

Isabela Andere Pedra

ARTISTA COMUM/ARTE DIVERSA
ARTISTA DIVERSO/ARTE COMUM

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Belo Horizonte
2014



Isabela Andere Pedra

**ARTISTA COMUM/ARTE DIVERSA
ARTISTA DIVERSO/ARTE COMUM**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao colegiado de graduação em
Artes Visuais da Escola de Belas Artes da
Universidade Federal de Minas Gerais, como
pré-requisito parcial para a obtenção do título
de Bacharel em Artes Visuais.

Habilitação: Pintura

Prof. Orientador: Mário Azevedo

Prof. da disciplina: Lincoln Volpini

Belo Horizonte, 2014.

Para Dyana Santos, com o mesmo espírito com que me disse, entre tantas elucubrações: são nossas ideias e nossos sentimentos compartilhados que legitimam o meu trabalho.

Este trabalho é, em si, um agradecimento à minha mãe, Solange, primeira artista que conheci e admirei, pela sua preciosa contribuição com extensas leituras e divagações. Agradeço a ela e ao meu pai, Luiz Carlos, no mínimo, pela inspiração, dedicação e perseverança.

Aos amigos, Gizelle Cândido, Gabriella Sousa, Gilson Rodrigues, Samuel Wenceslau, Aline Firpe, Xikão Xikão, do coletivo Vórtice, Daniel Guimarães e Mário Azevedo, pelo carinho, pela generosidade e pelas experiências artísticas compartilhadas.

A todos que contribuíram direta e indiretamente para com essa caminhada. Ao Lincoln Volpini, pelas encorajadoras revisões. À Maria Angelica Melendi [Piti] pela participação na banca. À Sílvia Andere e aos meus irmãos, Nina e Chico, pela descoberta da amizade. Às minhas avós, Isabelrita e Clementina, por me ensinarem sobre força e vulnerabilidade. Ao Tauã, querido primo, eterno companheiro. Ao Rodrigo Simões, meu orientador para a vida. E à Dy, por absolutamente tudo.

RESUMO

Composto por cinco capítulos, este ensaio revela a investigação de um rastro da transformação da experiência individual do artista e do receptor em uma experiência coletiva de atribuição de sentido.

O primeiro capítulo trata de algumas situações que, não raro, se apresentam aos artistas a partir da intenção de participar do chamado “mundo da Arte”. Trata-se de uma contextualização do artista a partir da noção de valor, que resulta nas pressões que se apresentam em seu cotidiano. No segundo capítulo, estabeleço um ponto de referência na experiência da criação/fruição para questionar os meios instituídos para fazer da Arte uma experiência coletiva. No terceiro capítulo, busco uma compreensão do significado de Cultura, tomando como indício que a Arte tornada coletiva passaria a ser entendida como um objeto cultural. A situação da Cultura, por sua vez, serviu de base para construir uma visão do atual Sistema das Artes no quarto capítulo, indissociável da ideia de globalização.

O quinto capítulo surgiu como uma coletânea de modos de pensar a contemporaneidade, na qual dois elementos tomaram especial relevância: a ideia de universal, cujos efeitos na sociedade dependem da forma como ela é entendida; e a comparação da cultura midiática unidirecional com a cultura da participação que se encontra em expansão.

Palavras-chave: Artes Visuais, Cultura, Sistema das Artes, Participação.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, 1

1 - ARTISTA: valor, pressões e sistemas de referência, 3

2 - EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA e compartilhamento, 13

3 - CULTURA: universalidade e multiculturalismo, 17

Cultura[s], 17

Universal totalitário, 18

Modernidade líquida, 19

Multiculturalismo, 20

Globalização, 21

Como barragem para tsunamis, 22

Inundação, 23

4 - ARTE CONTEMPORÂNEA: sistema, mediação e legitimação, 25

A mediação, 25

A História, 27

O público, 28

A edição, 30

A 'rede', 31

Nação ativa/nação passiva, 32

Os artistas, 33

As Artes, 34

5 - VISUALIZAÇÕES, 36

Engajamento, 36

Coisas entre as coisas, 39

Estética das coisas mortas, 41

Invisibilidade, 44

Queer, 46

Remix, 50

Participação, 54

Grupos, 56

Uma altermodernidade?, 59

Dois lados da colaboração, 60

CONSIDERAÇÕES FINAIS, 63

REFERÊNCIAS, 66

INTRODUÇÃO

Por mais desafiador que possa ser tratar ‘o artista’ como um modelo de indivíduo que está reproduzido aos montes em nossa sociedade, atrevo-me a supor que há elementos de experiência comum entre uma quantidade de indivíduos aos quais não consigo me referir senão por ‘artistas’. Não há pretensa unanimidade ou totalidade. Sequer reconheço traços de homogeneidade nos modos de ser e nas intenções dessas pessoas que durem mais do que um relance. Não há como romper com a afirmação de singularidade que estes indivíduos representam – expansível, aliás, a todos os indivíduos –, a não ser por um ato de discriminação. Discrimino, então, por praticidade, aqueles que se dedicam a atividades de criação entendidas como Artes Plásticas, Belas Artes ou Artes Visuais. Seja como terapia, lazer, profissão ou por acaso, como ciência ou forma de comunicação, não importa sob qual pretexto esta atividade se justifique.

Devo alertar, entretanto, que minha pesquisa teve como foco inicial aqueles que procuram construir carreira profissional na área, começando por um curso de graduação em Artes Visuais; como é o meu caso. Nesta perspectiva, a palavra ‘artista’ não serve para qualificar o que este indivíduo produz, pois ela passa a constituir uma identificação a partir da qual o indivíduo se relaciona com o coletivo. Se um biólogo recém graduado se diz um biólogo sem ser nenhum Charles Darwin, como será chamado um universitário que se forma em Artes Visuais e não é nenhum Pablo Picasso? Desqualificar estes profissionais ao interditar o uso dessa identificação seria uma arbitrariedade, já que as inovações que ocorrem atualmente se dão de forma estruturalmente diversa das revoluções que estes personagens representam. De qualquer forma, o uso da palavra artista para classificar esses indivíduos se dá num

momento diverso daquele do reconhecimento, ou da legitimação, dos trabalhos realizados por eles.

O artista é, portanto, o protagonista deste ensaio que se segue ao longo de cinco capítulos, tendo como cenário o Sistema das Artes do século XXI, com direito a um intervalo de *flashback* para buscar o sentido da palavra Cultura. A intenção por trás deste ensaio foi, da primeira à última palavra, construir um rastro da transformação da experiência individual da Arte em uma experiência verdadeiramente coletiva.

Estes textos estão repletos de imagens, mas em vez da imagem estática, pré-definida, talvez até impositiva, escolhi oferecer sugestões para a construção dessas ilustrações, de modo que somente o leitor pode escolher capturá-las e reconstruí-las, tendo como base o seu próprio acervo mental. Proponho, assim, *imaginar* o compartilhamento de imagens dependente mais da atribuição de sentido do que do estabelecimento e da manutenção de instituições. Tendo a Experiência Artística como critério, o demandante é o usuário, o espectador ou o receptor, que sai de uma função estatística para um agente determinante no processo que transforma Arte Visual em objeto cultural. O objeto cultural artístico, então, passa a ser entendido como um elo criador de situações de convergência do pensamento, ou seja, produtor de conhecimento comum, de experiências compartilhadas.

Este ensaio inclui textos que venho construindo há pelo menos três anos e que agora tomaram a forma de desdobramentos. Naturalmente, não pretendi encerrar o assunto. Esta é uma busca por entendimentos que possam abrir caminho, desencadear ou, mesmo, reconhecer, práticas artísticas no contexto coletivo contemporâneo; lembrando que nunca de modo totalizante. Por fim, pude contar com as generosas contribuições de autores de diversas áreas, que foram indispensáveis para que intuições e sentimentos fossem convertidos nas palavras que se seguem.

1 - ARTISTA: valor, pressões e sistemas de referência

“Conhecer o humano é, antes de tudo, situá-lo no universo, e não separá-lo dele. [...] todo conhecimento deve contextualizar seu objeto, para ser pertinente. Quem somos? é inseparável de *Onde estamos?*, *De onde viemos?*, *Para onde vamos?*.”¹

O potencial é um estado de devir, uma realidade latente, e o virtual é “o que existe em potência”, de modo que “a árvore está virtualmente presente na semente”². Talvez a única forma de universal que já tenha existido na Arte tenha sido em forma de potência, de modo que o universal estaria virtualmente presente na Arte. Justamente por isso, esse universal se mostra tão inapreensível, enquanto a sua manifestação física, a Arte, que obedece leis naturais, é redutível ao reino daquilo que é ‘mundano’.

Mas, quanto dessa perspectiva ‘mundana’ é realmente passível de uma redução? Pois em algumas de suas definições mais objetivas, a Arte é entendida como “uma das mais antigas formas de interação do homem com o meio social” e “está presente na história da humanidade desde as primeiras formas de civilização. [...] uma primeira função da Arte é a de registro, possibilitando uma representação da subjetividade do homem, sendo ela, inclusive, dentre outros aspectos, o que marca nossa humanidade”. Mais especificamente, ela “é uma forma de manifestação, expressão de criatividade, [...] uma leitura de mundo, uma forma de

¹ MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. 2. ed. rev. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011. p. 43.

² LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** 2.ed. São Paulo: Ed. 34, 1996. p. 15.

apropriação do mesmo, uma ‘prática de produção de linguagem e de sentido’”³.

Entre a tentativa de alcançar o universal e a prática cotidiana dessa antiga forma de interação do homem com o meio social, encontra-se o problema do valor. Trata-se de um problema, porque toda essa noção flutua conforme as mudanças que a humanidade e as civilizações experimentam. Podemos dizer que o problema teve apenas soluções temporárias e sucessivas, através do que Alice Fátima Martins chamou de “sistema classificatório de tradição europeia”. A concepção de Arte nesse sistema teve “influências fundantes em contextos culturais cada vez mais numerosos, o que não significa, contudo, que tenha ganhado, de fato e de direito, dimensão absoluta ou universal”⁴.

Um império tem uma cultura para disseminar, mesmo quando essa cultura é apenas uma coleção de hábitos. Na metrópole, são criados os bens de consumo artísticos que se originam de uma “cultura existente”. A criação desses bens, que podemos chamar de “produtos culturais”, e o seu consumo determinam uma série de regras que são rígidas e ao mesmo tempo funcionais. O resultado delas é acumulado no que chamamos de “história da arte”. Essa “história” é por natureza metropolitana, e quando histórias locais aparecem em outros lugares elas são compiladas segundo os mesmos parâmetros de avaliação⁵.

³ GUIMARÃES, Daniel. **Produção criativa, trabalho e mercado**: O artista plástico no mundo contemporâneo. Belo Horizonte: monografia apresentada ao Curso de Psicologia da PUC-MG, 2013. p. 9, 16, 20.

⁴ MARTINS, Alice Fátima. **Tramas artísticas, práticas artesanais e experiências estéticas contemporâneas** [livro eletrônico]. Coleção Desenredos #8. Goiânia: FAV - UFG, FUNAPE, 2013. p. 6.

⁵ CAMNITZER, Luis. **Arte contemporânea colonial**. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. p. 269.

Os parâmetros de avaliação se transformam, não apenas com as mudanças temporais, como de estilo e as tendências de época, mas também com as mudanças espaciais, de forma que estão condicionados ao mercado que se estabelece como referência. Em meados do século XX, a Europa, ou, mais especificamente, Paris, deixou de ser a ‘metrópole’ irradiadora da questão, passando o *status* de ‘capital da Arte’ para os Estados Unidos da América, ou, mais especificamente, Nova Iorque. A alteração desses parâmetros resultou também na transição entre o período da Arte Moderna para o da Arte Contemporânea, conservando como verdade que “a criação de produtos coloniais na região colonial” é “uma ferramenta para o enriquecimento e a sofisticação da cultura da metrópole”, processo cujo “resultado obviamente será um aperfeiçoamento das imagens metropolitanas”.

A noção do que é Arte sempre esteve em debate em função dos problemas do valor, e a forma de atribuir valor à ela sempre teve consequências sobre a atribuição de valor ao artista. Segundo Natalie Heinich, o *status* do artista sofreu mutações da Renascença ao século XIX em função de três tipos de regime de atividade: “o regime artesanal do ofício, que dominou até a Renascença; o regime acadêmico da profissão, que reinou do absolutismo à época impressionista; e o regime artístico de vocação, que surgiu na primeira metade do século XIX para desabrochar no século XX” no qual “parece normal que o artista não ganhe nada quando seu talento não é ainda reconhecido [é a ‘boêmia’], ou que ele ganhe muitíssimo fazendo se passar por gênio”.

Ocorre que a arte entrou, a partir de agora, num “regime de singularidade”, inimigo de padrões e equivalências, onde o sucesso comercial, a curto prazo, corre o grande risco de significar a submissão às regras, à incapacidade de realizar obra original. Ao mesmo tempo, existem possibilidades de enriquecimento excepcional, no caso das artes da imagem, em que as obras têm um caráter único [...] Mas a enormidade

e a variedade das somas aplicadas no mercado confirmam que, decididamente, o dinheiro não é um bom indicador de valor em arte⁶.

O novo regime não exclui uma das noções relativas ao *status* do artista mais correntes ainda hoje, a de que ele será reconhecido como tal somente a partir do reconhecimento do seu trabalho como Arte – que corresponde ao regime de vocação. Sua condição de trabalhador, portanto, está condicionada ao problema do valor, que, na colônia, está condicionado aos parâmetros de avaliação estabelecidos na metrópole. Essas derivações resultam em situações que nos são comuns, em concessões que Luis Camnitzer enumerou:

Em circunstâncias normais, o artista não pode viver de suas habilidades. Ele tem um ou mais empregos sem relação com a sua arte. Ele vende para uma pequena elite nacional ou para turistas. Ele depende da filantropia do governo, por meio de suas exposições politicamente corruptas. Ele tem sempre diante de si a opção permanente entre seus princípios, a corrupção e as esmolas.⁷

João Fernandes também se dedicou ao tema, em um artigo no qual trata da condição do jovem artista:

O mundo da Arte cresce, massifica-se, estrutura-se sob diversificados tipos de pressão: por um lado, encontramos uma pressão exterior, a pressão política dos governos e das instituições públicas ou privadas, que, usando a cultura como caução, recorrem à sua conhecida condição de espetáculo para afirmar a visibilidade de um poder, afirmado demagogicamente na sua democraticidade pela evidência das

⁶ HEINICH, Natalie. **A Sociologia da Arte**. Bauru: Edusc, 2008. p. 96.

