

A obra de arte na era de sua reprodutibilidade turística

Alexandre Sá

Refletindo sobre a herança deixada por Walter Benjamin em seu texto A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, o presente texto tem por objetivo detectar algumas transformações ocorridas no processo de construção da obra, bem como avaliar algumas conseqüências no que diz respeito à produção de imagens num momento de movimento constante entendido como a era da reprodutibilidade turística.

Imagem, turismo, poética.

O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta.

Michel Foucault

Ao decidir fazer o mestrado em Linguagens Visuais, sabia desde o começo que deveria desenvolver uma pesquisa que conseguisse gradativamente envolver uma questão teórica específica abarcando meu trabalho poético e, de certa forma, auxiliar em sua continuidade e fundamentação. Ao longo dos dois anos (concomitante às aulas e leituras), o próprio trabalho começou a desvelar seus conflitos e seus desejos, que passaram por vários momentos e, inevitavelmente, por várias crises. Pude então começar a estabelecer uma série de movimentos que me interessavam consideravelmente, como, por exemplo, o possível diálogo entre imagem e texto, a relação com o outro, o espaço "entre", a possibilidade de construção poética no espaço da experiência e o ritual. Tudo isso, de certa forma, desaguou numa experiência plástica que chamo de instalativa (instalação ativa entremeada por performances), em que crio uma ambiência plástica com vários elementos (visuais, olfativos, sonoros) e que é ativada junto com uma performance específica que transforma toda a situação anterior. Essas performances podem ocorrer várias vezes, de acordo com o tempo de exposição e com o projeto específico.

Por outro lado, fui percebendo que, em virtude das mudanças que tais ações iam provocando no espaço criado, algumas microssituações

poéticas surgiam gradativamente e me atraíam bastante. Pequenas imagens efêmeras, pequenos poemas visuais que, apesar da força que provocavam, traziam consigo uma série de elementos outros (carregados por vezes de subjetividade) que faziam com que essas imagens se sustentassem no paradoxo tensionado entre sua superfície e sua profundidade. Tais fragmentos eram parte de um quebra-cabeça muito maior, que talvez escapasse ao meu controle, e que era responsável então pela clareira onde brota o próprio trabalho e que habito com considerável frequência. Por ter consciência de que dois anos seriam insuficientes para conseguir mergulhar nesse conjunto de forças que erige sua própria poética, optei por tentar observá-lo através daquilo que é seu elemento multiplicador, seu caco, seu resto, seu registro fotográfico. Então, nessa maré de achados e de perdas, encontrei-me diante da fotografia e de suas questões. Logo no começo, percebi que o maior risco que corria, e que certamente queria evitar, era a absoluta proximidade estética (sem nenhum mistério) que a fotografia carrega como fantasmática e sua superficialidade recôndita. Naquele momento, a célebre frase de Paul Valéry "O mais profundo é a pele" era algo que me deixava absolutamente incomodado e que apontava decididamente para o que não queria. Então, a fim de conseguir depurar algumas

questões, observar aquilo que é oposto ao trabalho e enfrentar o que me intrigava na imagem fotográfica, fui inevitavelmente conduzido a Walter Benjamin.

Algumas diferenças

Fui detectando uma série de questões que traziam mudanças consideráveis no legado benjaminiano, como, por exemplo, a equiparação do valor de culto ao valor de exposição, a diluição da aura (tida como sinônimo de distância religiosa e existência única), o surgimento de uma aura outra (que paradoxalmente se mantinha amparada na capacidade de exposição de uma determinada imagem), a potencialização do desejo utópico de eternidade, a diminuição considerável do ritual (que, ainda assim, consegue sobreviver em alguns momentos muito específicos) e a presença incontestável de uma sensação de esvaziamento estético que é fruto de uma onipresença entrópica. Tais diferenças também englobam um aumento na velocidade e na quantidade de produção das imagens, além de um desejo de captura de realidades que sejam exóticas e distantes o suficiente para que provoquem um efeito potente no observador. Essas imagens, consideravelmente distantes, têm por objetivo a produção de um tipo de prazer ao ser observadas, ao se deixar invadir pelo olhar atento e não menos curioso do público, ávido por mais e mais imagens; num movimento cíclico e obviamente sem fim.

