodutibilidade exacerbada. O que se assiste, com efeito, é que a relação mítica entre o observador e o objecto artístico varia de acordo com os fluxos socioculturais, e sobretudo, com a forma como se comunica e traduz essa mesma relação. O museu enquanto *landmark*, constitui na óptica de Benjamin, uma existência única que, “cumprir a história à qual, no decurso da sua existência, ela [a arte] esteve submetida”³ (Benjamin 1992, 77). Será, portanto, também no museu que os grandes movimentos de ruptura e transformação na relação entre o observador e o objecto artístico ocorrem, constituindo a história dos diversos dispositivos de exposição ao longo dos últimos séculos, um claro indiciador dessas mesmas alterações. Com efeito, as transformações ocorridas no modo como a célebre obra de Leonardo tem sido exibida, ilustram de forma eloquente os diversos diálogos estabelecidos ao longo dos últimos duzentos anos — ora em surdina e anonimato, ora com clara vozaria e celebridade — caso da presente solução. Ilustram também, que o próprio conceito de «aura» do objecto artístico, ao contrário da tese Benjaminiana, não se constitui como um somatório progressivo, mas ao invés, assume dinâmicas e variáveis de todo imprevisíveis. De facto, as primeiras representações dos dispositivos de exposição da obra, comprovam precisamente esse facto, i.e., uma perfeita condição de anonimato da mesma face a uma disposição heteróclita, caótica e um impressivo e denotado *horror vacui* [Fig. 2]. Desde a sua entrada no *Musée du Louvre* em 1797, até à sua instalação definitiva na *Salle des États* em 2005, onde se encontra actualmente, a obra tem ilustrado na perfeição os diversos processos de fruição, e sobretudo, o modo como a

2. Caso sintomático, por exemplo, da *Guernica* que exposta desde 1981 num sarcófago no *Casón del Buen Retiro* do Prado, sofrerá uma aproximação singular para com o observador a partir da sua transferência para o Reina Sofia em 1992. A proximidade para com o limiar da obra, destrói em parte a aparente inacessibilidade da sua fruição, contribuindo, paradoxalmente, para uma dessacralização da mesma.

3. Existência essa de que Heidegger questiona a natureza, se intrínseca ou extrínseca à própria realidade ontológica da obra de arte. Com efeito, Heidegger dissocia a verdade do objecto artístico do funcionamento das coisas no mundo da arte, “[...] no meio de toda esta diversa manipulação, vêm as próprias obras ainda ao nosso encontro?” (Heidegger 2008, 31).



Fig. 02. La Grande Galerie, c. 1795, Hubert Robert (1733-1808); Óleo sobre tela; 37x41 cm, Musée du Louvre, Paris. Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hubert_Robert_-_The_Grande_Galerie_-_WGA19594.jpg (2018-09-11).



Fig. 03. Vista do Salon Carré, 1861, Giuseppe Castiglione (1829-1908); Óleo sobre tela; 69x103 cm, Musée du Louvre, Paris. Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giuseppe_Castiglione_-_View_of_the_Grand_Salon_Carr%C3%A9_in_the_Louvre_-_WGA4552.jpg (2018-09-11).

função do objecto artístico se transfigura de acordo com as grandes transformações sócio-sensoriais da humanidade⁴.

De facto, as primeiras representações imagéticas da obra no Musée du Louvre, confirmam o sintoma da crise da pintura denunciado por Benjamin. Este designa como origem deste processo, as problemáticas associadas à observação simultânea de pinturas por parte dos grandes públicos, desencadeadas pela pretensão da obra de arte em dirigir-se às massas (Benjamin 1992, 101). Com efeito, alguns desses “retratos” do Louvre, ilustram precisamente a multiplicidade caótica e uma denunciada aleatoriedade na fixação e exibição das obras de arte, aparentemente sem qualquer nexu ou critério elegível [Fig. 03]. O momento de transição ocorrerá em 1920, nove anos após o célebre furto da *Gioconda* e seis após a sua devolução ao *Louvre*, com o regresso da obra à *Grande Galerie*, desta vez, enquadrada por um dispositivo expositivo claramente distinto que se manterá até 1966. Esta mudança, anuncia já uma clara transformação na relação do sujeito com a obra de arte, em

grande medida pela inegável celebridade que a acção de Vincenzo Peruggia lhe veio conferir. De facto, com esta disposição, procurou-se uma renovada centralidade seguindo o modelo das tribunas dos *Uffizi* de Florença, tendo o centro da *Grande Galerie* sido isolado por cortinas, fechando parcialmente o espaço e conferindo à pintura uma renovada notoriedade (Delieuvin s.d., 9 – 11). No decorrer da década de sessenta, um outro episódio iria contribuir para a singularidade crescente da obra. Com efeito, entre Março de 1962 e Março de 1963, a obra viajaria aos estados Unidos por anuência do Ministro da cultura, à época André Malraux, a um pedido expresso de Jacqueline Kennedy, tendo a mesma realizado um périplo entre a *National Gallery* de Washington e o *Metropolitan* de Nova York (Gelfand 2013). Será precisamente no decorrer desta viagem, e sobretudo no período decorrente, que a «aura» e a mitografia em torno da pintura encontrarão um substancial vigor. As imagens da época constituem uma preciosa e eloquente prova desta lenta, mas poderosa relação de uma obra com um público massificado. De facto, se por um lado ilustram de forma inequívoca o poder

4. Perdoar-nos-ão o neologismo, mas este assume especial relevância na actual dinâmica dos exames sociais, enquanto prova de como as alterações sensoriais e receptivas do mundo acompanham movimentos de grande dinâmica social. A percepção do mundo, a sua fixação imagética e a relação com este imaginário colectivo, assume hoje especial relevância comportamental, nomeadamente através de processos de integração e/ou aceitação social de contornos claramente bizarros.