⁷ CAMNITZER, Luis. **Arte contemporânea colonial**. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. p. 272.

multidões que possam acorrer a um museu ou a uma exposição. Por outro lado, encontramos uma pressão interior, advinda das necessidades de legitimação e ocupação de uma posição num domínio específico da criação artística por parte de todos os agentes envolvidos no processo de criação e de apresentação da obra de arte.⁸

É dessas pressões que Daniel Guimarães trata em seu estudo no campo da Psicologia sobre “os impactos subjetivos experimentados pelo artista plástico no mundo contemporâneo, como efeito da articulação: produção criativa, trabalho e mercado”, chegando também à conclusão de que:

O sistema mercantil da arte é restritivo e flutuante, obrigando o artista a buscar outras formas de gerar recursos econômicos como bolsas ou subsídios, públicos ou privados, circuitos de festivais e/ou residências artísticas, estímulos, prêmios, concursos, salões, projetos de gestão autônoma, etc.⁹

E, nas palavras de Jimenez, Guimarães busca o contexto histórico do sentido atribuído ao trabalho do artista:

[...] o reconhecimento social do artista, que abandona pouco a pouco seu status de artesão – às vezes com algumas reticências – deve ser posto em correlação com a liberdade progressiva dos artistas das tutelas religiosas, monárquicas e aristocráticas. Do artesão, ligado pelo mecenato, escravizado à boa vontade de um príncipe, passou-se ao artista humanista, dotado de um verdadeiro saber e não mais somente

⁸ FERNANDES, João. **Born to be famous:** a condição do jovem artista, entre o sucesso *pop* e as ilusões perdidas... Rio de Janeiro: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ, 2003. p. 127.

⁹ GUIMARÃES, Daniel. **Produção criativa, trabalho e mercado:** O artista plástico no mundo contemporâneo. Belo Horizonte: monografia apresentada ao Curso de Psicologia da PUC-MG, 2013. p. 37.

de perícia, depois ao artista que negocia as próprias obras no mercado e assegura suas promoções junto ao público.¹⁰

Ao que Natalie Heinich, em *Sociologia da Arte*, completa, quando ela trata do crescimento das exposições:

As exposições de arte remontam, na França, ao século XVIII, época em que os acadêmicos criaram os “Salões” de pintura para compensar a interdição que eles mesmos se tinham imposto de comercializar diretamente suas obras, expondo-as aos passantes, como faziam tradicionalmente os artesãos. Mostrando suas produções em um espaço não comercial – os salões do Louvre – sem finalidade imediata lucrativa, os pintores davam provas de que não pertenciam mais ao depreciado universo do “ofício”.¹¹

No desdobramento dessas situações, temos, hoje, um sistema no qual:

Uma obra de arte não encontra espaço como tal a não ser graças à cooperação de uma rede complexa de atores, sem *marchands* para negociá-la, colecionadores para compra-la, críticos para comentá-la, peritos para identificá-la, avaliadores para pô-la em leilão, conservadores para transmiti-la à posteridade, restauradores para recuperá-la, comissários de exposição para mostrá-la, historiadores de arte para descrevê-la e interpretá-la; ela quase não encontrará espectadores para contemplá-la, além de que, sem intérpretes, editores e impressores, ela não encontrará ouvintes para escutá-la, leitores para lê-la.¹²

¹⁰ GUIMARÃES, Daniel. **Produção criativa, trabalho e mercado**: O artista plástico no mundo contemporâneo. Belo Horizonte: monografia apresentada ao Curso de Psicologia da PUC-MG, 2013. p. 27.

¹¹ HEINICH, Natalie. **A Sociologia da Arte**. Bauru: Edusc, 2008. p. 79.

¹² HEINICH, Natalie. **A Sociologia da Arte**. Bauru: Edusc, 2008. p. 88.

Na Arte Contemporânea, as articulações dessa rede de legitimação, exibição e comércio de obras são agregadas sob a denominação genérica de Sistema das Artes. Referindo-se a essa rede, Martins também acrescenta que:

Embora não haja consenso quanto à definição do que seja arte, prevalece um sentido difuso, compartilhado coletivamente, de que a certas produções em determinadas circunstâncias, legitimadas por certos procedimentos e rituais, veiculadas em certos lugares ou meios, sobretudo quando realizadas e assinadas por certas pessoas, pode ser atribuída a alcunha de arte.¹³

Estabelecido este cenário onde o artista vai atuar, no qual está sujeito a uma extensa rede de interlocuções que vão legitimar ou não o que ele produz – com as consequências que isso possa ter sobre seu *status* enquanto profissional –, Fernandes sugere duas opções para aquele que decide começar a apresentar seus trabalhos. A primeira delas é participar do jogo, “acreditando que a sua obra apenas tem que encontrar as estratégias certas que lhe permitam ser aclamada”, ou então,

iniciar o confronto consigo mesmo, com o mundo, a história que lhe apresentaram desse mundo e todos os que dele fazem parte, numa ecologia irredutível da criação artística que reconheça o pouco que é fazer aquilo que todos esperam que se faça, ou que já se conhece.¹⁴

¹³ MARTINS, Alice Fátima. **Tramas artísticas, práticas artesanais e experiências estéticas contemporâneas** [livro eletrônico]. Coleção Desenredos #8. Goiânia: FAV - UFG, FUNAPE, 2013. p. 6.

¹⁴ FERNANDES, João. **Born to be famous: a condição do jovem artista, entre o sucesso *pop* e as ilusões perdidas...** Rio de Janeiro: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ, 2003. p. 131.

Com “o pouco que é aquilo que todos esperam que se faça, ou que já se conhece”, ele implicitamente faz referência ao que Greenfeld, citado por Heinich, chama de “critério único de inovação”¹⁵, que se impôs a partir da emergência do conceitualismo nos anos 60. Fazer o que se espera ou já se conhece é visto como uma espécie de suicídio artístico – especialmente sob o regime de singularidade. O critério da inovação é um dos que se estabeleceram na metrópole e ainda são obedecidos na colônia, já que as noções de valor assim correspondidas prometem o cumprimento do critério da ‘internacionalidade’.

Camnitzer explica, por exemplo, que aquilo que é realizado nos EUA automaticamente tem validade internacional, enquanto que os artistas coloniais são valorizados quando trabalham “de acordo com padrões nova-iorquinos, apenas com algumas semanas de atraso”¹⁶. O autor identifica que o artista tem três opções em termos de sistemas de referência: este “‘estilo internacional’, o ‘folclorismo’ regional e pitoresco, e a subordinação ao conteúdo político-literário”. A primeira é uma constante atualização, na qual os artistas da colônia tentam ‘manter o passo’ junto às inovações da metrópole. A segunda é uma reação ao ‘estilo internacional’, que se baseia nas tradições locais. E a terceira parte de “um comprometimento político prioritário em relação à decisão criativa”, podendo cair na “produção de ilustrações” simultânea à subordinação às “regras do jogo indicadas pela história da arte”, “deixando pouco espaço para a originalidade”. Os problemas da primeira e da terceira opções estão claras, mas há também dois importantes problemas com a segunda:

O primeiro é que tais tradições normalmente não são sensíveis à realidade imediata e presente, abrindo caminho assim para o

¹⁵ HEINICH, Natalie. **A Sociologia da Arte**. Bauru: Edusc, 2008. p. 89.

¹⁶ CAMNITZER, Luis. **Arte contemporânea colonial**. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. p. 270.

escapismo. Em segundo lugar, com poucas exceções, essas tradições estão mortas. Houve colonização demais para que fosse possível uma continuidade entre as tradições e o artista. Normalmente o artista vem da classe média, portanto consumindo aquelas tradições, mais do que as vivenciando. Nesse caso a opção folclorista torna-se tão derivada como a opção que segue o “estilo internacional”.¹⁷

João Fernandes também constata que “uma parte significativa da jovem arte produzida a partir de inícios da década de 1990 é malcriadamente citacional”, o que corresponde à terceira opção listada por Camnitzer, “a subordinação ao conteúdo político-literário”:

[...] os jovens artistas encontram hoje nos exemplos épicos das obras dessas décadas [1960 e 70] um contexto específico de apropriação, citação e legitimação, muitas vezes com o sabor acadêmico de uma revisão da matéria dada na sua formação escolar¹⁸.

Todas essas situações anteriormente citadas são desdobramentos das atribuições de valor à Arte, que, com os seus critérios flutuantes, seus parâmetros de avaliação subjetivos e seus sistemas classificatórios totalizantes, determinam tanto o que é Arte quanto o que não é. A noção de universal, que inicialmente se apresenta como algo que está presente na Arte, é transferido para a intenção de gerar critérios que sejam universais para determiná-la. As decisões que governam este sistema correspondem a uma escala que tem início no poder, que, por sua vez, gera os

¹⁷ CAMNITZER, Luis. **Arte contemporânea colonial**. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. p. 271.

¹⁸ FERNANDES, João. **Born to be famous: a condição do jovem artista, entre o sucesso *pop* e as ilusões perdidas...** Rio de Janeiro: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ, 2003. p. 130.

critérios aos quais a Arte está sujeita. Por último, vêm o artista e o público, ambos desejosos de um compartilhamento, mas afastados um do outro.

Talvez possamos inverter essa ordem e, tendo como base a experiência do artista e do público, tentar descobrir quais são as Artes que daí emergem [pois é daí que elas emergem], primeiro entendida como uma experiência íntima, para então crescer na proposta de fazer da Arte uma experiência coletiva.

2 - EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA e compartilhamento

“Em uma sociedade fragmentada, como a pós-industrial, o problema estético da vida consiste em como organizar os vários pedaços da própria existência, de modo a conferir-lhes um sentido e não cair na esquizofrenia.”¹⁹

Com base na minha experiência enquanto criadora/observadora, proponho a seguinte metáfora: a vida como a construção de uma frase. As palavras seriam pessoas, lugares, objetos, ações e ideias, enquanto os sinais gráficos de pontuação seriam as Artes. O significado de uma frase pode ser apreendido apenas quando a pontuação dá sentido às sequências de palavras. Do mesmo modo, a Arte dá sentido às sequências de elementos que compõem o nosso mundo.

Quando espontaneamente, e até enfaticamente, qualificamos algo como Arte, é porque aquilo fez sentido de modo geral. Podemos não saber expressar o sentimento em palavras, e às vezes ficamos tentando distinguir os registros de memórias que se relacionam a ele. Podemos até conseguir de modo bastante eficiente descrever o que se passou naquele momento, mas em poucas palavras, este significado [seja ele qual for] causou alguma ressonância em nosso ser. Esta sensação é ligada ao nosso processo de descobrir o mundo, de aprender, e, principalmente, de conhecer a nós mesmos. São ressonâncias que possuem uma força, que ganham importância, conquistam o nosso afeto e reorganizam nossas memórias, ainda que não tenham o mesmo efeito sobre os demais. Chamarei este fenômeno de Experiência Artística; a Arte, então, seria o gatilho para a Experiência Artística.

¹⁹ MASI, Domenico de. **O futuro chegou**: modelos de vida para uma sociedade desorientada. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014. p. 543.

O ato de criar pode ser uma conquista individual, a realização de um ímpeto que consome a si mesmo. Mas é também para proporcionar uma experiência ao outro que o empreendemos, no sentido de compartilhar:

[...] O meu trabalho eu gostaria que ele fosse primeiro um presente para os outros, em todos os níveis de preciosidade que essa palavra pode ter. Ele parte de um princípio de generosidade, de desejo de comunicação, de estabelecimento de laço, de comunhão, de princípios, de elevação. [...] Eu poderia fazer tudo o que faço e não dividir, mas eu passo pelo desejo de dividir, é muito forte. Então eu não suportaria de ficar com a minha produção para mim [...]²⁰.

Em tudo o que compartilhamos está a pergunta: “Você vê o que eu vejo?”. Como Cézanne afirmou certa vez, que “os procedimentos” [as técnicas] nada mais eram “do que simples meios de levar o público a sentir o que nós mesmos sentimos”.²¹

Apesar da simbiose entre criador e criatura ser tão forte, existe uma expectativa de que o outro também tenha uma relação íntima, intelectual, sensorial e emocional com aquilo que criamos. A Experiência Artística diz tanto da relação entre o criador e a sua criatura quanto da relação da criatura com o mundo. Mas a Arte não é sentido em si: aquilo que apontamos como sendo Arte para nós é apenas o gatilho da Experiência Artística, que é esta atribuição de sentido às coisas, a atribuição de sentido à vida. Assim como as palavras e as pontuações soltas são apenas conceitos aleatórios, a Arte e os demais elementos da

²⁰ GUIMARÃES, Daniel. **Produção criativa, trabalho e mercado**: O artista plástico no mundo contemporâneo. Belo Horizonte: monografia apresentada ao Curso de Psicologia da PUC-MG, 2013. p. 19.

²¹ CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 19.

vida sem um contexto também se limitam a conceitos aleatórios. Morin aponta, em relação ao sentido do conhecimento, que,

O conhecimento das informações ou dos dados isolados é insuficiente. É preciso situar as informações e os dados em seu contexto para que adquiram sentido. Para ter sentido, a palavra necessita do texto, que é o próprio contexto, e o texto necessita do contexto no qual se enuncia.²²

Além disso, mesmo quando se tem um contexto bem estabelecido, atribuir sentido ainda é tarefa do observador.

Percebo que causa grande confusão tratar Arte e Experiência Artística como a mesma coisa, ou tratar uma como consequência automática da outra. Seria desejável que tudo o que é chamado de Arte fosse gatilho para a Experiência Artística. Seria desejável, também, que tudo o que provocasse a Experiência Artística em nós pudesse claramente ser chamado de Arte. Mas entre acordos sociais e a interpretação individual do mundo, uma série de normas provocam hesitações tanto na criação quanto na fruição.

Classificar um objeto como Arte a partir da Experiência Artística é apenas mais uma forma de distingui-lo dos demais objetos do mundo, pela a experiência que ele proporciona ou representa, e não pelo objeto isolado. A existência de um aglomerado dessas classificações – a História da Arte – pode levar a crer que a experiência individual da Arte é facilmente reproduzida através de toda uma sociedade. Mas, no intuito de fazer disso um exercício coletivo, criamos maneiras de relatar, argumentar, traduzir e interpretar [representações sobre representações], que são eficientes em comunicar em determinados casos, mas que em outros são ineficientes em produzir ou induzir a Experiência

²² MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. 2. ed. rev. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011. p. 34.

Artística. Apesar das dinâmicas de poder que daí se desdobram, as normas coletivas não conseguem se sobrepor à experiência individual.

Se examinássemos a História da Arte tendo a Experiência Artística como critério, não haveria consenso nem mesmo ao examinar aquelas obras que hoje parecem para nós inquestionáveis em seu *status*. Assim, a localização de um objeto também não seria capaz de transferir uma noção de valor para um observador. Ter a Experiência Artística como critério para estabelecer o que é ou não Arte, é transferir o poder e a autoridade para todos os indivíduos [criadores, espectadores/cocriadores, mediadores, etc] na atribuição de valor, e sentido, às coisas.