Mas, se estamos então num momento de ultrapassagem dessa reprodutibilidade técnica, em que a própria imagem se descobre dentro de um novo processo, como denominá-la? Como definir um momento no qual o que de fato ocorre é um giro, uma mudança de grau na própria estética veiculada por essa imagem técnica? Como denominar um momento de trânsito incansável em que o deslocamento é regra e em que o prazer parece surgir como a mais forte justificativa? Como fundamentar uma experiência estética que parece ser estabelecida numa relação oblíqua de distância, aproximação e estranhamento? Escolhi então o termo turístico. E optei por chamar esse momento de reprodutibilidade turística. Nela, mesmo sendo a técnica o eixo primeiro e fundamental, o que se presentifica é a efemeridade do registro, a perecibilidade da experiência provocada e a ligeira certeza de que todas as coisas parecem satisfeitas quando banhadas em sua mais recôndita superficialidade. E se o turismo se

baseia fundamentalmente na visita do desconhecido (ou daquilo que ainda lhe resta), no mergulho em elementos “pictográficos” que abarquem um determinado local, optei então por iniciar essa “viagem” pela hipótese de que hoje o público se situa no mesmo eixo que o estrangeiro (pois, quando não especializado, desconhece grande parte dos códigos inerentes), e a obra, compreendida como metáfora do universo da cidade desconhecida a ser visitada / desvendada.

Porquês turísticos

Mas por que falar aqui em turismo? Porque sabemos que estamos vivendo numa época em que o hedonismo se torna cada vez mais presente, e o turismo é um dos elementos que satisfaz tal hedonismo. Além disso, podemos considerar a experiência turística como uma experiência também estética, pois se refere à sensibilidade, à recepção e à busca de uma experiência artística. O turista está à procura de sensações que estejam fora de todo o interesse utilitário e realiza suas experiências por prazer, para “ter” tais experiências, possuí-las e aproveitá-las da melhor maneira possível.¹

O que é procurado no turismo é a distração, a evasão, a diversão, a sensação, o prazer: todas as coisas que se arrumam sob a rubrica prática do exotismo. O exotismo permite a fuga do cotidiano e de suas violências, de se desorientar. Ele deve permitir também a realização de encontros: encontro com outros homens, com outros hábitos, com outras maneiras de pensar e sentir. Com determinadas precauções e dentro das condições que proporcionam o encontro sem perigo, que amortecem o choque com o estranho. Pelo exotismo, o turista procura o outro que não ele mesmo, de identidades diferentes da sua, cujo encontro lhe confere o sentimento de sair de si, deixando-o assim crer que ele sabe melhor aquilo que ele é.²

O turista vive sob a égide do movimento incessante, sob o prazer (na maioria esmagadora dos casos, amparado por descompassos econômicos) do descompromisso diante daquele que visita, para que assim possa, ao fim de sua viagem, descobrir melhor o que vem a ser ele mesmo e o outro. Uma das diferenças fundamentais entre o turista e o *flâneur* (produto direto da modernidade e de Baudelaire) é que o primeiro joga muito menos com o acaso, com a observação dos movimentos de passagem,



embora ele possa obviamente experimentar acontecimentos casuais ao longo de sua viagem. O *flâneur* atravessa os vestígios, tentando “decifrar o que a paisagem labiríntica e impenetrável tem para lhe oferecer”.³ O *flâneur* perde-se na massa, é o que está no centro do mundo – na multidão – e o que está, ao mesmo tempo, protegido, dissimulando-se, ao abrigo dos olhares. Seu desejo é dialético. Seu objetivo é aproximar-se daquilo que lhe escapa continuamente, fazendo-o perseguir o alvo sem cessar. Seu alvo são as pequenas relíquias que a paisagem pode lhe oferecer para que ele, de alguma maneira, consiga anestesiar sua solidão inerente. “O *flâneur* procura um refúgio na multidão. A multidão é o véu, através do qual a vida familiar se move para o *flâneur*, em fantasmagoria.”⁴

O turista, por sua vez, tem objetivos mais claros e alvos mais diretos. Seu objetivo não é sumir na multidão, mas simplesmente conseguir observá-la de fora, como se através de uma vitrina. O turista sabe que jamais fará parte da sociedade que visita (embora em alguns casos seja movido por esse desejo utópico). Tal distância é desejada para que assim consiga discernir melhor o que define os dois pólos (visitante e visitado). Seu repertório é ausência de um comprometimento diante do futuro. O turista de massa esbarra, tropeça em novas

paisagens, em outras personagens exóticas e inimagináveis. Por outro lado, seu “outro” e seu “outro-lugar” estão sempre a serviço dele próprio. É importante que ele “se sinta em casa” para que possa mais tarde, caso deseje, retornar ao local visitado e assim auxiliar na movimentação de capital, mesmo que para isso a cidade tenha que usar os mais diversos recursos para então propiciar as mais estranhas ilusões. Há no turismo algo de construção involuntária que é bastante interessante, pois dentro de uma época de consumo de massas, tudo de uma cidade deve estar preparado para servir de base a esse encontro com o estrangeiro. E, obviamente, a ficção pode também fazer parte desse jogo.