Fig. 04. Line of people waiting in front of the Museum to see the Mona Lisa, 1963. Disponível em <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/features/2013/today-in-met-history-february-4> (2018-09-11).

mobilizador da arte, através da representação das longas filas de espera no *Metropolitan*, por outro, configuram uma prova cabal das semelhanças entre a fruição artística e a experiência contemplativa [Fig. 04]. A postura de contemplação perante o ícone, e sobretudo, o notório *pathos* com que esta decorre, são aspectos sintomáticos de uma relação de respeito entre o observador e o objecto artístico, algo que Byung-Chul Han caracteriza de forma mais genérica, como condição fundamental da esfera pública (Han 2016a, 13) [Fig. 05]. O acumular de significado que este périplo representou no transcontexto da obra, resultaria, logo após o seu regresso ao Louvre, numa nova reconfiguração do dispositivo de exposição. A partir de 1968, não obstante o facto de figurar lado a lado com outras obras, a *Gioconda* seria enquadrada por um painel de segurança. Em 1974, antes de um segundo périplo que a levaria ao Japão e à ex-URSS, a obra seria exibida na *Salle des Etats* pela última vez como uma obra normal, num enquadramento

expositivo pouco distinto daquele empregue no *Salon Carré* em 1909. Será precisamente durante o período desta ausência, que será construído o primeiro sarcófago blindado na *Salle des États*, onde a obra repousará até 1992, data em que transita novamente para a *Grande Galerie*, onde ficará encerrada num segundo sarcófago obscurecido até 1995 [Fig. 06]. Entre 1995 e 2001, a obra regressará novamente ao primeiro sarcófago da *Salle des États* (Delieuvin s.d., 16 — 19). A obscuridade reinante dentro deste, alterada do exterior por um vigilante em permanência junto à obra, dependia agora do maior ou menor número de flashes que se manifestassem aquando da sua esporádica iluminação. A voragem e devoção de um mundo fotográfico pré-digital, onde a reprodutibilidade técnica das imagens ainda se encontrava limitada por um sem número de condicionalismos⁵, conferia ao objecto artístico uma dimensão desmesurada, cuja contemplação se confundia com um qualquer processo soteriológico. Com efeito, a proibição do seu

5. Nomeadamente a questão da não-instantaneidade, ou seja, o facto de o resultado da experiência decorrer num intervalo de tempo dilatado entre a tomada da imagem e a sua recepção póstera. Essa espera, integrada no vivenciar da obra de arte, comungava de certo modo dos processos de intemporalidade que caracterizam a «aura» do objecto artístico. Os actuais métodos de reprodução digital, não apenas permitem instantaneamente a visualização e manipulação da imagem obtida, como a sua imediata partilha pelos enxames. Essa ruptura imediata com a “lonjura” temporal que a obra transporta, constitui, a nosso ver, um elemento de rasgo com a sua natureza ontológica.



Fig. 05. Elevated view facing west with people waiting in line to see the Mona Lisa, 1963. Disponível em <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/features/2013/today-in-met-history-february-4> (2018-09-11).

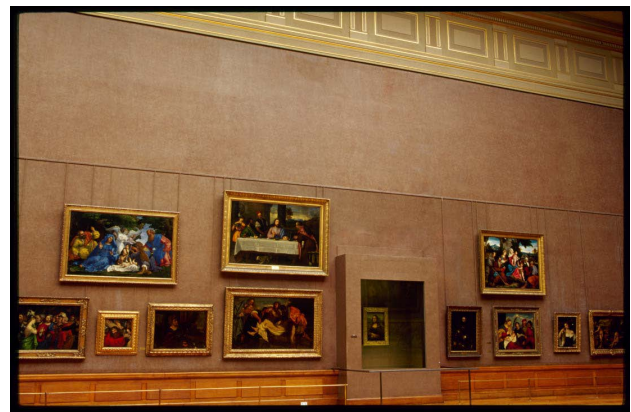


Fig. 06. A Gioconda na Salle des États, 1995-2001. Disponível em <https://focus.louvre.fr/sites/default/files/louvre-les-accrochages-joconde.pdf> (2018-09-11).

registro, intensificava as semelhanças entre a obra e uma divindade velada, que repousando no santo dos santos, era revelada esporadicamente, aumentando deste modo o desejo de contemplação dos observadores. Este processo de fixação fotográfica, mediante a brevidade em que decorria, facultava uma transposição contemplativa entre a obra e o sujeito, num qualquer processo com contornos claramente devocionais.