Mas como fazer da experiência individual uma experiência verdadeiramente coletiva? Não seria essa a intenção por trás do processo de transformação de uma Arte em um elemento integrante de uma cultura, de um reconhecimento?

3 - CULTURA: universalidade e multiculturalismo

“Essencialmente, todos os modelos estão errados,
mas alguns são úteis.”

George Box

Cultura[s]. Em meio à complexidade do tema, percebi que há, essencialmente, duas correntes principais a partir das quais podemos pensar – de forma esclarecedora, mas não definidora – no conceito de Cultura. Uma delas é a acepção latina, da qual o estado francês tomou a frente na modernidade, e que, segundo Zygmunt Bauman²³, estava associada a um propósito de “cultivar”, “esclarecer” o povo. Tratava-se de um projeto para a construção da nação moderna, no qual os intelectuais apontariam a direção do progresso de forma a dar ordem aos esforços do restante da população. A outra ideia de Cultura, de origem anglo-saxônica, é “mais antropológica, estendida a tudo o que concerne aos costumes”²⁴ de um povo. Esta considera como Cultura o conjunto de ideias, comportamentos e símbolos que compõem a vida social. Entre nós, a universalidade pretendida pela primeira tende a sobrepor-se à segunda, através da busca pela essência e da imposição de um mesmo programa para todos. Como um terreno que é preparado para o plantio, a primeira acepção buscou planificar as ideias, os comportamentos e os símbolos, para construir um Estado, um programa cultural, uma identidade.

Podemos perceber que uma espécie de universalidade que se efetiva através da sobreposição não é exclusividade da relação metrópole/colônia, pois a “europeização” foi imposta aos próprios europeus

²³ BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 51.

²⁴ HEINICH, Natalie. **A Sociologia da Arte**. Bauru: Edusc, 2008. p. 13.

conforme a modernidade se configurava. Como os relógios que se sincronizavam em função dos trens, sincronizavam-se também os modos de vida e a ideia de futuro, em torno da ideia de civilização. A colonização apenas “revelou-se um estímulo poderoso à ideia iluminista de cultura e deu à missão proselitista uma nova dimensão, potencialmente global”²⁵.

O “esclarecimento do povo” formatou a “missão do homem branco”, tomando a forma da “teoria cultural evolucionista”²⁶. A evolução técnica da industrialização, o escoamento dos excedentes de produção, as novas dinâmicas de trabalho e as aglomerações urbanas convergiram com a “missão” da cultura na narrativa europeia da História, que promovia o mundo ‘desenvolvido’ ao *status* de perfeição inquestionável, a ser imitada e ambicionada, mais cedo ou mais tarde, pelo restante do planeta”²⁷.

No modelo modernista, explica Thomas McEvilley, a História não passa de uma “linha única que evolui na página do tempo, tendo à sua volta os vastos vazios a-históricos da natureza e do mundo não desenvolvido”. As culturas não ocidentais? São não históricas, logo, inexistentes.²⁸

Universal totalitário. A ideia de universal ainda está contida na própria tecnologia da escrita. Pierre Lévy explica que, nas sociedades orais, a comunicação se dava em contextos compartilhados por emissores e receptores. Foi com o advento da escrita que as mensagens passaram a atravessar o tempo e o espaço, de modo que emissores não precisavam mais habitar o mesmo universo de significação que seus receptores para transmitirem informações. A intenção de estabelecer comunicação

²⁵ BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 14.

²⁶ *Ibidem*, p. 14.

²⁷ *Ibidem*, p. 14.

²⁸ BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**: por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 12.

independentemente das diferenças culturais e sociais dos povos está relacionada à ideia de estabelecimento do universal: através do tempo, dos contextos, das culturas, das traduções e das interpretações, o significado da mensagem haveria de permanecer inalterado. Mas essa descontextualização exige um exercício de resistência à diversidade e pluralidade das comunidades que as mensagens ‘universais’ atravessam: uma forma de totalização.²⁹

Essa comunicação *universal totalitária* tornou-se mais evidente em meados do século XX, com a profusão das tecnologias da mídia de massa. Em sua tendência a buscar o ‘denominador comum’, elas decompõem as “diversas micrototalidades contextuais: paganismos, opiniões, tradições, saberes empíricos, transmissões comunitárias e artesanais”, regendo-as em um conjunto de interesses próprios. O autor ainda observa que as tecnologias de comunicação de pretensões universais são contraditórias, já que estão sempre misturadas “com os particularismos que gostariam de transcender”³⁰.

Modernidade líquida. Na contemporaneidade [ou na modernidade líquida, como Bauman, a descreve], as mensagens totalizantes perderam sua habilidade de conduzir a um senso de identidade nacional e criar uma ideia única de futuro. “As hierarquias em tese estáveis e inquestionáveis e caminhos evolutivos unidirecionais” deram lugar a uma cultura que “consiste em ofertas, e não em proibições; em proposições, não em normas” [...] “Em suma, a cultura da modernidade líquida não tem um ‘populacho’ a ser esclarecido e dignificado; tem, contudo, clientes a seduzir”³¹. A responsabilidade e as escolhas agora estão sobre o indivíduo como produtor/consumidor: “não existe mais salvação pela sociedade”.

²⁹ LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 114.

³⁰ *Ibidem*, p. 117.

³¹ BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 21.

Cada indivíduo deve garantir que, tendo dado a seu argumento formato coerente “com seu próprio desejo e avaliação”, pode provar seu valor e defende-lo dos proponentes de outros argumentos. Não faz sentido submeter-se à avaliação da sociedade [a última das grandes autoridades que o ouvido moderno ainda se dispõe a ouvir com reverência] em busca de apoio para suas próprias escolhas, feitas sob sua própria responsabilidade. [...]

[...] Já que a “sociedade” não tem outra preferência senão deixar as pessoas [...] criarem suas próprias preferências, não há mais oportunidade de recorrer a um tribunal para confirmar a autoridade ou o poder impositivo da escolha feita por uma pessoa; em todo caso, é impossível estabelecer que uma preferência é melhor que outra.³²

Multiculturalismo. As políticas culturais da atualidade buscam “substituir uma história dominada pelos ‘machos brancos mortos’ pelo [...] ‘verdadeiro pluralismo histórico’, a saber, a integração da voz dos *vencidos* ao relato monofônico da História”³³. O chamado multiculturalismo “é hoje a resposta mais frequente das classes instruídas, influentes e politicamente importantes quando se pergunta que valores cultivar e que direção seguir em nossa era de incerteza”. Entretanto,

Essa resposta é elevada ao *status* de cânone da “correção política” e, além disso, se transforma num axioma que não exige fundamentação nem prova; ela torna-se [...] o conhecimento que nos ajuda a pensar, mas que raramente se torna objeto de nossos pensamentos.³⁴

³² BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 57.

³³ BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**: por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 33.

³⁴ BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 48.

No empreendimento do multiculturalismo, segundo Bauman, “a feiura moral da pobreza se transforma magicamente, como que pelo toque de uma varinha de condão, no apelo estético da diversidade cultural”³⁵. E, para Nicolas Bourriaud, o multiculturalismo está associado à perspectiva pós-colonial, que vem desconstruindo o discurso único da História, porém, condenando “os particularismos locais ou nacionais [...] a ser ‘protegidos’, tal como os rinocerontes tanzanianos em vias de extinção”.

O multiculturalismo pós-moderno não logrou criar uma alternativa para o universalismo modernista, uma vez que criou, onde quer que tenha sido aplicado, ancoramentos culturais ou enraizamentos étnicos. [...] “De onde você está falando?”, pergunta a crítica³⁶

Globalização. O chamado ‘Ocidente’ [limitado ao Hemisfério Norte], passa a efetuar um “reconhecimento do outro”, do ‘convidado’, para “inserir a sua imagem num catálogo das diferenças”³⁷. Para serem ‘mundialmente’ reconhecidas, as Artes sul-americanas, africanas ou asiáticas não têm como se apresentar senão como produtos das ‘diferenças culturais’ de seus autores, em um empobrecimento de sua legitimidade identitária. Bourriaud questiona esta condição imposta à participação ‘não-ocidental’ no polígolo global, considerando que “um americano ou alemão é antes julgado a partir da crítica que faz aos modelos de pensamento e de sua resistência às injunções do poder e aos ditames das convenções”.

Está aí o ponto cego da teoria pós-colonial aplicada à arte, que concebe o indivíduo como definitivamente rotulado com suas raízes locais, étnicas ou culturais. Ela faz, assim, o jogo do poder, pois o que este

³⁵ BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 46.

³⁶ BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**: por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 32.

³⁷ *Ibidem*, p. 25.

deseja intensamente são sujeitos que enunciam eles próprios sua identidade, facilitando sua classificação estatística. E o que o mercado de arte deseja é poder dispor de categorias simples e imagens reconhecíveis a fim de melhor distribuir seus produtos.³⁸

Ainda segundo Bourriaud, “o palco pós-moderno reencena constantemente a cisão entre colono e colonizado, patrão e escravo”, porém,

o destino totalitário e repressivo da quase totalidade dos países africanos que chegaram à independência deveria nos ter ensinado algumas coisas: uma vez obtida a emancipação, o anticolonialismo não substitui um pensamento político e, conseqüentemente, não teria como constituir um projeto cultural e estético viável. O modelo anticolonial que impregna os *cultural studies* e os discursos sobre a arte, solapa os alicerces do modernismo sem substituí-los por nada além desse próprio escavamento, ou seja, o vazio. E nessa incansável desconstrução da voz do macho branco ocidental já se ouve, em surdina, somente a voz de uma negatividade sem projeto.³⁹

Dedicar-se à erudição que seria passível de um reconhecimento ‘ocidental’ significa, ironicamente, colocar-se de vontade própria na rabeira da cadeia da inovação; requer que se coloque a si mesmo no *status* “em desenvolvimento”, e que se consuma os produtos culturais “desenvolvidos”. Um inchaço dos estereótipos nacionais e a erudição internacionalizada têm o mesmo objetivo, e, no final, significam a mesma coisa.

Como barragem para tsunami. Reduzir a participação do restante do mundo à representação de suas raízes, ancoradas no entendimento geopolítico do mundo, é o máximo de ordem que foi possível dar ao cenário globalizado. Porém, todas as fronteiras estão

³⁸ BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante:** por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 32.

³⁹ *Ibidem*, p. 33.

questionadas, de modo que o atual trânsito de pessoas e a fluidez das culturas tornam-se ainda mais impositivas do que as identidades nacionais; são inconstâncias que as instituições atuais são incapazes de sistematizar em sua pretendida totalidade.

Ainda que a globalização e o multiculturalismo sejam intensamente estudados enquanto tendências contemporâneas, o seu uso político e comercial – sua gestão, em geral – parece um elogio cínico a forças que insistem em não se deixar gerir. Estes conceitos aparecem como tentativas de descrever fenômenos que vão além do desejo de qualquer grupo específico. Por isso mesmo, os grupos ainda dominantes tentam fazer parecer que estão no domínio dessas tendências, quando na verdade, não podem fazer muito mais do que tentar jogar o jogo da simultaneidade das narrativas e exibir um interesse moralista sobre aquilo que o outro tem a dizer.

Observada com atenção, a estratégia comercial e política da diversidade cultural é tão frágil quanto o jogo de cintura das grandes indústrias quando se trata de sustentabilidade. Apesar do extenso estudo, que também já existe sobre o tema da sustentabilidade, a prática ainda não se aproxima da teoria porque a segunda já anuncia: em larga escala, é necessário produzir de uma maneira que nunca foi feita antes. Um dos primeiros requisitos é abandonar a ilusão do crescimento linear, pois existe uma incompatibilidade entre o recurso abstrato que é o dinheiro, e o recurso concreto que é o planeta Terra. Numa analogia, a política do multiculturalismo também parece tentar se equilibrar entre um recurso abstrato que são as teorias que tentam responder o que é Arte com base na História ‘Ocidental’ e um recurso concreto que são as Artes, que são as representações das ideias, dos comportamentos e dos símbolos de todas as populações humanas do globo.

Inundação. A Cultura como um ideal a perseguir, ainda que considere que o ‘não-ideal’ também é Cultura, nos leva a considerar que existe de fato um abismo entre uma alta e uma baixa Cultura, entre o

erudito e o popular. Mas, numa época em que não há autoridade que possa definir que ideal seria este para coordenar nossos esforços, também não há critérios para determinar o que poderia ser convictamente negligenciado, silenciado e esquecido. Em nossa época, não há como sustentar que a Cultura seja algo que não o conjunto das ideias, dos comportamentos, dos costumes e dos símbolos das diversas populações.

Em Arte, essa desconstrução parece confundir os sentidos, pois nosso sistema de valores tem sido construído comercial e academicamente em torno da noção de valor histórico. Esta noção ainda nos leva a buscar, nas experiências específicas da Arte atual, aquilo que pode ser legitimado como continuidade da História especializada já estabelecida – em sua maioria, importada. Torna-se reconhecível, desse ponto de vista, apenas o que está visível através da lente historicista, que tem a experiência colonial como seu “código-fonte”. Esta dependência do valor histórico nos mantém ainda reféns das dinâmicas de valor econômico e artístico estabelecidas pelo outro, externamente a nós, e nos livra do risco de um ‘estar no mundo’ sem referências. Mas recusar todos esses critérios pode parecer uma anulação de tudo o que se sabe, pura desconstrução, “negatividade sem projeto”⁴⁰. Parece, à primeira vista, que não há diálogo mundial possível e que não existem formas de designar o que tem valor real, pois traz à superfície tudo o que é Arte, livre de quaisquer critérios. É como mergulhar na recém descoberta ilha de lixo no oceano Pacífico, um acidente sem culpados pontuais e sem consequências óbvias, apenas um subproduto da humanidade; afinal, sem critérios, tudo se torna quase nada.

⁴⁰ BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**: por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 33.

4 - ARTE CONTEMPORÂNEA: sistema, mediação e legitimação

“Desculpe, mas não podemos tirá-lo do pântano em que você se meteu. É verdade que reina o caos no mundo dos valores, tal como nos debates sobre o significado ou as formas corretas de coexistência humana; mas você deve desatar ou cortar esse nó górdio por si mesmo, usando suas próprias habilidades e assumindo sua própria responsabilidade, e terá somente a si mesmo para culpar caso o resultado não saia a contento. É verdade que, com a cacofonia reinante, nenhuma melodia pode ser cantada em uníssono. Se você não sabe que melodia vale mais que todas as outras, nem como descobrir isso, não lhe resta outra opção a não ser cantar aquela de sua própria escolha, ou, se puder, compô-la você mesmo. A cacofonia já é ensurdecadora o bastante para que isso possa piorá-la. Uma melodia a mais não fará a menor diferença.”⁴¹

Neste cenário cultural quase pós-apocalíptico, a atribuição de valores econômicos e artísticos às Artes Visuais revela-se um processo complexo, que evidencia a substituição da ideia de estrutura pela de rede. De modo geral, o valor da Arte advém do conjunto de interações entre instituições, estabelecimentos comerciais, eventos, artistas e demais especialistas, que é chamado de Sistema das Artes ou Circuito da Arte. Neste sistema, a conexão entre os artistas, o público e a História é chamada de mediação e está representada principalmente pela figura do curador.