A obra como cidade

O movimento turístico se sustenta pela separação semântica intransponível e pela distância absoluta entre aquele que visita e aquele que é visitado.

Que, pelo exotismo do ambiente e de seu conteúdo, projeta uma imagem ‘monumentalizada’ do outro (sempre do outro), mantendo-se o mesmo, em eterno processo de reverberação. Se pensarmos que a cidade é a construção de uma realidade não natural, em virtude dos seus desejos de comunicação, fruto da produção humana, e composta por uma trama inesgotável de signos e variações estéticas, poderemos então aproximar a imagem da cidade da própria imagem da obra de arte. *A obra como cidade, em imagem de construção e desconstrução.*

Ou como aponta G.C. Argan:

Não é difícil compreender como, para todas as correntes artísticas de vanguarda, a problemática do objeto de arte, aliás do objeto simplesmente, se tenha estendido à cidade: a cidade está para a sociedade assim como o objeto está para o indivíduo. A sociedade se reconhece na cidade como o indivíduo no objeto; a cidade portanto é um objeto de uso coletivo. Não só isso, a cidade também é identificável com a arte porquanto resulta objetivamente da convergência de todas as técnicas artísticas na formação de um ambiente tanto mais vital quanto mais rico em valores estéticos.

*Quando se fala em crise da arte, fala-se na realidade, em crise da cidade; e a crise da cidade é um dos fenômenos mais graves e perigosos do mundo moderno.*⁵

Podemos também pensar que o que monumentaliza a obra é a visita/viagem esporádica daquele que é estrangeiro a sua poética, ou seja, o público. Seria então esse fluxo transitório de “forasteiros” que tornaria possível um refluxo diante do esvaziamento da condição da obra, do próprio artista e da história? Seriam a velocidade e a quantidade da exposição desse trânsito entre público e obra os responsáveis pela instauração de uma nova sensação de obra e de presença?

Será que, em tempos de marketing inevitável, de grandes exposições midiáticas, de museus-armazéns, um dos fatores responsáveis pela consolidação da obra como tal é (além de outros elementos sistêmicos) o olhar daquele que a desconhece de fato (exatamente por ser estrangeiro a sua poética) e que, em certas ocasiões, visita-a por curiosidade? Ou seja, o público (a audiência) como turista, em afã de pesquisa de campo direcionado à experiência estética?

A reprodutibilidade turística. Tentativas ingênuas de capturá-la

*Estamos aqui deslocados da mesma maneira que fotógrafos, turistas voyeurísticos em mundos representados sob os nossos pés.*⁶

O que chamo de era da reprodutibilidade turística é um momento em que a imagem (mesmo que saibamos que seja esta sua sina) utiliza os mais diversos recursos para a produção de uma força visual arrebatedora e não menos violenta. Em que por vezes o caminho escolhido é o da explicitação representativa de sua superfície esquelética e nada além disso. O alvo dessa imagem é o estranhamento, o fetiche do exótico e do distante através de um método de pseudo-aproximação que satisfaça ao espectador. A superficialidade dessa era é a comunicação imediata, direta, sedutora, sem nenhum mistério e sem nenhuma reflexão. Sagaz, veloz e certa — são esses seus adjetivos. Arrebatamento é seu método de catequização, dissipar, seu verbo, e cobiçar mais e mais mercadorias é sua linha de ação.

Por outro lado, é um momento de absoluta velocidade na comunicação, na transmissão de dados, nos contatos entre pessoas e entre

países. De rizomas e hipertextos. Um momento em que, pela quantidade enorme de dados em trânsito, geralmente nos sentimos perdidos. Trata-se de uma era de acessibilidade, de diluição de fronteiras e de expansão de territórios — momento de intenso deslocamento e de pouco estabelecimento; de destruição de tabus, de transformação de valores estéticos e morais. A imagem é o eixo norteador da reprodutibilidade turística, pois é precisa em sua superfície, fácil de imprimir-se na memória e repleta de vontade de potência. “Agora as imagens, que são o passado da realidade, começam a revelar-se em direção à duração, ao tempo presente da experiência espacial imediata.”⁷

Além disso, podemos detectar também um aumento inevitável da perda de naturalidade, um inelutável hábito de imitação de si mesmo que parecem comuns. Basta pensarmos na fotografia digital (e na quantidade cada vez mais surpreendente de máquinas desse tipo, presentes até em telefones celulares) e na Internet, em que o papel é eliminado, e a imagem se estabelece por meios virtuais, ou melhor, em que a imagem se aproxima mais daquilo que deseja: virtualidade. A fotografia digital termina diminuindo os custos, possibilitando o aumento da produção dessas imagens. E, se tais imagens aumentam, o processo de captura de tais fotos também aumenta. Aumentam também uma carga de inautenticidade e o desejo constante de tornar-se todo-imagem, bem como a experiência da morte (afinal toda fotografia implica um ato de objetivar seu sujeito) e da desertificação de si próprio.