A transferência da obra entre 2001 e 2005 para a *Salle Rosa* por motivos de renovação da *Salle des États*, contribuirá ainda mais para a intensificação do fenómeno, já que a iluminação sumária da obra, se encontraria

agora associada a um espaço exíguo, com inevitáveis consequências no fluxo de visitantes [Fig. 07]. Finalmente em Abril de 2005, com a transferência definitiva para a *Salle des États*, a obra assumirá a sua actual configuração despida do sarcófago que a encerrava, encontrando-se agora protegida por um simples painel de vidro (Delieuvain s.d., 20 – 21). Esta é a disposição actual — aquela que permite que multidões se acotovelem perante a obra — num desejo premente de abduzir um pouco da sua «aura» em proveito próprio [Fig. 09]. De facto, muitos serão os visitantes da *Salle des États* cuja percepção se dissipa exclusivamente no poder da avassaladora «aura» que a pequena obra de Leonardo detém⁶.

6. Com efeito, a configuração expositiva actual, constitui um genuíno e lídimo confronto de dimensões bíblicas. De facto, a disposição eleita contrapõe em paredes opostas, a Gioconda, com os seus efémeros 77x53 cm às Bodas de Caná de Paolo Veronese com uns impressionantes 677x994 cm. Não obstante este diferencial avassalador, a obra do Mestre Florentino parece constituir hoje, um buraco negro para o qual convergem todas as atenções, atraindo toda e qualquer percepção exógena à sua exiguidade. Curiosamente, as duas obras mantêm este diálogo desde pelo menos 1861, data em que a Gioconda foi selecionada para figurar no *Salon Carré*, onde figurava igualmente a gigantesca tela de Veronese. Uma pintura de 1898 de Louis Bérour, representa-as já nesse confronto, no entanto, a exiguidade expositiva típica do século XIX, dissipava por completo a «aura» da pequena pintura. Uma outra pintura de Samuel Morse, reforça esta ideia ao representar a obra de Leonardo num posicionamento claramente aleatório e periférico face à grande obra de Veronese. Uma fotografia de 1909 permite confirmar que este estranho diálogo permanecerá até 1920, data em que a Gioconda foi transferida para a *Grande Galerie*. A partir de 1966, esse diálogo foi retomado com a transferência da obra para a *Salle des États*, local onde permanecem as duas actualmente. Vide (Delieuvain s.d.).

SELFIZAÇÃO: *NON ERAT HIC LOCUS*

Nas últimas décadas, as habituais dinâmicas de observação em torno da obra não se alteraram de forma notória, e a necessidade de fixar um registo icónico da obra manteve-se, não obstante o advento do digital. Nos últimos anos, porém, com o advento da prática da *Selfie*, esta relação seria alterada. Apesar de nomeada como *praxis* fotográfica em 2002, será fundamentalmente a partir de 2010, com o advento da partilha de imagens que o *Instagram* veio instituir, que o método viria a alcançar a notoriedade actual. Com efeito, nos últimos anos tem-se assistido a um fenómeno de inversão no sentido de observação da obra, passando o registo fotográfico da mesma a ser realizado de forma reversa, i.e., de costas para o objecto fotografado [Fig. 10]. Esta inversão de sentido na tomada da imagem, associada à aposição do rosto em primeiro plano, promove um fenómeno que Byul-Chul Han designa por desvanecimento do fundo, ou seja, pela perda do mundo. Esta alteração nos

tradicionais processos de registo/percepção da realidade, formam assim indícios estéticos de uma sociedade profundamente autorreferencial (Han 2016b, 24). Apesar de se constituir como uma prática genérica e pan-visual, importa, no entanto, questionar o papel da obra de arte neste processo. Cremos que será claramente a sua dimensão supra-humana a motivar no observador esse exercício de selfieização da «aura» do objecto mediante a aposição de um “Eu” à entidade que a obra de arte formaliza. Quanto menor a dimensão física da obra, maior o «aprisionamento» total no enquadramento que o sujeito obtém, apoderando-se este, através de um processo de abdução, de parte do estatuto icónico que o objecto detém.

Este processo visa garantir, mediante os mecanismos autoeróticos que o *Gosto* promove, a sua aceitação/satisfação nos exames sociais em que o observador se insere, pois, os processos de adicção do *selfie*,



Fig. 07 - A Gioconda na Salle Rosa, 2001-2005. Disponível em <https://focus.louvre.fr/sites/default/files/louvre-les-accrochages-joconde.pdf> (2018-09-11).



Fig. 08. A Gioconda na Salle des États, a partir de 2005. Disponível em <https://focus.louvre.fr/sites/default/files/louvre-les-accrochages-joconde.pdf> (2018-09-11).