A mediação. Segundo Natalie Heinich, a categoria dos promotores de exposições “tende a passar progressivamente de um *status* de ‘profissional’ a um *status* de ‘autor’, obedecendo às mesmas exigências

⁴¹ BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 48.

de singularidade dos artistas expostos”⁴². Este profissional/autor saiu do anonimato nos anos 80, passando a assinar “um verdadeiro ensaio introdutório ao catálogo”, e, hoje, “seu nome é comunicado à imprensa e mencionado na exposição”:

O trabalho deles se torna complexo: os temas de exposições revelam uma problemática mais pessoal; buscam-se artistas pouco conhecidos ou obras raramente mostradas; solicitam-se especialistas em diferentes campos. A decoração da exposição é minuciosamente trabalhada com a ajuda de um decorador profissional. Em matéria de arte contemporânea, os promotores adquiriram um poder determinante [...]: “montar” uma exposição de um artista pouco conhecido, de quem se falará em seguida, é ao mesmo tempo firmar sua própria reputação e lançar o artista em questão.⁴³

Fernando Cocchiarale⁴⁴ explica que o chamado “grande público” apresenta uma “necessidade da mediação pela palavra para a produção de sentido”. Ele reconhece que “a explicação assassina a fruição estética”, e que “entender significa reduzir uma obra à esfera inteligível”. O esforço curatorial tenta suprir essa lacuna percebida, sem realmente ceder à demanda pelo inteligível, adicionado a uma preocupação com a formação de público. Segundo Cocchiarale, as interpretações concedidas pelos curadores permitem “a coexistência com outras interpretações”, porém, a “missão” da mediação ainda não foi capaz de dissociar-se da “missão” da Cultura, como projetada e realizada, principalmente pela França, na formação do estado moderno, em acordo com os ideais iluministas.

Com a “missão” da cultura, as modernas classes instruídas [os intelectuais] estavam encarregadas de “apontar um objetivo e uma

⁴² HEINICH, Natalie. **A Sociologia da Arte**. Bauru: Edusc, 2008. p. 89.

⁴³ *Ibidem*, p. 90.

⁴⁴ COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da arte contemporânea?** Recife: Massangana, 2006.

direção para futuros esforços”, e, assim, substituiriam as “antigas obrigações em relação à paróquia, ao bairro ou à guilda por novos deveres cívicos em relação a uma entidade abstrata, independente da experiência direta, e às regras por ela estabelecidas e vigorosamente defendidas pela ameaça ou pela força”⁴⁵. Hoje não existe um objetivo e uma direção imposta, contudo, o Sistema das Artes, tal como o Estado, muitas vezes ainda confirma sua autoridade enquanto “entidade abstrata, independente da experiência direta”.

Nesse sentido, o curador pode ser ‘interpretado’ como um representante da sensibilidade estética e do senso crítico de uma sociedade. Quando o público demanda ‘explicações’, fica evidente a sua distância em relação àquilo que está sendo apontado como artístico em sua Cultura. Como já era na modernidade sólida: “[os eleitos] inevitavelmente, irão encontrar belos significados na beleza, já que são eles que decidem o que ela significa”, pois, “os escolhidos não são eleitos em virtude de sua compreensão do que é belo, mas porque a declaração ‘Isso é belo’ é impositiva porque foi proferida por eles e confirmada por suas ações”⁴⁶.

A História. A posteridade ainda é, também, “uma dimensão fundamental da consagração artística”⁴⁷ e está associada ao imaginário da “verdadeira” Arte. Segundo Bauman, Hannah Arendt diz que “um objeto é cultural dependendo da duração de sua permanência: seu caráter durável se opõe a seu aspecto funcional, esse que o faria desaparecer do mundo fenomenal com o uso e o desgaste”⁴⁸. Em Arte, essa duração refere-se mais à memória do que ao objeto. Se o alcance [tanto espacial quanto temporal]

⁴⁵ BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 54.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 10.

⁴⁷ HEINICH, Natalie. **A Sociologia da Arte**. Bauru: Edusc, 2008. p. 88.

⁴⁸ BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 99.

da Arte é determinante para a sua permanência, a potência cultural da História é muito maior do que a do próprio objeto; basta lembrar de todas as obras consideradas significativas que conhecemos através das reproduções dos registros da História e das poucas que, em geral, passamos a conhecer através do objeto em si. Hoje, a memória coletiva da Arte, por assim dizer, se constrói principalmente através de publicações como livros de História, enciclopédias, revistas e catálogos de exposições.

Nas Artes Visuais, o fato contemporâneo de que “é impossível estabelecer que uma preferência é melhor que outra”⁴⁹, faz da publicação [livros, catálogos, artigos, matérias de jornais e revistas, e até as próprias exposições de Arte] um recurso ainda mais fundamental. Publicar é dar formato coerente a um argumento de forma a “defendê-lo dos proponentes de outros argumentos”⁵⁰. A História recente é uma coleção deles: o registro não é exatamente uma evidência de que algo permaneceu, ele é o próprio meio de fazer permanecer.

O público. O consumo de uma publicação poderia indicar o reconhecimento do argumento como legítimo por parte dos consumidores, mas isto dificilmente é medida de qualidade quando a função da publicação é facilmente misturada à função da publicidade.

A linha que divide a arte “bem sucedida” [leia-se, a que atrai a atenção do público] da malsucedida, pobre ou inútil [leia-se, a que não conseguiu chegar às galerias ou às casas de leilão famosas, frequentadas pela clientela certa] é traçada tendo como referência as estatísticas de venda, a frequência e os lucros das exposições. Tal como nas definições, só parcialmente irônicas, de Daniel J. Boorstin: “Celebidades são pessoas famosas por serem famosas”, “Um bom livro é um livro que vende bem pelo fato de ser vendável”.

⁴⁹ BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 57.

⁵⁰ *Idem*.

Os teóricos e críticos responsáveis por avaliar as obras de arte que chegam ao mercado hoje, e que tentam encontrar uma correlação entre a popularidade de um artista e o valor de sua obra, não conseguiram ir além ou cavar mais fundo que Boorstin e seus gracejos. Quando se procura uma razão decisiva para os altos preços de um artista, é mais fácil encontrá-la no nome da galeria, no programa de televisão ou no jornal responsável por tirar o artista e sua obra das sombras para o brilho da publicidade do que em seus trabalhos.⁵¹

Atualmente, contrariando o imaginário da posteridade, a Arte é um conjunto de ideias e objetos [como disse Camnitzer sobre as tradições⁵²] mais consumidos do que propriamente conhecidos de fato ou vivenciados. Os produtos [não somente os culturais] são feitos hoje “para o máximo impacto e a obsolescência instantânea”, de forma a manter um fluxo constante de dinheiro e de novos produtos, garantindo o lucro do capital. Mas, “um mercado de consumo trabalhando para satisfazer necessidades de longo prazo, para não falar de necessidades permanentes ou atemporais, é uma contradição de termos”⁵³.

Está claro, também, que consumir é diferente de qualificar e classificar. Para o consumidor, isto aconteceria após o consumo, mas nessa ordem de fatores não há espaço para tal julgamento. O espectador passa pela experiência, mas não se sabe o que absorve e o que julga. Se aquele que consumiu comenta algo com outros consumidores, em geral, as ideias se mantêm particulares e não se tornam públicas. Quando volta para consumir mais, tomamos isso como evidência de uma aprovação genérica,

⁵¹ BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 103.

⁵² CAMNITZER, Luis. **Arte contemporânea colonial**. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. p. 271.

⁵³ BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 101.

de forma que o espectador dificilmente passa de uma estatística. “Percebe-se a limitação da abordagem estatística, que responde à questão ‘quem vê o quê?’, mas não às questões ‘o que é visto?’, ‘como isso é visto?’ ou ‘o que isso vale para quem vê?’”⁵⁴. Este consumo se converte em conhecimento?

A edição. Em meio ao bombardeio publicitário e o consumo cíclico, vale perguntar qual é o destino dos demais ‘argumentos’, das demais ofertas, aquelas que não se fazem ouvir tão estridentemente. As seleções que determinam quais Artes ocuparão as galerias, bem como as publicações, e, assim, a História, evidenciam um processo similar ao das Artes Literárias. Uma qualificação que, de fato, interfere nos processos ocorre previamente à publicação.

Segundo Clay Shirky⁵⁵, os tipos móveis de Gutemberg tornaram possível a publicação de livros recentes e não somente os clássicos que garantiriam o custo de produção. Foi o que marcou a transição dos impressores, que faziam cópias de livros consagrados, para editores, que assumiam o risco da novidade, tornando-se responsáveis pela qualidade dos livros. A escolha do que é cultural, então, fica a critério dos ‘editores’ da Arte; daí a relevância de entender a mediação para entender o que é Arte para o Sistema das Artes.

[...] na falta de verdadeiras academias, fazendo hoje o papel central que lhes foi outrora conferido, as “academias invisíveis”, constituídas pelos peritos administrativos, orientam a política cultural e, como consequência, influem na criação [...].⁵⁶

⁵⁴ HEINICH, Natalie. **A Sociologia da Arte**. Bauru: Edusc, 2008. p. 80.

⁵⁵ SHIRKY, Clay. **A cultura da participação: criatividade e generosidade no mundo conectado**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p. 42-44.

⁵⁶ HEINICH, Natalie. **A Sociologia da Arte**. Bauru: Edusc, 2008. p. 94.

A ‘rede’. Subindo nessa hierarquia, acima da mediação, encontra-se o que Anne Cauquelin⁵⁷ chamou de ‘rede’. Segundo a autora, poucos agentes privilegiados e interconectados fazem circular informações, o mais rapidamente possível, sobre o valor monetário e, conseqüentemente, o valor ‘artístico’ das obras. Estes agentes se tornam os verdadeiros produtores das obras de Arte, já que são os responsáveis pela colocação de dados [obras e artistas] no sistema. Numa prática típica do mercado de capitais especulativos, cria-se um processo circular, onde aqueles que produzem as obras são os mesmos que as consomem, determinando sua valoração e forçando seus lucros.

Cauquelin explica que a ‘rede’ leva em conta apenas os aspectos quantitativos, enquanto as questões qualitativas ficam a encargo de instituições como o museu, que realizam seleções de obras por meio de encomendas e editais. Os curadores dessas instituições seriam, em tese, dotados de uma neutralidade quanto à especulação; mas as obras selecionadas e exibidas são, frequentemente, aquelas que já foram escolhidas e valorizadas pela ‘rede’. Desta forma, essas instituições se mantêm incluídas no circuito e asseguram sua credibilidade, favorecendo-se mutuamente. Os profissionais e as instituições se alimentam reciprocamente, independente do que o público possa julgar: a mensagem é apenas de que se trata de Arte Contemporânea.

A ‘rede’ representa, na verdade, uma espécie de circuito central do Sistema, seu norteador econômico, principalmente na ponte Estados Unidos-Europa, e não o Sistema global como um todo. A ‘rede’ depende das instituições para sustentar suas operações e sua ação chega ao contexto brasileiro através do sistema ideológico da globalização. A velocidade das operações da ‘rede’ é essencial para exercício da sua hegemonia e está associada ao que Milton Santos chamou de imaginário

⁵⁷ CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005. p. 65-84.

da velocidade; um exemplo de como “o fato da minoria acaba sendo representativo da totalidade”⁵⁸.

Nação ativa/nação passiva. Segundo Santos, apesar da velocidade parecer permear o cotidiano de toda a sociedade, apenas algumas pessoas, instituições e empresas hegemônicas fazem dela um dado imperativo e irreversível. Como este sentido de urgência não é compartilhado pelo restante da sociedade, que circula e produz de outra maneira, Santos descreve a nação brasileira dividida em duas: a nação ativa e a nação passiva.

A primeira aparenta ser fluida e veloz; ela tem efeito de hegemonia sobre os indicadores de desenvolvimento da sociedade, alimentando “sua ação com a prevalência de um sistema ideológico que define as ideias de prosperidade e de riqueza”. Seu “discurso globalizado, para ter eficácia local, necessita de um sotaque doméstico e por isso estimula um pensamento nacional associado produzido por mentes cativas, subvencionadas ou não”⁵⁹.

A nação passiva, por sua vez, corresponde à maior parte da população e da economia, mas participa do mercado global de modo apenas residual. Esta é orgânica, “estatisticamente lenta”, e “mantém relações de simbiose com o entorno imediato, relações cotidianas que criam, espontaneamente e à contracorrente, uma cultura própria”⁶⁰. O autor conclui que as denominações nação ativa e passiva estão trocadas, já que a nação ativa é “aquela que obedece cegamente ao desígnio *globalitário*”⁶¹, enquanto a nação passiva é aquela que possui organicidade suficiente para tentar desenvolver uma cultura própria.

⁵⁸ SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. 20. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011. p. 122.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 156.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 157.

⁶¹ *Ibidem*, p. 156.

Se essa dinâmica descreve o jeito brasileiro de participar da Arte globalizada, a nação ativa não é, em momento algum, autora de seus discursos, ela é intérprete em outra escala: “o autor [típico das culturas escritas] é, originalmente, a fonte da autoridade, enquanto o intérprete [figura central das tradições orais] apenas atualiza ou modula uma autoridade que vem de fora”⁶². Se a ‘rede’ assume a função do autor, a nação ‘ativa’ toma o lugar do intérprete, e, à nação ‘passiva’, resta a função do receptor. Não surpreende, então, que a descontextualização imposta às obras de Arte pelas intenções globalizantes exija cada vez mais o desenvolvimento das práticas de interpretação e tradução, realizadas pela mediação.

Os artistas. Os artistas trabalham para atingir um público restrito de especialistas, que, seguindo a lógica de Cauquelin, não são seus receptores: eles se tornam produtores das obras ao inseri-las no sistema. Enquanto isso, os jovens artistas buscam o seu próprio espaço, suas adequações, suas relações construtivas, seus eventos, seus padrinhos, seus grupos de afinidade e suas publicações, através de seus trabalhos, currículos e portfólios. Somos mais de sete bilhões de habitantes no mundo⁶³, mais de cinco milhões apenas na Região Metropolitana de Belo Horizonte⁶⁴:

[...] nunca no mundo terá havido tantos artistas como hoje. Ano após ano, as escolas de arte formam milhares de artistas, os quais parecem

⁶² LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 115.