Se pensarmos ainda que vivemos numa época à qual Deleuze se refere como sociedade de controle, que seria um desdobramento da sociedade disciplinar bastante discutida por Michel Foucault, fundamentaremos ainda a



importância dessa imagem na reprodutibilidade turística, já que a sociedade de controle é uma sociedade de vigilância intermitente que utiliza, como um de seus vários métodos, o elemento imagético como meio de policiamento e de indução de significância. Esse tipo de sociedade tem como estratégia fundamental o esvaziamento da imagem como poética e o preenchimento da imagem como fonte de informação, deslocando-a de sua função, fazendo com que a compreendamos como a própria expressão dos acontecimentos. A era da reprodutibilidade turística vale-se disso, e a imagem, antes mesmo de detectar uma informação a ser veiculada, quer auto-afirmar-se como um olhar onipresente de vigilância incansável.

Refluxos

Contudo, é necessário esclarecer que não há aqui nenhum desejo de negação absoluta da imagem. Muito pelo contrário. Nosso desejo é o de detectar problemáticas que auxiliem na descoberta de outros fluxos. Temos consciência de que as imagens são fundamentais para o processo de autoconhecimento de uma cultura numa determinada época, e os artistas, hoje, procuram fazer com que ela seja um instrumento a ser utilizado a favor de suas respectivas práticas artísticas.⁸

Relembrando ainda Walter Benjamin, “a obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida”.⁹ O emblema (ao avesso, como antídoto) da reprodutibilidade turística então se revela: reproduzir-se, copiar-se, descobrir-se passível de investimento, gerar capital, aprimorar eternamente a imagem e aprofundar aquilo que a constitui, ser efêmero sem ser volátil, reinventar (quando necessário) todo o ritual possível, aproveitar, fazer uso de recursos, movimentar-se sem intermitência, desbravar novos habitantes que carreguem ainda algo de original, experimentar novas situações plásticas, obter prazer, não se deixar pasteurizar, procurar as exceções, satisfazer-se.

Numa era de imagens, o que talvez reste aos artistas seja exatamente a produção incansável de muito mais imagens, que consigam por sua vez ser contrapostas à quantidade inesgotável de imagens públicas diariamente veiculadas – projetar novas imagens sobre o mundo que se apresenta, já que na reprodutibilidade turística a

possibilidade de invenção de novos mundos (em diversas camadas de significância) é uma de nossas novas linhas de fuga que se anuncia. Então, a figura do artista ressurgiu hoje bem próxima daquilo que Hans Belting nos diz sobre a condição de Sísifo:

Para Camus ele é a figura-símbolo de uma revolta que expressa na criação artística a experiência de um mundo absurdo. Sísifo sabe sobre a inutilidade de sua revolta, e só esse saber lhe restitui a autonomia pessoal que, do contrário, ele perderia ou teria perdido. Os artistas fazem um gesto de auto-afirmação, embora saibam que eles nada alterarão no mundo, mas eles podem se conscientizar de seu estado. Nisso consiste a alegria secreta de Sísifo. Seu destino pertence agora a ele só. A luta contra o cume pode preencher um coração humano. Temos de imaginar Sísifo como um homem feliz.¹⁰

Alexandre Sá é artista visual, poeta e mestre em Linguagens Visuais, pelo PPGAV/EBA/UFRJ. O presente texto é um pequeno extrato de sua tese de mestrado, sob a orientação da professora doutora Glória Ferreira, defendida em março de 2006.

Notas

¹Michaud, Yves. *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe esthétique*. Paris: Hachette Littératures, 2003: 188.

² *Id.*, *ibid.*: 191.

³ Cantinho, Maria João. *Modernidade e alegoria em Walter Benjamin*. In: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/benjamin.html>

⁴ Benjamin, Walter. *Écrits Français*, “Paris, Capitale du XIX^e siècle”: 301, *apud* Cantinho, *op. cit.*

⁵ Argan, Giulio C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998: 255.

⁶ Morris, Robert. The present tense of the space. In *Art in America*, jan-fev 1978: 80.

⁷ *Id.*, *ibid.*: 70

⁸ Infelizmente, aqui, não podemos explicitar todo o raciocínio que compôs a tese e que eliminava essa ligeira presença iconoclasta.

⁹ Benjamin, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In *Obras escolhidas*, vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996: 171.

¹⁰ Belting, Hans. Sísifo ou Prometeu? Sobre arte e tecnologia hoje. In *XXVI Bienal Internacional de São Paulo* (catálogo). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2004.