Fig. 09. A Petit Crowd to See the Dame, 2015, Max Fercondini. Disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/53/A_petit_crowd_to_see_the_dame.jpg (2018-09-11).

não resultam de um qualquer processo egocêntrico ou narcísico, mas antes de um tremendo vazio interior (Han 2016b, 24). Nesta materialização simultânea que a *Selfieização* promove, tanto a aura do objecto como o referente do indivíduo confundem-se, preenchendo através do processo que Kant designa por «transferência sub-reptícia», esse vazio inicial (Kant *apud* Han 2016b, 33). Este fenómeno configura um processo de claro «refúgio na imagem», i.e., uma integração da imagem no quotidiano como princípio apotrópico e revitalizador: “Hoje as imagens não são apenas cópias, mas também modelos. Procuramos refúgio nas imagens para nos tornarmos melhores, mais belos, mais vivos” (Han 2016a, 39).

Para além do mais, constata-se que esta prática de *selfieização* e de imposição do vulto do observador sobre a imagem reproduzida, motiva um deslocamento do objecto artístico para as periferias do enquadramento, facto que se reveste de especial significado [Fig. 11]. Com efeito, se Benjamin denunciava já a diluição da «aura» através da repetitividade dos processos mecânicos de reprodução, este fenómeno assume contornos

ainda mais lesivos para a integridade ontológica do objecto artístico. De facto, as práticas de reprodução anteriores à *Selfieização*, apesar de dessacralizadoras, instituíam um enquadramento claramente centrado no objecto. Este aspecto, amplamente anfibológico, constitui-se ainda enquanto resquício devocional da obra de arte enquanto representação daquilo que Mircea Eliade designa por «*Simbolismo e Prestígio do Centro*» zona do sagrado por excelência (Eliade 1990, 22 – 28). A própria instituição do chamado «*Olho Príncipe*»⁷ com o advento da *perspectiva artificialis* no século XV, instalará um inequívoco poder a esta centralidade, configurando uma abertura em tudo semelhante aquela que Eliade entende constituir um inequívoco convite para que o indivíduo se torne periodicamente «*Contemporâneo dos Deuses*»⁸ (Eliade 1999, 104). A imposição do indivíduo sobre o centro outrora habitado pelo objecto artístico, representa, portanto, uma clara transferência mitológica do sagrado para a esfera do «Ser». Na contemporaneidade, essa sacralização do mundo — outrora dedicada à montanha, à árvore, à escultura ou à pintura — é agora preenchida pelo próprio indivíduo, *fons et origo* de toda a experenciação mítica. Segundo

7. O “Olho Príncipe” constitui a localização específica a partir da qual a construção perspectivada de uma obra se manifesta geometricamente coerente.

8. “Reintegrar o tempo sagrado da origem, equivale a tornarmo-nos contemporâneos dos Deuses, portanto a viver na presença deles (...) A intencionalidade decifrada na experiência do Espaço e do Tempo sagrados revela o desejo de reintegrar uma situação primordial: aquela em que os deuses e os antepassados míticos estavam presentes (...)” (Eliade 1999, 104).



Fig. 10- Selfieização da obra de arte. Anónimo. A partir de um original disponível em <http://www.lavoixdunord.fr/308321/article/2018-01-31/le-maire-de-lens-ecrit-au-president-pour-inviter-la-joconde-au-louvre> (2018-09-11).

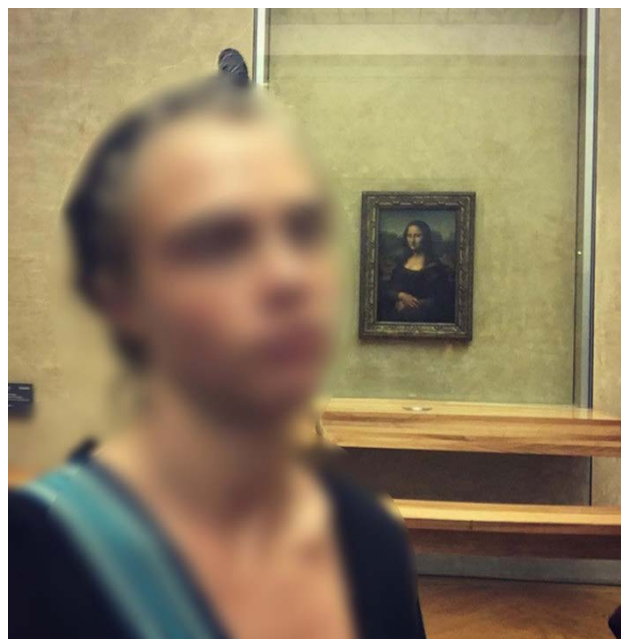


Fig. 11- Selfieização da obra de arte. Anónimo. A partir de um original de Cara Delevigne disponível em <https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-3389224/Cara-Delevigne-pretends-flirt-storm-Mona-Lisa-painting.html> (2018-09-11).

Han, a experiênciação da natureza do belo exige do individuo uma figuração lateral e secundarizada, porém, esta encontra-se actualmente dominada por uma centralidade narcísica (Han 2016b, 77). A prática da selfieização do mundo constitui disso prova, ao emular precisamente um dos princípios míticos que a humanidade sempre votou à divindade, ou seja, a concepção de que o «nosso mundo» se situa sempre no centro. O individuo contemporâneo, suplantando os tradicionais arquétipos, constitui-se assim de forma autónoma como o seu próprio *axis mundi*, substituindo-se à natureza da arte enquanto fulcro de alteridade (Eliade 1999, 55).