⁶³ ESTADÃO. ONU: População mundial é de 7,2 bilhões de pessoas. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/internacional,onu-populacao-mundial-e-de-7-2-bilhoes-de-pessoas,1042156,0.htm>. Acessado em: 30 de março de 2014.

⁶⁴ G1. Confirma o ranking das maiores regiões metropolitanas. Disponível em: <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2010/12/confirma-o-ranking-das-maiores-regioes-metropolitanas.html>. Acessado em 30 de março de 2014.

ter como objetivo primeiro circular em o mais possível na busca de um reconhecimento e legitimação das suas obras⁶⁵.

A maior parte deles produz e circula ao longo dos territórios limítrofes do Sistema das Artes enquanto aguardam por sua anexação. Por isso, em relação aos artistas, é necessário

observar as relações de interdependência, para compreender quanto [...] o reconhecimento recíproco é um requisito fundamental da vida em sociedade, e pode ser exercido sem ser redutível à relação de força ou à “violência simbólica”, que condena os “ilegítimos” ao ressentimento e os “legítimos” à culpabilidade.⁶⁶

As Artes. Como o próprio Capitalismo, não há nada que o Sistema das Artes não possa absorver, incorporar, legitimar e consumir; mas a sua inaptidão para englobar todas as Artes é também inerente. Torna-se claro que existem práticas artísticas consistentes, subsistindo numa condição de “micrototalidades contextuais”, diariamente empurradas para o folclorismo, para o tradicional, para os maneirismos, para a extensa categoria das Artes populares, para outras áreas de atuação, como o design e o artesanato [ainda que os limites entre esses campos também estejam instáveis], ou, mesmo, para lugar nenhum. Por isso, considero que o chamado Sistema das Artes é, na verdade, um subsistema das Artes. Ele é apenas uma forma de gerir um campo de conhecimento, produção e comércio, que, apesar de suas adaptações ao contexto contemporâneo, ainda se constrói sobre as mesmas bases institucionais da modernidade ‘sólida’, mesmo depois dela ter-se tornado ‘líquida’.

⁶⁵ FERNANDES, João. **Born to be famous:** a condição do jovem artista, entre o sucesso *pop* e as ilusões perdidas... Rio de Janeiro: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ, 2003. p. 127.

⁶⁶ HEINICH, Natalie. **A Sociologia da Arte.** Bauru: Edusc, 2008. p. 106.

O comum entendimento do que é Arte tende a flutuar para dentro e para fora deste subsistema, conforme artistas e públicos vão formando suas próprias concepções do que ela é. Como bem sinalizou Bourriaud, ainda estamos muito ocupados em desconstruir, mas também é verdade que as tentativas de construir muitas vezes são desestimuladas pelas discriminações que resultam deste mesmo sistema de legitimação. Como o dinheiro, ele se sustenta principalmente no crédito, no credo, na crença; numa suposição de que há uma objetividade, um propósito maior. Mas, frequentemente, ele aparece como uma imposição, como único destino possível para aqueles que procuram legitimar o seu ofício e, assim, a sua identidade de artista. A busca por esse reconhecimento depende do vigor competitivo daqueles artistas que se importam o suficiente para fugir da condenação à invisibilidade e ao ressentimento – mesmo que a sua Arte e o seu público corram o risco de se perder no meio do caminho; mesmo que, na “cacofonia reinante”, uma melodia a mais não faça a menor diferença.

5 – VISUALIZAÇÕES

“[...] nossa tendência tem sido fingir que o Universo é como desejaríamos que fosse a nossa casa, em lugar de revisarmos a noção do que é a nossa casa para que ela abranja o Universo.”⁶⁷

Engajamento. Posso ouvir alguns fantasmas sussurrando: “Disso estamos cansados de saber. E a solução?”. Talvez o atual estado das coisas seja um assunto bastante cansativo, principalmente quando, na experiência cotidiana, encontramos dificuldades ainda mais específicas e uma enorme tensão ao lidar com a diversidade. Com demasiada frequência, os debates sobre estes assuntos terminam em um ponto com o qual todos parecem concordar: a falta de engajamento é ultrajante.

Apesar dessa percepção não ser solução alguma para estes problemas, ela é uma solução bastante eficaz para as discussões: todos concordam, o assunto se encerra e somos um grupo coeso novamente. Não somente em Arte, mas em vários assuntos do nosso dia a dia, quando não percebemos o que pode ser feito individualmente pela causa, explodimos a questão e atribuímos a culpa a um grupo maior. Logo vêm as críticas pesadas e o sentimento apocalíptico, que deseja que tudo pudesse ser desmanchado para que começássemos do zero. Talvez fosse melhor, mas não temos essa opção.

Pensamentos que totalizam os problemas, os culpados e as soluções parecem buscar apenas um breve alívio à sensação de estarmos num imenso labirinto. Outros ratinhos, menos alarmistas, se absterem e continuam a se concentrar nas frestas e nas esquinas de seu próprio

⁶⁷ SAGAN, Carl. **Pálido ponto azul:** uma visão do futuro da humanidade no espaço. São Paulo: Cia das Letras, 1996. p.181

cantinho de labirinto em busca de pedaços de queijo. “É uma profissão muito solitária”, alguns dizem sobre ser artista. Temas recorrentes nas Artes Visuais percorrem estes dois caminhos: o discurso politizado, esquemático e, muitas vezes, estereotipado, ou o detalhe desfocado da nostalgia cotidiana.

Engajar está relacionado a *empenhar*. E, ambos os termos, dizem de um esforço, um compromisso, carregados de moralidade. *Empenhar armas, regras de engajamento*; como o *militante* que, ironicamente, pertence à mesma lógica do *militar*: uma ideia que move um grupo, como a inteligência coletiva das formigas. Mas, se nenhuma melodia pode mais ser cantada em uníssono⁶⁸, cada indivíduo deverá ser líder de si mesmo. Cada um terá de tomar suas próprias decisões, de forma consciente, sobre todos os assuntos da sua vida, de modo a estar integrado numa coletividade, na qual cada um estará fazendo o mesmo.

Para isso, é necessário superar o estranhamento da diversidade. Não nos interessamos pelos mesmos assuntos; temos pontos de vista, experiências e inteligências diferentes, além de necessidades do corpo e do espírito. As pessoas se comprometem com as suas próprias causas e, excetuando a possibilidade de existir algum altruísmo, elas o fazem para atender às próprias necessidades. Não precisamos de unanimidade, e sim de espaços de convergência. Porém, estes espaços, de onde poderiam brotar similaridades, estão frequentemente envolvidos numa tensão que silencia o compartilhamento das interpretações sobre aquilo em que somos leigos, amadores ou semialfabetizados. Quando o monopólio do especialista sobre o microfone é quebrado por alguém que se cansou do silêncio, a sua expressão tende a começar com ressalvas:

⁶⁸ BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 49.

Superei a repressão de ser um diletante no campo da literatura e da crítica, após ler uma definição⁶⁹ que deixou meu espírito em paz. Literalmente: perdi a vergonha. Se não tenho gabarito para dizer o que digo, tomem estes dizeres por idiotices, arrogância ou, se calharem como chapéu nalguma cabeça, repliquem. [...] Se se constituem enormidades, relevem a pequenez daquele que escreve.⁷⁰

Quando abrimos mão da necessidade de um salvador – seja um gestor cultural, curador, político, publicitário, marchand, mecenas, rei ou administrador de qualquer espécie –, é necessário nos acostumarmos com um estado de inconclusão. O espaço para uma discussão de algo que é problemático, para o qual não há salvadores, pode ser um espaço científico. A abordagem do cientista é aquela de observar os padrões, de experimentar, ensaiar, testar, prever, simular, projetar e compartilhar para *chegar a uma conclusão*. Pretende-se descobrir o que está obscurecido, o que é obtido por meio da adição e da contradição. Verdades se sobrepõem a todo tempo, se complementam, construindo um campo de conhecimento. Esse conhecimento é a base para a ação, não a decisão baseada em autoridade. Mas, caso a postura científica pareça de algum modo rígida, principalmente quando o assunto é Arte Visual, tomemos emprestada a postura do diletante. Nem sábios, nem filósofos, tampouco militantes; podemos apenas saborear associações entre pensamentos.

A partir disso, se voltarmos à proposta de fazer da Arte uma experiência coletiva que tenha início nas experiências dos artistas e dos públicos, sobre quais bases essa imagem pode ser construída? Algumas ideias ajudam a pensar outras estruturas possíveis; o início da

⁶⁹ CEIA, Carlos. **Diletantismo**. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=747&Itemid=2. Acessado em: 17 de abril de 2014.

⁷⁰ DIAZ, Gustavo. **Sobre...** Disponível em: <http://acrasias.wordpress.com/about/>. Acessado em: 17 de abril de 2014.

constituição de um mapa tridimensional de informações aparentemente desconexas. Vindas de direções muito diversas, essas ideias talvez escapem à tradição filosófica acadêmica, até por uma questão de linguagem. Mas, a meu ver, constituem um rastro.

Esta é, principalmente, uma busca por sentido, que tem como ponto de partida a ideia de um universal que não totaliza pelo sentido e que “não se confunde mais [...] com a exportação forçada dos produtos de uma cultura em particular”⁷¹. Não faria sentido sequer identificar a existência e as consequências de um universal totalitário se não houvesse de prontidão um vislumbre do que seria um *universal sem totalidade*. Um universal que não esmaga as diversidades e que se mostra indissociável das ideias de plataforma, de compartilhamento e de generosidade.

Coisas entre as coisas. Talvez a evolução seja nosso único e vago senso de direção em nossa “era de incertezas”⁷²: aperfeiçoamento, crescimento, desenvolvimento, progresso, desdobramento, passagem de um estado a outro, expansão. Mas o futuro não está mais localizado ao horizonte, representado por um belo pôr-do-sol: “[...] por séculos tivemos uma ideia parcial do nosso planeta, como aquela do *cowboy* que atravessa as campinas; agora temos uma ideia do planeta como um todo, como aquela do astronauta que o contempla do espaço”.⁷³

Ouvi, certa vez, que o servo da Idade Média limitava a sua ‘visão’ ao eixo y, abaixo e acima, cultivando o solo que lhe dava o alimento e respondendo à autoridade divina, que residia no céu, onde ele esperava habitar ao fim de sua existência, seu futuro. No Renascimento, sua visão tornou-se panorâmica, ele passou a se interessar pelo que acontecia ao

⁷¹ LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 120.

⁷² BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 48.

⁷³ MASI, Domenico de. **O futuro chegou: modelos de vida para uma sociedade desorientada**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014. p. 717.

redor. A autoridade nesta relação é o ponto de vista, o antropocentrismo, uma abordagem que busca tomar conhecimento do eixo x: seu futuro residia no horizonte.

Arranha-céus, aviões, helicópteros, foguetes e satélites surgiram posteriormente, nos permitindo abordar a experiência humana de uma visão ampliada que percebe as relações e interações como mapas; seja de forma mais artificial, como redes rodoviárias e limites políticos, ou de forma mais orgânica, como bacias hidrográficas com os seus rios e afluentes. A fotografia, o vídeo e o desenvolvimento das redes virtuais de comunicação possibilitaram que essa perspectiva aérea fosse divulgada para aqueles que nunca tiraram os pés do solo. A difusão do ‘tempo real’ veio adicionada da força e da vulnerabilidade de que não há mais como considerar qualquer ação, lugar, pessoa ou intenção em isolamento.

Uma dessas divulgações recebeu particular atenção, não apenas impulsionada por um vago interesse pelo outro que vive além da fronteira, mas por uma consistente reflexão filosófica acerca da condição humana no planeta Terra. “Pálido ponto azul”⁷⁴ foi o nome dado ao ensaio que acompanhava a imagem da Terra fotografada por uma nave espacial, que transitava além da orla do Sistema Solar. Carl Sagan foi o artista-cientista que questionou em absoluto todos os limites que impomos a nós mesmos, humanos, que compartilhamos este planeta que, afinal, não é mais do que um mísero *pixel* dentro do vasto cosmos.⁷⁵

A visão contemporânea é aérea, em tempo real, simbiótica, transversal, em que o particular é indissociável do geral. À medida que conhecemos esse geral, forçamos os limites da experiência particular e o oposto é igualmente válido: conforme nos atentamos para a experiência

⁷⁴ SAGAN, Carl. **Pálido ponto azul**: uma visão do futuro da humanidade no espaço. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

⁷⁵ Outra publicação que expressa a visão aérea carregada de uma crítica acerca da ação humana sobre o mundo e as suas consequências é “Home” de Yann Arthus-Bertrand, de 2009, um documentário inteiramente filmado do alto.

individual, expandimos os limites impostos às possibilidades da experiência do todo. Se não é possível fugir e se esconder, também é verdade que nenhum poder tem a seu favor o pretexto de não saber da existência dos reprimidos e desprivilegiados, nem da extensão dos danos que se pode causar ao outro.

Se a representação esquemática das redes relacionais lembra as estruturas dos neurônios, podemos lembrar que a reincidência das sinapses fortalece certas ligações, enquanto a ausência de estímulo atrofia outras. Podemos considerar que, hoje, a noção de evolução está associada às ligações que escolhemos fortalecer. Afinal, são essas escolhas que configuram as imagens que podemos ver do alto. No mundo contemporâneo, talvez, a evolução não esteja na superação de uma coisa pela outra, como o filho que assassina o pai e lhe toma o trono, mas no surgimento de coisas entre as coisas, às quais atribuímos valores, estimulamos ou deixamos atrofiar.

Estética das coisas mortas. O tempo parece linear para nós e gostamos de sentir que estamos sempre além do momento anterior. No entanto, o que permanece e evolui é aquilo a que damos atenção, enquanto, talvez inevitavelmente, deixamos outras coisas à mingua. A História ainda é considerada a grande rastreadora da evolução humana, apesar do seu aspecto universal ter “chegado ao fim”. Ela ainda é, também, a maior expressão do nosso desejo por eternidade: nós somos finitos, mas a História pode não ser. Monumentos caem, objetos perecem, civilizações se dissolvem, e a História pode conectar todos eles.

Em momentos de intensa crítica ao sistema político-econômico-social, conheci a frase: “Não é sinal de saúde ser ajustado a uma sociedade profundamente doente”⁷⁶. Pois não é esperado que o verdadeiro não tenha fé de que a História será sua inegável testemunha? Vincent Van Gogh escreveu: “Se aquilo que fazemos se volta para o infinito, se vemos

⁷⁶ Frase atribuída a Jiddu Krishnamurti.

que o nosso trabalho tem sua razão de ser e continua no futuro, então trabalhamos com mais serenidade”⁷⁷.

Segundo Domenico de Masi, o conceito de fim da História não é novo:

[...] já o historiador Marco Veleio Patérculo defendia que Roma representava o cume da história, além do qual não se podia ir. Hegel, ao contrário, coincidia o fim da história com a passagem de Napoleão e das tropas francesas diante de sua janela. Em 1872, o matemático e filósofo Antoine Augustin Cournot, refletindo sobre o caminho das ideias e dos eventos na época moderna, repensou a ideia de “fim da história”. Em uma conferência de 1937, no Collège de Sociologie, Alexandre Kojève defende que o fim da história não coincidiria com Napoleão, mas com Stálin.⁷⁸

Essa ideia atingiu um público maior em 1992, por meio do ensaio de Francis Fukuyama, “O fim da história e o último homem”, que situa o início do período da pós-História a partir da queda do Muro de Berlim e é citado por Masi e por Bourriaud⁷⁹.

Nossa obsessão por revolução ainda se diverte ao decretar as coisas como obsoletas, enquanto se alimenta da promessa de destruir, reformular, digerir, substituir. A experiência de massa, tantas vezes inimiga da diversidade, constrói o denominador comum numa corrida que tem a inovação à frente e o terror do isolamento atrás, como a cenoura e o chicote, a recompensa e a punição. Limita-se, assim, o

⁷⁷ CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 34.

⁷⁸ MASI, Domenico de. **O futuro chegou**: modelos de vida para uma sociedade desorientada. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014. p. 716.

⁷⁹ BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**: por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 9.

espectro das possibilidades, com poucos visionários numa ponta e os retardatários na outra.

Porém, o total e repentino desaparecimento de algo, por efeito de uma determinada inovação, dificilmente é mais do que fruto da nossa imaginação. No mínimo, muitos itens e símbolos permanecem na Cultura, em expressões e memórias de experiências recentes. Esses rastros frequentemente resistem de forma visual⁸⁰. Mesmo supondo que o verdadeiro desaparecimento de algo no mundo físico seja possível hoje, ainda encontramos suas representações. Nesses espaços de reverberações, o item ‘falecido’ ainda contribui para a atribuição de significado às coisas.

A pós-História como inovação não nos livrou de recorrer à legitimidade histórica como referência, pois não substituiu a lente historicista por outra ferramenta de gestão e seleção dos valores culturais – ou ainda não deu tempo de perceber, construir ou tornar legítimas outras formas de gestão. Do mesmo modo, as Artes Visuais, já legitimadas pela passagem do tempo, também possuem desdobramentos que continuam a aparecer ao nosso redor. Essas reverberações persistem e propagam estilos e ideias, já tão apartados do momento de sua gestação, que são considerados obsoletos e, assim, destituídos de sua singularidade pela nossa obsessão por revolução. Tudo o que é percebido como continuidade é erroneamente considerado uma espécie de maneirismo, coisa de retardatários. Essa discriminação contribui para limitar as possibilidades de acesso à classificação “Arte” e “artista”, para manter a escassez das ofertas e preservar alto valor de mercado.

Dizer que alguma coisa morreu não parece ter a intenção de identificar que ela realmente deixou de fazer parte da experiência – seja a linearidade da História, os estilos artísticos, os pensamentos politicamente incorretos, as tecnologias suprimidas, os modos de vida não-tipicamente-

⁸⁰ Um exemplo simples: mesmo que o produto Disquete 1.4” não sirva para as tarefas de armazenamento atuais, ele ainda é utilizado como ícone que representa o ato de salvar um arquivo.

metropolitanos ou o que for. Essas sentenças de morte parecem querer decretar que determinado elemento deixe de fazer parte da experiência, e o faz, principalmente, a partir da sua discriminação como algo inútil, ultrapassado, digno de repreensão e censura – características que são absorvidas por aquele que o utiliza, um ser humano em desvantagem, passível de exclusão ou exposto ao ridículo. Este indivíduo faz parte agora do time perdedor da experiência de massa, um retardatário na corrida em direção ao horizonte. Mas, vista do espaço, essa corrida não passa de um eterno *loop*.

Invisibilidade. No dia 6 de dezembro de 2013, participei como ouvinte do Seminário Internacional “*Design & História: prospecções, construções e contextos*”, promovido pela Escola de *Design* da Universidade Estadual de Minas Gerais. A última palestra do dia, proferida por Marcelina Almeida e Giselle Hissa Safar, versava sobre a mulher na História do *Design*. Numa enumeração de casos, elas argumentaram que mais mulheres participaram ativamente da evolução do *Design* como profissionais da área do que a História pareceu disposta a relatar – só porque a História não relatou, não significa que elas não estiveram lá.

Algo que está, algo que é, mas que não está percebido. Algo que está *invisível*, que contém universos inteiros de significação, de valor social e de possível valor econômico. Toda uma não-categoria de pessoas – ou uma categoria de não-pessoas –, com suas próprias histórias e com seus próprios objetivos, ou, mesmo, contribuindo e enriquecendo, na surdina, à mesma Cultura que a reduz a minoria desprivilegiada.

Em poucas palavras, as pesquisadoras encontraram que o *valor de uso* daquilo que a mulher produz está culturalmente associado à esfera doméstica, ao contexto da intimidade, em que não há *valor de mercado*. Enquanto o trabalho do homem está culturalmente associado ao contexto externo, da cidade, em que há alto *valor de mercado*. A historiografia que se concentrou principalmente naqueles *designers* que atingiram maior *valor de mercado*, colaborou para a invisibilidade dessas

mulheres *designers*, independentemente do valor de suas contribuições à sociedade e à evolução do próprio *Design*.

Poderíamos, então, afirmar – como muito se faz em Arte – que a solução está na administração dessas informações e, portanto, na reformulação das ferramentas de seleção? Obviamente, não se trata agora de reservar um espaço, uma cota para a participação das mulheres, a serem protegidas como “rinocerontes tanzanianos em vias de extinção”⁸¹...

Além da questão da seletividade, muitas vezes arbitrária, da historiografia, essas informações me trouxeram uma reflexão sobre a necessidade de descontextualizar a Arte de seu estado bruto e levá-la para os “ambientes de Arte”; ou seja, tirá-la da invisibilidade para atribuir-lhe algum valor. Esse deslocamento por si só significa – ou pretende significar – que, em seu próprio contexto, a Arte dificilmente encontra qualquer valor. Seja como consequência ou como sintoma, as Artes que não estão incluídas no já mencionado subsistema das Artes e na História estão frequentemente cercadas de um constrangimento em se afirmarem como tal. O mesmo pode-se dizer do artista, principalmente sobre seu reconhecimento como um trabalhador. Essas situações suscitam pensamentos em termos de exclusão, mas pode ser mais uma questão de invisibilidade, uma vez que, para atribuir valor a algo que está excluído, é necessário inclui-lo aonde ele não pertence. Ou seja, é necessário criar uma situação que modifica o objeto, tendo como base aquela versão original que, em seu próprio contexto, continua excluída.

Um sistema é um conjunto de elementos que interagem e, na sua interação, formam um todo organizado. Os elementos que compõem um sistema podem constituir subsistemas; tudo está interligado e em fluida interação. Sistemas são apenas mais uma forma de ordenar as coisas do mundo, tendo em vista as relações entre elas. Se tomarmos todo o entrelaçamento de Artes possíveis, dispendo todos os subsistemas da

⁸¹ BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**: por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 16.

Arte em paralelo, podemos imaginar todos eles como sendo igualmente dotados de valor cultural e social, de vida, interação e relevância. Provavelmente, encontraremos hierarquias de valores dentro de cada um deles, mas não necessariamente tomando como válido apenas aquilo que pode ser legitimado através da História já registrada e filtrado pelas interações dos grupos específicos que coordenam a Arte Contemporânea.

Não há justificativa para qualquer ação de desconstrução ou, até mesmo, de destruição das instituições que estão estabelecidas. Buscar a sua constante reformulação e ampliação, naturalmente, é tarefa daqueles que transitam por seus ambientes e compartilham de seus valores. Quanto à sua atual hegemonia, em vez de reagir de modo a “excluir de volta aquilo que me exclui”, parece mais atraente a opção de tornar visível aquilo que não está, sem depender da sua incorporação por parte do subsistema da Arte Contemporânea. Em vez de incluir – e, assim, passar a responder a determinadas regras –, podemos conceber outros espaços, em que já habitam as Artes que parecem não ter lugar. Ou seja, transformar o atual mapa das Artes em uma imagem negativa, de forma que os não-lugares se acendam, tornando visível a experiência ‘ilegítima’ da Arte que toma nosso dia a dia, que nos cerca e que vivemos.

Queer. O artista é idealizado como um transgressor: aquele cujos *insights* aguardamos ansiosos, para ver expressos no mundo, de forma contundente, os pensamentos subversivos que tantos têm, mas que poucos conseguem expressar – ou têm coragem para tanto. Mas ele é identificado apenas quando formata sua mensagem e sua existência com total e inequívoca referência às principais convenções. Acabamos, assim, por legitimar apenas aquela recusa que oferece um espelho e que é, por isso mesmo, ambígua; aquela que pode “acabar reforçando as mesmas regras e normas que pretendeu negar”⁸². Mais além, como

⁸² LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 18.

podemos reconhecer o inverso da Arte Contemporânea se mesmo o ‘verso’ está disperso e esquivo?

Afinal, que sentido há em idealizar, canonizar e legitimar a expressão da transgressão? Pois a idealização prepara o recipiente e, assim, determina as medidas da subversão, que será lacrada a vácuo pela legitimação e colocada na prateleira com uma etiqueta. Quando a subversão se torna a norma, ela não é transgressão alguma, é mais como uma revisão ortográfica: abala os costumes por um instante, junta o que estava separado, aparta o que vinha remendado e muda para sempre [!] o jeito de fazer a mesma coisa que fazíamos antes...

Em ensaio sobre a teoria *queer*, Guacira Lopes Louro explica que a afirmativa “É uma menina!” ou “É um menino!” inicia um “processo de masculinização ou feminização com o qual o sujeito se compromete”⁸³. Segundo a autora, “o ato de nomear o corpo acontece no interior da lógica que supõe o sexo como um ‘dado’ anterior à cultura e lhe atribui um caráter imutável, a-histórico e binário”, de forma que, para se qualificar como legítimo, “o sujeito se verá obrigado a obedecer às normas que regulam sua cultura”. Mas, apesar dos limites impostos pelas categorizações, transbordamentos são inevitáveis, ainda que se tomem todas as precauções e se apliquem medidas corretivas, de recuperação ou punição.

Uma matriz heterossexual delimita os padrões a serem seguidos e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, fornece a pauta para as transgressões. É em referência a ela que se fazem não apenas os corpos que se conformam às regras de gênero e sexuais, mas também os corpos que as subvertem. [...] Suas escolhas, suas formas e seus destinos passam a marcar a fronteira e o limite, indicam o espaço que não deve ser

⁸³ LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 15.

atravessado. [...] eles e elas parecem expor, com maior clareza e evidência, como essas normas são feitas e mantidas.⁸⁴

De todos aqueles que subvertem, sejam as regras de gênero e de sexualidade ou quaisquer outras normas culturais, pode-se distinguir o *queer*. Este é o sujeito excêntrico “que assume o desconforto da ambiguidade, do ‘entre-lugares’”, aquele que não “deseja ser ‘integrado’ e muito menos ‘tolerado’”, nem “pretende instaurar novo projeto a ser perseguido”. “*Queer* é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência”.

Como a autora aponta, a “recusa nem sempre é crítica, contun-dente e subversiva”, podendo “acabar reforçando as mesmas regras e normas que pretendeu negar”. Mas há aqueles que “se abandonam no espaço ‘entre’ dois ou mais lugares”:

A fronteira é lugar de relação, região de encontro, cruzamento e confronto. Ela separa e, ao mesmo tempo, põe em contato culturas e grupos. Zona de policiamento é também zona de transgressão e subversão. O ilícito circula ao longo da fronteira. Ali os enfrentamentos costumam ser constantes, não apenas e tão somente através da luta ou do conflito cruento, mas também sob a forma da crítica, do contraste, da paródia. Quem subverte e desafia a fronteira apela, por vezes, para o exagero e para a ironia, a fim de tornar evidente a arbitrariedade das divisões, dos limites e das separações.⁸⁵

“Esses sujeitos sugerem uma ampliação nas possibilidades de ser e de viver” e, por isso, “o que eles ousam ensaiar repercute não apenas em suas próprias vidas, mas na vida de seus contemporâneos”. Diferentes

⁸⁴ LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 17.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 19.

do padrão, afastam “certezas, cânones e convenções culturais” de tal forma que “seus modos talvez sejam irreconhecíveis”.

Seu lugar transitório nem sempre é confortável. Mas esse pode ser também, em alguma medida, um lugar privilegiado que lhe permite ver [e incita outros a ver], de modo inédito, arranjos, práticas e destinos sociais aparentemente universais, estáveis e indiscutíveis.⁸⁶

Para habitar essas fronteiras, não como um exilado, e poder transitar entre um mundo e outro, é necessário ser um tradutor. Requer que não se assuma inteiramente esta ou aquela identidade, pois isto significa perda de liberdade. Mas também não basta a liberdade sem referências, o que também pode conduzir à prisão do isolamento. As identidades servem ao habitante da fronteira apenas para tornar-se consciente de que o seu território é entre territórios, e não confortavelmente ao centro de uma referência de valor de causa ganha.

Habitar a fronteira é flutuar entre os conceitos, ciente de que a medida deles é sempre insuficiente para conter o que pretendem significar; é vislumbrar tanto os acertos quanto as falhas, sem tomá-los como descritivos da qualidade intrínseca das coisas e dos seres; é procurar o entendimento e negociar, em vez de aceitar e obedecer; é facilitar o intercâmbio de verdades entre um mundo e outro. A fronteira é poesia: aquela que não está nas notas da música, mas nos intervalos entre uma nota e outra. Habitar a fronteira é sentir-se confortável na inconclusão, é exigir mais do que respostas prontas, é saber-se inadequado, desproporcional, sem nome, sem padrão, sem autoridade. A evolução aí está no surgimento de coisas entre as coisas, não em uma coisa após a outra.

⁸⁶ LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 24.

Diferentes do padrão, os modos dos artistas que habitam as fronteiras “talvez sejam irreconhecíveis”⁸⁷. A outra língua que eles falam, hoje, é uma total mixagem coletiva. Por isso, é de se esperar que a forma inicial de classificá-la derive dos múltiplos dialetos dos quais ela retira seus verbetes. Como numa criouliização⁸⁸ [ou miscigenação] da linguagem, essas Artes não se limitam aos territórios definidos por nenhuma de suas referências.

Remix.