As próprias práticas museológicas, emulam ainda hoje e talvez de forma inconsciente, o paradigma dessa mesma centralidade. Cada objecto, constitui um centro no qual o observador é convidado a entrar, num paralelismo em tudo semelhante à fruição religiosa. Estas evidências, constituem ainda traços de uma transição operada entre aquilo que Benjamin classifica como constituição da actual recepção artística em geral, i.e., a alternância entre duas polaridades distintas: uma assente no valor do culto; outra no valor de exposição da obra de arte

(Benjamin 1992, 84). De facto, a descrição que Vincent Delieuvin estabelece sobre a actual disposição expositiva do célebre retrato de Leonardo é claramente eloquente a este respeito: “*La tablette placée au-dessus ressemble à un autel sacré, mais en réalité ce dispositif recueille le système de contrôle du climat et d’éclairage du tableau*” (Delieuvin s.d., 21) [Figs. 08, 09].

A prática da *selfieização* da arte vem assim instalar uma novidade no espaço museológico, que de certo modo, colide com todos estes pressupostos tradicionais. O impulso inicial parece depender do mesmo desejo que Benjamin traduz no seu ensaio: esse apaixonado desejo de «aproximar» as coisas espacial e humanamente, mas o resultado compositivo revela-se fundamentalmente inovador (Benjamin 1992, 81). De facto, o indivíduo, ao sobrepôr-se lateralmente no enquadramento, impondo desta forma a sua presença física, revoga a centralidade outrora conferida ao objecto artístico, comutando-o definitivamente na sua esfera de culto, seja religiosa, seja museológica⁹. O observador penetra deste modo no *locus* do objecto, materializando-se enquanto centro do seu próprio universo museológico.

9. Sendo que por vezes, e conforme vimo, tratando-se de obras icónicas, os dois sentidos se confundem.

DO «ENXAME» AO «VEXAME»

Este processo configura um fenómeno análogo, mas inverso, ao que Han entende ser a exibição absoluta do privado tornando-o público: “A falta de distância leva a que o público e o privado se misturem” (Han 2016a, 13 — 14). De facto, a *Selfização* da obra de arte promove a integração do que é público na esfera privada. Ao sobrepor o ícone artístico à sua própria fealdade, o observador alimenta a secreta esperança de um processo de transferência e/ou simpatia, i.e., de uma reconfiguração da sua própria realidade: “As belas fotos são imagens ideais que os blindam perante a suja realidade”. Este fenómeno de substituição, decorrerá na óptica de Han, da falência factual das religiões enquanto veículo soteriológico e de uma hiper-realidade que se impõe no quotidiano¹⁰ (Han 2016a, 40 — 41).

O presente «enxameamento» a que se assiste nos museus, onde os objectos artísticos são traficados em face de uma imperativa *selfieização*, resulta assim, não apenas do seu desvirtuamento superficial, mas sobretudo, na destruição absoluta da sua função ontológica e em última análise, do seu poder imanente. A arte tende a diluir-se presentemente nesse pan-óptico digital, passando a figurar a sua essência visual no lugar da coisa em si. De facto, a aposição no presente, de um imperativo «ruído visual» ao objecto artístico, este desvirtua-se na sua função nuclear, secundarizando-se face à singular experiência da sua fruição. Este deslocamento do seu valor na escala de comunicação, decorre do impulso que as profundas alterações nas dinâmicas entre receptor e emissor de informação sofreram nas últimas décadas. Com efeito, os coetâneos participantes na comunicação, segundo a designação de Han, não se limitam já a consumir passivamente a informação, mas geram-na também eles próprios: “Cada um é emissor e receptor, consumidor e produtor, ao mesmo tempo” (Han 2016a, 15, 30). Deste modo, numa sociedade onde impera o pan-óptico, será forçoso que a vivência contemplativa do objecto artístico sofra uma reconfiguração no seu tradicional modelo de transmissão.

O anterior método de análise histórico-artística, baseado na correspondência, através de um canal específico, de uma mensagem e de um código entre o artista/emissor e o observador/receptor, tende a perder validade face aos novos processos de fruição artística. A comunicação deixa de ocorrer apenas num sentido, a mensagem pode agora ser truncada e novamente colocada em circulação nos novos canais adulterando o conteúdo primário do código, tornando-o espectáculo público-privado. Esta observação/diversão espectáculo, opõe-se assim ao tradicional recolhimento por parte do observador, condição *sine qua non* segundo Walter Benjamin, para uma absoluta experiência do objecto artístico: “(...) [apenas] aquele que se recolhe perante a obra de arte, mergulha nela, entra nesta obra (...)” (Benjamin 1992, 109).