Não reconhecidos pelo pai nem acolhidos na comunidade dos portugueses, dos africanos ou dos índios, privados de qualquer identidade social, nascidos em uma terra de ninguém, só puderam dar a si mesmos uma identidade própria, original, criando um povo novo que conhecia a língua portuguesa e a tupi, mas que também vivia segundo um modelo inédito em que confluíam as culturas das duas matrizes. Foram provavelmente esses mamelucos os primeiros a tomar consciência de que pertenciam a uma sociedade nova: nem indígena, nem branca, mas brasileira. Para adquirir essa identidade inédita, era necessário passar pela fase intermediária de *ninguendade* – de ser ninguém [...].⁸⁹

Nem índio, nem europeu, “um mestiço educado por uma mãe sem marido e desprezado pelo pai”, o mameluco, filho de pai português e mãe índia, nasceu subvertido e ser transgressor era de sua natureza. Ele foi um *queer*, mas não por necessidade de questionar a dominação, servindo, inclusive, como instrumento de domínio dos índios pelos

⁸⁷ LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 24.

⁸⁸ BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**: por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 74.

⁸⁹ MASI, Domenico de. **O futuro chegou**: modelos de vida para uma sociedade desorientada. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014. p. 679.

portugueses. Neste ponto, sua “fase intermediária de *ninguendade*” não foi menos danosa do que a violência legitimada dos “conquistadores” portugueses. Sendo o mameluco um tradutor e, assim, um mediador, como poderia ele não corresponder ao fluxo único da evolução ali apresentada e imposta à força? Da ilegitimidade à legitimidade, do selvagem ao civilizado, de todos os matizes ao branco, do pagão ao cristão, etc.

Coisas entre as coisas; a miscigenação dos povos do mundo já não era novidade e jamais cessou. Da *ninguendade* à legitimidade, o *remix* sempre dependeu da linguagem e está intimamente atrelado às suas matrizes, até que se constitua vocabulário suficiente para ser culturalmente identificado como autônomo. Acontece que, hoje, em nosso ambiente multicultural a nível planetário, a prática do *remix* não se limita a mesclar dois ou três modos de ser já estabelecidos, nem se divide entre o que representa a tradição e aquilo que simboliza o futuro. Não se trata mais de miscigenar matrizes legítimas criando um item ilegítimo ainda a se sujeitar ao teste do tempo. Não temos mais esse tempo.

A atual fluidez dos povos e dos signos, adicionada da velocidade das transferências e das trocas, resulta no *remix* do *remix*⁹⁰, de modo que a única forma de categorização relativamente eficaz hoje se faz através do *tag*, da etiqueta que faz o *link* entre itens em plataformas digitais. Ao converter o objeto em um dado, podemos atribuir-lhe palavras-chave, tornando-o localizável e acessível através das ferramentas de busca. O *link* é o mecanismo que insere o item em uma cadeia significativa, de forma que o conjunto de indivíduos que o utiliza pode, coletivamente, atribuir-lhe sentido. O tecido que é gerado e alimentado por esse mecanismo é o hipertexto, uma espécie de contexto semântico que, ao contrário do que muitos ainda temem, não existe num mundo paralelo, externo ou contrário ao real: tal como a linguagem escrita, esse virtual apenas enriquece e procura dar ordem à experiência.

⁹⁰ FERGUSON, Kirby. **Everything is a remix**. Disponível em: <http://everythingisaremix.info/watch-the-series/>. Acessado em 03 de maio de 2014.

A organicidade das correntes que interligam os objetos culturais digitalizados atuam de forma muito diversa das categorizações culturais que se impõem como limites artificiais. Os espaços de transbordamento desses limites já alcançaram tal proporção que são estas categorias que agora constituem uma minoria. Progressivamente, a linha condutora das categorizações – e, consequentemente, dos comportamentos – não se sustenta mais enquanto aquela que delimita os espaços, nos quais se pode ou não transitar: a linha do território, o arame farpado. Essa linha sofreu uma mutação que a transformou no laço:

O fundamento da mutação em curso deve ser buscado na mudança da natureza do laço. Nenhum ser, por mais simples, ou complexo que seja, subsiste ou pode subsistir isoladamente. Os laços são a condição mesma de sua existência, de toda existência. Laços endógenos que ligam os componentes de um organismo, laços exógenos que ligam os seres entre si e com seu ambiente. Estranha coincidência, é agora que nós temos, pela primeira vez, os meios de estender os laços a todo o planeta, como se a formidável extensão da tecnologia se acompanhasse silenciosamente de uma aspiração de encontrar nossos laços com nossas origens, com aqueles que fizeram de nós, na sequência das espécies, não “produtos”, mas os portadores da instância criadora.⁹¹

Não é justamente a nossa instância criadora que estamos colocando em questão? Entre a linha do território que aparta e o laço que põe em contato, a potência da Arte, hoje, está na sua forma de contrapor à tentativa de explicar o mundo *apenas* por meios racionalizantes, que atribuem sentido através da noção de funcionalidade e nos converte em “produtos”.

⁹¹ BERGER, René. **Tornar-se os primitivos do futuro?** In: DOMINGUES, D. Org. Arte e vida no século XXI: Tecnologia, ciência e criatividade. São Paulo: Unesp, 2003. p. 43.

Em seu estudo no campo da Psicologia, Guimarães⁹² menciona o ‘poder de agir’, que muitas vezes “se encontra fragilizado pelas demandas do capitalismo”. A criatividade aparece como uma possibilidade para a retomada desse poder pelo sujeito, visto que “uma das formas do adoecimento ocorrer é no impedimento do poder de agir”. “Entendemos que escutar o que o artista tem a dizer de sua prática pode colaborar com futuros projetos que pretendem instigar o poder de agir de outros profissionais”.

Mesmo quando estão invisíveis à História, os artistas ainda são visíveis à sociedade na qual estão inseridos, nos espaços em que circulam e nos grupos com os quais interagem. Nas escolhas que fazem, esses artistas podem expressar uma retomada do poder de agir ao recusar o estatuto de produto, preferindo até mesmo a *ninguendade*. Assim, os laços que estes artistas formam colaboram para uma percepção de outras formas de estar no mundo. São laços que se estabelecem através e a partir das imagens que eles criam, desencadeando experiências coletivas de atribuição de sentido; experiências que muitas vezes tomamos como corriqueiras, mas que ampliam as “possibilidades de ser e de viver”.

Os nós do tecido cognitivo que tecemos ao redor do planeta se constituem a partir dos dados que inserimos, cultivamos, repercutimos e reformulamos. Estamos numa “era que valoriza os laços tecidos por textos e imagens”⁹³. É através desses laços que assumimos, simultaneamente, as funções de produtor e consumidor, emissor e receptor.

O universal que interessa, aqui, é aquele que se apresenta como potencial para o acesso de todos; aquele que, na mais tola das brincadei-

⁹² GUIMARÃES, Daniel. **Produção criativa, trabalho e mercado**: O artista plástico no mundo contemporâneo. Belo Horizonte: monografia apresentada ao Curso de Psicologia da PUC-MG, 2013. p. 46.

⁹³ BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**: por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 42.

ras, traz a mensagem: “você também pode brincar disso”⁹⁴. *Ninguendade*, nesse caso, é apenas o estado intermediário de todos nós antes de criarmos laços. É uma espécie de limbo, um estado potencial, como aquele que todos os artistas conhecem, que existe entre a criação de algo e a atribuição de sentido – a Experiência Artística – por parte de outro indivíduo: o *link*, a inserção do dado em uma cadeia significativa, objetivo primordial do compartilhamento, participação.

Participação. Conforme abordado anteriormente, a estrutura comunicacional da mídia de massa é composta por um emissor para vários receptores e é totalizante por natureza. Esses receptores viviam isolados um do outro e os custos para contribuir para com a construção e a divulgação das mensagens eram enormes. Todos dependíamos de mecanismos atravessadores, de intermediários, para determinar o valor daquilo que era emitido: a edição, a crítica e a seleção. Mas, a partir do momento em que estes receptores passam a ter acesso uns aos outros, a criação de conteúdo, a transmissão, a seleção e a crítica são feitas ali mesmo, a partir da experiência dos próprios usuários dos produtos e dos serviços.

Quando coisas que costumavam ser inconvenientes deixam de ser, [...] antigos acordos precisam ser renegociados, inclusive o papel desses trabalhadores: quando você pode saber sobre um restaurante a partir de uma visão agregada das pessoas que realmente comeram lá, o valor da crítica como fonte de recomendação é reduzido. Outras funções do crítico, como interpretar as intenções do chef ou relacioná-las com a história de uma determinada culinária, permanecem, mas o valor geral do trabalho dos críticos encolhe, porque o mundo a seu redor mudou.⁹⁵

⁹⁴ SHIRKY, Clay. **A cultura da participação**: criatividade e generosidade no mundo conectado. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p. 22.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 136.

“Essa mudança pode ser desorientadora e levou diversos críticos a atacar essas agregações de experiência popular”⁹⁶, sem, de fato, explicar por que a preferência popular é ‘obviamente ridícula’. O fato é que essa nova dinâmica está drasticamente diminuindo a distância entre o público e o privado, e entre o amador e o profissional. As dinâmicas da colaboração estão pondo em questão a instituição como aglutinadora, como único meio através do qual podemos realizar tarefas complexas.

A participação, a colaboração, a generosidade e o compartilhamento aparecem hoje como novidade, mas são apenas instintos naturais dos seres sociais que somos, para os quais faltaram oportunidades no século da televisão: o isolamento é que foi a anomalia. Antes, toda mensagem que precisasse ser difundida deveria escalar até alguns raros pontos de convergência, a partir dos quais ela seria emitida para o restante da população – caso isso representasse uma vantagem para o difusor. Quando os custos de visibilidade e de descoberta eram altos, as pessoas dependiam principalmente de instituições para se agregar em torno de interesses semelhantes. Agora, o baixo custo de visibilidade

[...] originou um aumento sem precedentes na quantidade de material disponível para o público, mas não projetado para o público – a intenção dos criadores não é alcançar qualquer audiência genérica, e sim comunicar-se com suas almas gêmeas, muitas vezes no âmbito de normas culturais compartilhadas que diferem das que estão em uso no mundo externo.⁹⁷

Falar em reconhecimento deixa alguns artistas irados, como se nisto estivesse implícita a ganância que está relacionada ao mundo do dinheiro. Trata-se de uma rejeição às concessões, não ao dinheiro. Mas

⁹⁶ SHIRKY, Clay. **A cultura da participação**: criatividade e generosidade no mundo conectado. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p. 136.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 84.

eles acabam, assim, por rejeitar a ideia como um todo, como se querer reconhecimento fosse o mesmo que ceder à lógica do mercado e subtrair a experiência da Arte ou atender a demandas externas e sujeitar-se. Porém, a associação obrigatória entre a busca por reconhecimento e a sujeição às regras do sucesso financeiro e midiático foi apenas mais um dos inconvenientes dos altos custos de visibilidade.

Hoje, as várias modalidades de mídia social nos mostram que o desejo de obter reconhecimento dos pares tem mais a ver com encontrar pessoas que se interessem pelos mesmos assuntos, que se comuniquem de forma parecida e acreditem nas mesmas coisas, mesmo que, a partir disso, possamos fazer comércio. Temos, também, como perceber que a atribuição de valor às coisas sempre dependeu da interação e da integração de grupos: seja de curadores, de artistas, de empresários, de políticos ou de amadores, pessoas que influenciam umas às outras, criam suas próprias regras e condições para a participação e se conduzem por cumplicidade e/ou por competição.

Grupos. De modo geral, “quando queremos que aconteça algo cuja complexidade está além das capacidades de uma única pessoa, precisamos de um grupo”⁹⁸.

Para citar um exemplo, em meados do século XVII surgiu um grupo de dinâmica instigante. Um punhado de londrinos “decidiu que se recusaria a acreditar em coisas que não fossem verdades demonstráveis”⁹⁹, passando a submeter as pesquisas de seus pares ao escrutínio, com base em regras de clareza e transparência estabelecidas. De um trabalho tão colaborativo quanto competitivo nascia a “Universidade Invisível” de Robert Boyle, que assim foi até que o método científico se tornou a norma.

⁹⁸ SHIRKY, Clay. **A cultura da participação**: criatividade e generosidade no mundo conectado. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p. 108.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 123.

Nesse contexto, Clay Shirky descreve os subsequentes avanços dos químicos em comparação com os avanços dos alquimistas, seus “ancestrais intelectuais”. Por séculos, eles trabalharam em reclusão e seus métodos eram escondidos em vez de compartilhados. “Os integrantes da Universidade Invisível tinham uma grande vantagem sobre os alquimistas: eles tinham uns aos outros”¹⁰⁰.

Em *Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work*, Michael Farrel detalha como grupos de amigos e colaboradores melhoram as ideias de um grupo e as disseminam. Ele detalha diversos casos, começando com o grupo de pintores franceses conhecido como impressionistas. Os membros centrais desse grupo, Claude Monet e Auguste Renoir, conheceram-se quando estudavam pintura no estúdio de Charles Gleyre. Mais tarde, o grupo se encontrava semanalmente no Café Guerbois, e foi aos poucos se expandindo, com a inclusão de Edouard Manet, Edgar Degas, Berthe Morisot e Camille Pissarro. [Morisot, uma mulher, não comparecia aos encontros porque as mulheres não podiam frequentar cafés, ilustrando como as oportunidades são afetadas pelas estruturas sociais, seja positiva ou negativamente]. [...] o núcleo central dos impressionistas criou um ambiente em que novas ideias podiam ser rapidamente testadas e melhoradas ou descartadas; à medida que participantes entravam e saíam, levando com eles as ideias, aquele ambiente servia como ponto de difusão para as ideias do grupo. Nas palavras de Farrel, “a maioria dos círculos colaborativos consiste de um grupo central que interage com frequência e de um grupo periférico ‘estendido’ cujo grau de envolvimento varia. O núcleo agrega os membros que se encontram com regularidade, discutem seu trabalho, e por meio de sua interação desenvolvem uma nova visão”, enquanto o grupo estendido dissemina as ideias que brotam do núcleo.¹⁰¹

¹⁰⁰ SHIRKY, Clay. **A cultura da participação: criatividade e generosidade no mundo conectado**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p. 125.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 96.

Dessa maneira, a Arte sistematizou este processo, quebrou seus códigos, determinou que havia algo de muito valor neste espaço de interações no qual nada jamais acontecia duas vezes. O conjunto das reverberações desse modelo é chamado hoje de Arte Moderna. Já na Arte Contemporânea, a necessidade da singularidade reforçou a importância de determinados autores como se eles atuassem em relativo isolamento, de modo que os grupos que se juntaram – à moda antiga, diga-se de passagem – passaram a ser chamados de coletivos. Curiosamente, o trabalho artístico realizado em isolamento passou a soar como uma ideia romântica, associada àqueles mesmos artistas que, ao contrário, se encontravam com frequência e colaboravam, assim, para com a construção da obra de cada um. Hoje, na época dos editais de incentivo à Cultura, participar de um coletivo aparece como uma estratégia de visibilidade para todo artista iniciante. Mas, ainda assim, o individualismo é incentivado, no sentido em que o valor atribuído à exposição individual é muito maior que o da exposição coletiva.