Os processos de *Selfieização*, promovem, no entanto, o movimento oposto, i.e., o mergulho da obra nas redes de partilha do observador, conferindo assim ao objecto, um mero estatuto de *landmark* invocador do mote onde o sujeito se pretende posicionar socialmente. Esta nova super-realidade, impõem assim todo um renovado feixe de axiomas que importa reter pelo seu carácter paradigmático e transformador: 1) o individuo não mais observa sem se observar a si próprio; 2) o tempo de fruição da arte será o da passagem apressada; 3) o sofá do museu cederá lugar ao *selfie stick*. A arte, enquanto entidade singular, cederá assim posição a uma permanente encenação onde o observador se impõe como parte integrante do objecto «artístico». A este, não restará senão uma secundária existência nos bastidores do teatro das *personas* que a presença física do observador instala, destroçando definitivamente, nas palavras de Benjamin, o invólucro do objecto e a sua «aura» (Benjamin 1992, 81). O poder da arte, face à avassaladora imposição narcísica que a *Selfieização* representa, sofrerá deste modo um desvirtuamento absoluto através da sua domesticação e acéfala partilha nos enxames/vexames sociais.

10. Para Han, a própria imagem digital coloca em causa o próprio sentido ontológico da fotografia, por apresentar uma hiper-realidade desligada do referente, “Enquanto hiper-fotografia, apresenta uma hiper-realidade que deve ser mais real do que a realidade (Han 2016a, 78).

Fig. 12. Petição de Mia Merrill a favor da retirada da obra *Therese Dreaming* de Balthus. 2017. Disponível em <https://www.telegraph.co.uk/news/2017/12/06/new-yorks-met-museum-refuses-remove-balthus-painting-despite/> (2018-09-11)



REACENDAM-SE OS ARCHOTES!

Com efeito, as contemporâneas redes sociais, vieram introduzir no espaço público duas paradoxais evidências: por um lado, uma denúncia e perseguição implacável a todos os elementos visuais de ruptura que enfrentam a nova e labiríntica escala de valores; por outro, uma banalização absoluta do quotidiano visuo-sexual, que assume uma força crescente na formatação intelectual das novas gerações. De facto, se por um lado parece instituir-se a ausência de limites ou de simples definições taxonómicas em torno da identidade sexual ou de género; por outro pretende edificar-se barreiras às manifestações artísticas que explorem e dialoguem precisamente com estas definições. Este fenómeno decorre de um processo de *domesticação* das imagens, processo que na óptica de Byung-Chul Han, desvirtua a verdade ontológica do objecto artístico: “As imagens, quando passam a ser consumíveis, são também domesticadas. Esta *domesticação das imagens* faz que a sua *loucura* desapareça. E priva-as, assim, da sua *verdade*” (Han 2016a, 40). A loucura enquanto «aura», ou o simples processo de

sobreposição à lógica da realidade que o processo artístico institui, desvirtua-se em face da sua inclusão na lógica quotidiana que a *Selfie* e a difusão acéfala nas redes sociais promovem. O espectáculo público-privado que esta *Selfieização* da arte promove, confunde e distorce a realidade, abduzindo o objecto ao seu natural repouso museológico, integrando-o nas arenas onde se digladiam a nova e incoerente sociedade da indignação.

Este ruído, assume, no entanto, configurações várias, cujo cotejo parece evocar outros períodos em que semelhantes sociedades da indignação, constituíam uma força activa. De facto, na distópica atemporalidade que parece assolar os exames sociais, estes assumem contornos vagamente familiares com fenómenos iconoclastas anteriores, caso dos recentes casos de higienização visual, onde uma senha moralizadora pretende aniquilar o carácter de alteridade que a obra detém, impondo no seu lugar, novas e “domesticadas” realidades. A questão não é nova, tendo sido virtuosamente

denunciada já em 1936 por Benjamin, que num assomo visionário intuiu a ocorrência de suscetibilidades inevitáveis entre a reprodutibilidade das obras de arte e o seu público: “A reprodutibilidade técnica da obra de arte altera a relação das massas com a arte. Reacionárias, diante, por exemplo, de um Picasso, transformam-se nas mais progressistas frente a um Chaplin (...) O convencional é apreciado acriticamente e o que é verdadeiramente novo é criticado com aversão” (Benjamin 1992, 100, 101). Na distante década de trinta, a crítica de Benjamin parece conformar-se com um tradicionalismo e conservadorismo ainda vigente. Já a sua transposição para a actualidade, afigura-se de todo incompreensível. Com efeito, se por acaso se conjecturasse que a contemporaneidade serviria de bandeja todas as liberdades visuais que um pródigo século XX engendrou, a permanência de polémicas em torno das excessivas “liberdades” visuais e da ousadia imagética de alguns artistas desse penoso século, lançam o equívoco e a incerteza sobre que tempos serão estes que vivenciamos onde as «massas» configuram agora autênticos «enxames». Com efeito, a ambiguidade em torno do poder da arte, da sua influência nas sociedades, e da colisão com as concepções totalitárias vigentes são por demais evidentes, se não, vejamos: três circunstâncias avassaladoras em torno de uma singular obra de arte, parecem unificar precisamente essa distante década de trinta, mais especificamente os anos de 1937 e 1938 e os convulsivos «enxames» sociais de 2017.