Tanto a generosidade quanto a conveniência estão implícitas no compartilhamento, no consumo colaborativo, nas comunidades criativas, nos fóruns de discussão, nos mercados de venda e de troca *online*, etc. E, agora, nada disso aparece como uma contracultura; está mais para um retorno a um comportamento de comunidade que, com o tempo, deixamos ser substituído pelo hiperindividualismo. Esta tendência, ou melhor, essa opção, é perceptível em empreendimentos que não param de aparecer ao nosso redor; mas, mesmo assim, não parece se impor como mais uma inovação importada que deixará parte da população comendo poeira. Apesar de não conhecermos ainda todas as suas consequências, parece tratar-se, essencialmente, de uma ampliação das possibilidades que traz reformulações, mas sem qualquer anulação radical de tudo o que existiu previamente. Essa relativa indiferença quanto à possibilidade de substituir paradigmas de modo catártico e totalizante pode ser um indício de maturidade perante a diversidade das formas de existir.

Uma altermodernidade? Nicolas Bourriaud supõe que possamos “definir a arte de hoje em função de um critério de tradutibilidade”, tomando cada artista como tradutor de si próprio, num movimento que “implica aceitar que nenhuma palavra traz o selo de qualquer espécie de ‘autenticidade’”.

O que chamo de *altermodernidade* designa [...] um projeto de construção que permitiria novos direcionamentos interculturais, a construção de um espaço de negociações que fosse além do multiculturalismo pós-moderno, ligado antes à origem dos discursos e formas do que à sua dinâmica. Há que substituir essa pergunta sobre a proveniência por aquela sobre a destinação. “Para onde ir?” Tal é a pergunta moderna por excelência.¹⁰²

Segundo o autor, na atual paisagem multicultural, os artistas traçam caminhos, criam trajetórias, “passagens que eles vão abrindo entre formatos de expressão e comunicação”; o artista contemporâneo “se põe a caminho, e isso sem dispor de nenhum lugar para onde *voltar*”.

[...] de um lado juntar-se àqueles que provém de um mesmo lugar, quer se trate de uma nação, de uma cultura ou de uma comunidade de interesses. De outro, unir-se àqueles que se dirigem para um mesmo lugar, mesmo que esse lugar permaneça vago e hipotético. O evento moderno, na sua essência, apresenta-se como a constituição de um grupo que atravessa, arrancando-os, os pertencimentos e as origens: quaisquer que sejam seu gênero, classe social, cultura, origem geográfica ou histórica e orientação sexual, eles constituem uma tropa definida por sua direção e velocidade, uma tribo nômade desvencilhada de qualquer amarra interna ou identidade fixa.¹⁰³

¹⁰² BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante:** por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 38.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 41.

Não fosse a menção do autor a grupos, tamanha liberdade seria vertiginosa; juntar-se, estabelecer laços. Isso nos é perfeitamente familiar, apesar do hiato do século XX, que reduziu quase toda a população do mundo a uma massa amorfa de receptores isolados e inertes. Agora que ampliamos as possibilidades de acesso uns aos outros, torna-se ainda mais evidente que o acesso aos dados isolados é insuficiente – é necessário lhe atribuir um sentido:

Mais do que produzir um objeto, o artista trabalha para desenvolver uma vida de significações, propagar um comprimento de ondas, modular a frequência conceitual em que suas proposições serão decodificadas para um público. Uma “ideia” pode, assim, passar do sólido para o flexível, de uma matéria para um conceito, da obra material para uma multiplicidade de extensões e declinações. Arte da transferência: transportam-se dados ou signos de um ponto para outro, e esse gesto expressa nossa época mais do que nenhum outro.¹⁰⁴

Talvez uma questão de tradução ou apenas um pensamento diverso: tudo me leva a crer que essas proposições serão decodificadas *por* um público e não *para* um público. Esse ente sem rosto chamado público atomiza-se progressivamente, tornando-se uma multiplicidade de receptores que são, simultaneamente, produtores daquilo que consomem. Voltando à questão da permanência: o que há de efêmero a ser transformado em Cultura o fará através da Cultura: é o conjunto das interações dos usuários [criadores/receptores] que realizará essas transições.

Dois lados da colaboração. Por um lado, o professor de direito, Lawrence Lessig, preocupa-se com os mercados de difusão concentrados e com as leis que controlam a criatividade, que, em muitas de suas expressões atuais, é entendida como pirataria: “Jamais em nossa história

¹⁰⁴ BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**: por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 136.

tão poucos tiveram um direito legal de controlar tanto do nosso desenvolvimento cultural como agora”¹⁰⁵. Uma de suas respostas a essa questão foi o lançamento do *Creative Commons*, uma alternativa mais flexível ao puro e rígido *copyright*.

Por outro lado, Rachel Botsman e Roo Rogers experimentam uma renovação de otimismo ao listar inúmeros exemplos de como “a tecnologia está reinventando antigas formas de confiança”:

[...] no século XX do hiperconsumismo éramos definidos por crédito, propaganda e pelas coisas que possuíamos. No século XXI do consumo colaborativo, seremos definidos pela reputação, pela comunidade e por aquilo que podemos acessar, pelo modo como compartilhamos e pelo que doamos.¹⁰⁶

Um dos exemplos citados pelos autores é um sistema de compartilhamento de bicicletas, cujos criadores tiveram que levar tudo em consideração: “desde como as pessoas se sentiriam pedalando no trânsito até como garantir que as bicicletas não fossem vandalizadas ou roubadas e como o sistema responderia aos desafios específicos do clima extremo de Montreal”. A partir do *feedback* dos ciclistas, descobriram ainda “que o travamento precisava ser mais robusto e que cada estação precisava de mais docas vazias para permitir que os ciclistas devolvessem as bicicletas onde e quando quisessem”. Ou seja, os *designers* desse sistema “tinham que fazer muito mais do que criar uma bicicleta”¹⁰⁷.

¹⁰⁵ LESSIG, Laurence. **Cultura Livre**: como a mídia usa a tecnologia e a lei para barrar a produção cultural e controlar a criatividade. Disponível em: <https://www.ufmg.br/proex/cpinfo/educacao/docs/10d.pdf>. Acessado em: 17 de fevereiro de 2014. p. 153.

¹⁰⁶ BOTSMAN, Rachel; ROGERS, Roo. **O que é meu é seu**: Como o consumo colaborativo vai mudar o nosso mundo. Porto Alegre: Bookman, 2011. p. xviii.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 157.

Para empreendermos no sentido de catalogar as soluções colaborativas para as Artes Visuais, precisamos reconfigurar o que Arte significa, pois é da própria natureza do consumo colaborativo atuar numa esfera diversa das estruturas tradicionais. Se considerarmos que a institucionalização é condição para que a Arte sequer exista, nada justificaria esse esforço [a não ser que já se utilizem os nomes mais diversos, uma vez que “Arte” já tem donos]. Em outras palavras, por um lado, podemos questionar as forças de centralização e criar alternativas para solucionar atritos, como fez Lawrence Lessig com o *Creative Commons*. Por outro lado, podemos nos atentar à dimensão contextual dos produtores/consumidores – como fizeram Rachel Botsman e Roo Rogers – para projetarmos situações de acesso e participação. Assim, os artistas poderão considerar se ainda é interessante continuar *projetando bicicletas*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No meio do caos, Noé construiu um pequeno mundo bem organizado. Face ao desencadeamento dos dados, protegeu uma seleção. Quando tudo vai por água abaixo, ele está preocupado em transmitir. Apesar do salve-se quem puder geral, recolhe pensando no futuro.

[...]

“Eles foram extintos da Terra; ficou somente Noé e os que estavam com ele na barca” [Gênesis 7, 23]. A operação de salvamento de Noé parece complementar, quase cúmplice de um extermínio. A totalidade com pretensões universais afoga tudo aquilo que não pode reter. É desta forma que as civilizações são fundadas, que o universal imperial se instaura. [...] Horríveis fogueiras hitlerianas, fogos de livros nas praças europeias, em que ardiam a inteligência e a cultura! [...] Muitas vozes foram caladas para sempre. Não suscitarão mais nenhum eco, nenhuma resposta.

Mas o novo dilúvio não apaga as marcas do espírito. Carrega-as todas juntas. Fluida, virtual, ao mesmo tempo reunida e dispersa, essa biblioteca de Babel não pode ser queimada. As inúmeras vozes que ressoam no ciberespaço continuarão a se fazer ouvir e a gerar respostas. As águas deste dilúvio não apagarão os signos gravados: são inundações de signos.¹⁰⁸

Textos, músicas, filmes, jogos, mundos virtuais e Artes Visuais circulam em grande escala sem que nunca tenham passado pela filtragem dos editores tradicionais. “Os guardiões do bom gosto, os avalistas da qualidade, os intermediários obrigatórios, os porta-vozes”, cujo trabalho consistia em gerenciar territórios, perdem o sentido diante do “estabelecimento de relações cada vez mais diretas entre produtores e usuários”¹⁰⁹.

¹⁰⁸ LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 14-16.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 231.

Enquanto o universal totalitário exclui “por separação aqueles que participam da verdade [...] e aqueles que se encontram relegados às sombras: bárbaros, infiéis, ignorantes, etc.”, o ciberespaço reúne “de forma caótica todas as heresias. Mistura os cidadãos aos bárbaros, os pretensos ignorantes e os sábios”¹¹⁰. A cibercultura, mesmo não estando livre de exclusões [pois o excluído está desconectado], “corresponde ao momento em que nossa espécie [...] tende a formar uma única comunidade mundial, ainda que essa comunidade seja – e quanto! – desigual e conflitante”¹¹¹.

Na perspectiva do universal sem totalidade, “a iniciativa pertence ao demandante” [espectador, receptor, usuário, consumidor], diferentemente da ‘arca’ das diferenças culturais selecionadas à conveniência política do multiculturalismo. Ou seja, “a disponibilidade progressiva de instrumentos de filtragem e de navegação no dilúvio” deslocam “o ‘centro de gravidade informacional’ para o indivíduo ou o grupo em busca de informações”¹¹². A ausência de uma gestão prévia, das seleções, das hierarquias e das “estruturas de conhecimentos *pretensamente válidos para todos a qualquer momento*”¹¹³, não impede que indivíduos e grupos se orientem e se organizem, gerando estruturas com hierarquias e seleções por sua própria conta.

“[...] *toda inteligência coletiva no mundo jamais irá prescindir da inteligência pessoal*, do esforço individual e do tempo necessário para aprender, pesquisar, avaliar, integrar-se às diversas comunidades, mesmo que virtuais. A rede jamais pensará em seu lugar, e é melhor assim”¹¹⁴. Como “matéria-prima de um processo intelectual e social vivo

¹¹⁰ LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 238.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 249.

¹¹² *Ibidem*, p. 240.

¹¹³ *Ibidem*, p. 244.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 245.

e altamente elaborado”¹¹⁵, o conjunto dos objetos culturais existem, enfim, para produzir conhecimento comum e situações de convergência do pensamento. Agora, somos todos Noés, ajustando nossos instrumentos de navegação, realizando nossas próprias curadorias, preservando ou descartando valores, justamente para evitar o nosso próprio afogamento.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 244.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BERGER, René. **Tornar-se os primitivos do futuro?** In: DOMINGUES, D. Org. Arte e vida no século XXI: Tecnologia, ciência e criatividade. São Paulo: Unesp, 2003.

BOTSMAN, Rachel; ROGERS, Roo. **O que é meu é seu**: Como o consumo colaborativo vai mudar o nosso mundo. Porto Alegre: Bookman, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**: por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CAMNITZER, Luis. **Arte contemporânea colonial**. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. Escritos de Artistas: anos 60/70. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.

CEIA, Carlos. **Diletantismo**. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=747&Itemid=2. Acessado em: 17 de abril de 2014.

CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da arte contemporânea?** Recife: Massangana, 2006.

DIAZ, Gustavo. **Sobre...** Disponível em: <http://acrasias.wordpress.com/about/>. Acessado em: 17 de abril de 2014.

ESTADÃO. ONU: População mundial é de 7,2 bilhões de pessoas. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/internacional,onu-populacao-mundial-e-de-7-2-bilhoes-de-pessoas,1042156,0.htm>. Acessado em: 30 de março de 2014.

FERGUSON, Kirby. **Everything is a remix**. Disponível em: <http://everythingisaremix.info/watch-the-series/>. Acessado em 03 de maio de 2014.

FERNANDES, João. **Born to be famous**: a condição do jovem artista, entre o sucesso *pop* e as ilusões perdidas... Rio de Janeiro: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ, 2003.

G1. Confira o ranking das maiores regiões metropolitanas. Disponível em: <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2010/12/confira-o-ranking-das-maiores-regioes-metropolitanas.html>. Acessado em: 30 de março de 2014.

GUIMARÃES, Daniel. **Produção criativa, trabalho e mercado**: O artista plástico no mundo contemporâneo. Belo Horizonte: monografia apresentada ao Curso de Psicologia da PUC-MG, 2013.

HEINICH, Natalie. **A Sociologia da Arte**. Bauru: Edusc, 2008.

LESSIG, Laurence. **Cultura Livre**: como a mídia usa a tecnologia e a lei para barrar a produção cultural e controlar a criatividade. Disponível em: <https://www.ufmg.br/proex/cpinfo/educacao/docs/10d.pdf>. Acessado em: 17 de fevereiro de 2014.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** 2.ed. São Paulo: Ed. 34, 1996.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MARTINS, Alice Fátima. **Tramas artísticas, práticas artesanais e experiências estéticas contemporâneas** [livro eletrônico]. Coleção Desenredos #8. Goiânia: FAV - UFG, FUNAPE, 2013. Disponível em: <http://www.pacc.ufjf.br/tramas-artisticas-praticas-artesanais-e-experiencias-esteticas-contemporaneas-e-book-gratuito/>, Acessado em: 03 de dezembro de 2013.

MASI, Domenico de. **O futuro chegou**: modelos de vida para uma sociedade desorientada. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. 2. ed. rev. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011.

SAGAN, Carl. **Pálido ponto azul**: uma visão do futuro da humanidade no espaço. São Paulo: Cia das Letras, 1996. Disponível em: <http://acrux.astro.ufsc.br/~lacerda/Documentos/livros/In.Carl%20Sagan%20-%20Um%20P%C3%A1lido%20Ponto%20Azul.pdf>. Acessado em: 05 de maio de 2014.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. 20. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

SHIRKY, Clay. **A cultura da participação**: criatividade e generosidade no mundo conectado. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.