Em 1937, no auge da purga intitulada *Entartete Kunst*, arte degenerada, o regime nazi lançava as bases de uma perseguição implacável a todas as formas de arte consideradas modernas, degeneradas ou subversivas. Um número considerável de obras, confiscadas a diversos museus e colecções de arte de todo o Reich por Adolf Ziegler, chefe do *Reichskammer der Bildenden Künste*, foram organizadas em torno de uma exposição itinerante e apresentadas ao público sob o pretexto de denunciar um „perverso

espírito judaico” que manifestamente se evidenciava na cultura alemã. Juntamente com as diversas obras confiscadas, seriam expostas obras executadas por deficientes mentais, assim como diversos exemplos de arte africana, num esforço inglório de demonstrar a falibilidade intelectual em torno das principais correntes do modernismo. Semelhante repressão, será aplicada entre 1927 e 1953 na ex-URSS durante a era de Joseph Staline, onde todos e quaisquer desvios aos critérios estilísticos impostos pelo realismo socialista, resultariam na perseguição implacável e na morte certa de incontáveis artistas numa purga de contornos tão ou mais terríveis do que o prévio exemplo alemão¹¹. Inevitavelmente, esse anos de 1937 e 1938, seriam marcados assim, por uma fúria iconoclasta contra todos os indícios de «modernismo» e fuga às normas-padrão estéticas, morais ou ideológicas instituídas, apenas comparável ao terrível iconoclasmo Protestante ocorrido fundamentalmente entre os anos de 1529 e 1549.

Contra todas as forças que no centro e no leste da Europa, procuravam, nesse mesmo ano de 1938, destruir um dos principais pilares da natureza da arte — a liberdade criativa — Balthus pintaria a obra que foi recentemente alvo de uma «degenerada» e contemporânea polémica — *Thérèse Dreaming*¹². A pintura — cerca oito décadas depois da sua concepção — seria em 2017 alvo de uma petição com mais de 10.000 assinaturas a exigir a sua retirada da exposição permanente do Metropolitan de Nova York, sob a acusação de ser «sexualmente sugestiva». A autora da petição, Mia Merrill, que afirmou *não compactuar com qualquer forma de censura, instava simultaneamente o museu a retirar a obra por declarada preverção imagética: “Given the current climate around sexual assault and allegations that become more public each day, in showcasing this work for the masses, The Met is romanticizing voyeurism and the objectification of children”* (Libbey 2017). Procurando um claro processo de alavancagem da polémica, Merrill chegaria

11. Ficariam tristemente célebres os dislates proferidos por Fadeiev no Congresso dos Intelectuais a Favor da Paz de Wroclaw em 1949 contra Sartre e Picasso. O primeiro seria apelidado de «hiena dactilógrafa» e de «chacal munido de uma esferográfica», ao passo que Picasso seria directamente associado a uma arte burguesa e decadente, contrária ao espírito que o «realismo socialista» procurava impor. O relatório Krutchev iria revelar em 1956, que o mesmo Fadeiev seria responsável pelo fuzilamento ou degredo para o Gulag de centenas de escritores e de artistas (Gidel 2009, 339).

12. *Thérèse Dreaming* afirma-se enquanto paroxismo de toda a semântica simbólica que caracteriza a obra de Balthus, a quem o crítico Jed Pearl, conferiu em 2013 o estatuto de “último dos místicos” que transformaram a arte do século XX: “by turns revered, reviled, demonized, and ignored — and at one point or another in his very long career Balthus was regarded in all of those ways” (Alexander 2017).

inclusive a associar a obra de Balthus a outra coeva *shitstorm* da rede digital, i.e., apelando a todos os signatários do movimento *#metoo* para que dessem o seu aval a esta nova polemização: “If you are a part of the *#metoo* movement or ever think about the implications of art on life, please support this effort” [Fig. 12]. Como alternativa à remoção da obra do núcleo museológico, Merrill proporia a inclusão junto da mesma, da seguinte informação: “Some viewers find this piece offensive or disturbing, given Balthus’s artistic infatuation with young girls” (Alexander 2017).

A direcção do Met reposicionou o diálogo na precisa medida em que o mesmo deveria decorrer, i.e., retirando-o do turpor dos «enxames» sociais, remetendo-o novamente para o museu enquanto objectificado espaço de recolha, estudo, conservação e apresentação de obras significativas de todos os tempos e culturas. Salientando a sua principal missão, “connect people to creativity, knowledge, and ideas”, a direcção do Met optou por manter a obra em exposição, não obstante a vontade daqueles que teimam ver no retrato de Thérèse Blanchard, que na altura em que posou para Balthus teria doze ou treze anos, muito mais do que uma obra de arte, i.e., um incitamento à pedofilia (Alexander 2017).

Sanada para já a polémica, aguardamos ansiosamente pelo próximo alvo desta insana demanda higienista, que faz do politicamente correcto e da boçalidade reinante nas redes sociais, a água de cal com que espinafra e mutila toda e qualquer excepção ao perverso e distópico sistema de valores que lentamente se vai impondo. Quem se seguirá a Balthus nesta vertigem moralizadora que a contemporânea sociedade da indignação persegue? A exposição *Picasso 1932 — Année Erotique* que o Musée Picasso e a Tate Modern exposeram em 2017 e 2018, e onde figuravam os retratos de Marie Thérèse Walter, musa aos dezassete anos de inúmeras obras onde a sexualidade constitui a semântica prevalecente? A

obra integral de Paula Rego, de resto, com inúmeras afinidades semânticas com Balthus? Que dizer então, de uma imparável *shitstorm* que pretenda «ver» outras pretensas ofensas às minorias, às liberdades sexuais ou desvios imagéticos ao novo «politicamente correcto» num vasto acervo pictórico? Qual será o destino dos jovens e decadentes *Bacos* de Caravaggio, que denotadamente, deveriam povoar as suas inumeras *bottegias*; ou do célebre e insondável *David* de Donatello? De todo o tecto da Capela Sistina por uma excessiva e misógina masculinização da imagem da mulher? O que pensar da admirável *Adoração dos Reis Magos* de Vasco Fernandes, por ousar expôr e explorar no início do século XVI, as minorias étnicas caricaturadas sob a forma de um Índio Tupinambá?¹³ O que dizer dos incorrigíveis Rubens e Bottero por inequívoco exercício de *Body Shaming*? De Velazquez por parodiar anões nos retratos de *Sebastian de Morra*, de *Maria Barbola* ou de *Francisco Lezcano*? ou ainda por troçar da deficiência mental no retrato do *Bobo Calabacillas*? A lista de obras a interditar, a remeter para os calabozos dos acervos, a expurgar das ilídimas paredes que as redes sociais instituem, seria incomensurável — tão incomensurável quanto a incultura daqueles que aparentemente pretendem repetir a insanidade de estipular categorias visualmente toleráveis como a que grassou na Europa das décadas de trinta e quarenta e na Ex-União Soviética praticamente até à sua dissolução nos anos oitenta¹⁴.

Esta nova sociedade da *Selfie*, da indignação e do escândalo, procura deste modo despojar a arte de um dos seus mais elevados valores — o poder da liberdade criativa — berço de todas as mitologias, fonte de eterna reflexão mas também de agitação, ruptura e beleza. O arquétipo do belo artístico contrapõe-se hoje ao belo digital — uma entidade espoliada de toda a negatividade que natureza instala — um espaço que não tolera qualquer estranheza nem qualquer alteridade. Este contemporâneo despojamento da fealdade que a *Selfieização* e as redes promovem,

13. Acautelemo-nos perante o recentíssimo caso da remoção do Grand Park em Los Angeles de uma estátua de Cristovão Colombo enquanto acto de «justiça reparadora» para com os povos indígenas, monumento caracterizado por Hilda Solis, ex-secretária de comércio, como símbolo “de um capítulo manchado da história, que romantiza a expansão dos impérios europeus e a exploração de recursos naturais e de seres humanos” (Filipe 2018).
14. Veja-se como a voracidade da realidade uma vez mais ultrapassa a própria proficuidade ensaística — caso do recentíssimo escândalo em torno das fotografias de Mapplethorpe, onde a capacidade de vulneração e o escândalo latente de algumas imagens ditou a sua sonegação do espaço museológico. Fundamento? Nudez; carga erótica explícita; voluptuosidade — características passíveis de enquadrar no mesmo index *expurgatório* o *David* de Miguel Ângelo, o *Êxtase* de Santa Teresa de Bernini; *O Rapto das Filhas de Leucipo* de Rubens; *A Origem do Mundo* de Courbet [obra anatematizada há muito] etc., etc., ad nauseam...

introduz aquilo que Byung-Chul Han designa por «belo amaciado», ou seja, um despojamento absoluto de toda a comoção, de toda a vulneração e porque

não, de todo o escândalo — um belo que se esgota na absoluta complacência sem negatividade: a ditadura do *Gosto* (Han 2016b, 17, 37 — 38).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDER, Harriet — “New York’s Met Museum refuses to remove Balthus painting despite petition against promoting paedophilia.” *The Telegraph*, 06.12.2017.

BENJAMIN, Walter — *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D’Água, 1992.

DELEUVIN, Vincent — «Les Accrochages de la Joconde dde 1797 à nos jours.» *Média Dossiers du Louvre*. Paris, n.d.

ELIADE, Mircea — *O Mito do Eterno Retorno*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1990.

_____- *O Sagrado e o Profano A Essência das Religiões*. Lisboa: Livros do Brasil, 1999.

FILIFE, Daniela — “Los Angeles remove estátua de Colombo. Descendentes de italianos Protestam.” Novembro 12, 2018. <https://www.publico.pt/2018/11/12/mundo/noticia/los-angeles-remove-estatua-colombo-responsavel-genocidios-1850824> (accessed Novembro 16, 2018).

GELFAND, Aleksandr — “Today in Met History: February 4.” *The Met*. February 4, 2013. <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/features/2013/today-in-met-history-february-4> (accessed Setembro 07, 2018).

GIDEL, Henry — *Picasso*. Lisboa: Publicações Europa América, 2009.

HAN, Byung-Chul — *A salvação do Belo*. Lisboa: Relógio D’Água, 2016b.

_____- *No Enxame*. Lisboa: Relógio D’Água, 2016a.

HEIDEGGER, Martin — *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 2008.

LIBBEY, Peter — “Met Defends Suggestive Painting of Girl After Petition Calls for Its Removal.” *The New Times*, 04.12.2017.