

Conjuntura da arte contemporânea: a noção de “fim da arte” e a arte tecnológica

Pablo Lisboa

Cleomar Rocha

Resumo

No contexto da história e das teorias da arte, o artigo aproxima o conceito de “fim da arte”, elaborado por Arthur Danto, das expressões artísticas visuais tecnológicas e reflete sobre sua relação com os museus. Concorda-se o reconhecimento do fim de um tipo de narrativa da história da arte com a ascensão da arte tecnológica em suas variadas expressões. No contexto dos processos de musealização de salvaguarda e comunicação, a arte tecnológica se desenvolve com diversos atritos em relação a arte contemporânea mais tradicional conforme diagnosticado por Edward Shanken e Oliver Grau, configurando um cenário propício a especulações sobre a correlação de forças entre as mesmas. A presença de uma maior diversidade social e cultural, conjugada com uma recepção da arte contemporânea tributária de um regime estético, está intimamente vinculada ao cotidiano social tecnológico e sua torrente de dispositivos interativos de toda ordem. Deste cenário emerge a arte pós-histórica (pós-moderna) que se libera dos axiomas fechados do modernismo e substitui a pergunta “o que é arte?”, pela pergunta “o que não é arte?”, o que implode com as fronteiras do locus artístico. Por seu turno, a seleção institucional dos museus tradicionais, muitas vezes presa aos critérios modernos, não salvaguarda de maneira razoável a produção de arte tecnológica, impelindo um vácuo de memória que poderá afetar a leitura histórica das gerações futuras. Em contraposição, a arte tecnológica constrói um circuito próprio através de festivais, mostras e centros de arte e mídia,

como é o caso do Ars Electronica (Áustria) e do ZKM (Alemanha).

Palavras-chave

arte tecnológica, museologia, fim da arte, história e teorias da arte, arte contemporânea.

Introdução

As profundas transformações socioculturais em curso no mundo contemporâneo, a partir do avanço da ciência, da revolução digital e do reconhecimento das diversidades culturais, afetam fortemente o mundo da arte. Isto fica evidente quando olhamos para as expressões artísticas produzidas a partir da década de 1990, que apresentam uma natureza temática híbrida e diversificadamente heterogênea, evidenciando que os relatos totalizantes estariam cada vez menos potentes. Isso seria explicado pela presença de maior diversidade temática nas narrativas sociais, e, por consequência, na arte. O sepultamento dos relatos hegemônicos em torno de grandes narrativas, identificado por Canclini (2012), estaria localizado na queda do Muro de Berlim (1989) e no ataque às Torres Gêmeas em Nova Iorque (2001). A partir de então, na visão do autor, nenhum outro relato fora totalizante e hegemônico. Estamos vivendo tempos cada vez mais líquidos.

Essas transformações apresentam disrupções conceituais paradigmáticas que dividem o modernismo do pós-modernismo instigando abordagens

de análise sobre o cenário da arte contemporânea. Tramado a isto, vê-se a total liberação da materialidade da arte, ampliando os meios para a produção e fluxo da mensagem artística que, agora, se torna sensível a partir de uma diversidade de chassis e visualidades, causando uma profunda afetação nas interfaces constituídas na amarração entre obra e público.

Aqueles que produzem, conservam e expõem a arte contemporânea mais tradicional, dão sinais de não estarem muito dispostos a flertar com a arte de base tecnológica, no entanto, as expressões artísticas tecnológicas são cada vez mais pujantes, principalmente a partir da constituição de um circuito próprio. A arte eletrônica é produzida por um número cada vez maior de artistas, circula em instituições específicas e em circuitos e festivais que valorizam as estéticas cibernéticas em sua ampla variedade. É debatida e criticada por um número cada vez maior de pesquisadores que utilizam eventos, como seminários e encontros, para refletir sobre o assunto. Está claro que existe um desacordo entre a arte mais tradicional e a arte tecnológica. Isso fica evidente quando sentimos a ausência de produtos artísticos tecnológicos nos principais museus de arte contemporânea mais tradicional. Rejeitada, a arte tecnológica busca um caminho distinto, localizando-se em centros de tecnologia e mídia, fluindo pela internet, organizando-se em festivais e outros eventos onde o cruzamento entre arte e tecnologia é bem-vindo.

As instituições museais de arte, no que toca a absorção da produção artística, têm seus procedimentos de seleção, separando objetos musealizáveis, de não musealizáveis, a partir do mérito de sua substância artística material e imaterial. A processualidade museal envolve o juízo de valor das obras de arte, descartando umas e selecionando outras. Neste crivo, a arte tecnológica não tem logrado espaço no circuito tradicional, sendo pressionada a criar seu

próprio caminho a partir de um sistema paralelo. Por seu turno, a produção da arte, que é fruto, dentre outros fatores, da disponibilidade de materiais, técnicas e tecnologias no espaço-tempo histórico, além de, é claro, abarcar aspectos poéticos e estéticos, não está, na maioria das vezes, objetivando sua absorção pelos museus tradicionais. São variadas e profundas as contradições entre arte e tecnologia, contudo, aqui, queremos evidenciar que a arte tecnológica é fruto nato da era tecnológica na qual estamos imersos e nada nela tem de anacronismo, justamente por ser composta do ferramental de seu tempo e expressar a linguagem de seu tempo.

A partir da exposição de elementos de conjuntura busca-se resultados que estejam situados no âmbito sociocultural e artístico, visando produzir um desenho que faça uma montagem relacional entre o conceito de “fim da arte”, elaborada por Arthur Danto, e a produção artística tecnológica. São três os tópicos desenvolvidos nas linhas que se seguem: 1. O “fim da arte”; 2. Arte tecnológica; 3. A relação entre arte tecnológica e os museus.

O “fim da arte”

O conceito de fim da arte tem sua abordagem original em Hegel e foi continuada com bastante propriedade por Arthur Danto, em “Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história” (2006). De posse da noção de fim da história, o autor utiliza o conceito de pós-historicidade para abordar criticamente a arte e seus desdobramentos a partir do esgotamento do modernismo e do surgimento da Pop Art. Danto refere-se especificamente às esculturas Brillo Box (1964), produzidas e expostas por Andy Warhol, em Nova Iorque. A obra em questão surge no momento da crise de representação da arte moderna e inaugura um período disruptivo em relação ao modernismo. A partir de então tudo pôde

ambicionar ser arte, não cabendo juízos de valor estético carrilhados pela linha temporária e sequencial dos movimentos artísticos modernos.

A menção ao “fim da arte” não corresponde ao final da produção artística, mas, sim, de uma ruptura, uma inovadora forma de interpretar, produzir e fruir arte, não mais ancorada em preceitos fechados, nem a partir de historiografias totalitárias e hegemônicas. Concordamos que, observando apenas a frase de efeito: “o fim da arte”, o leitor é levado a crer em uma visão apocalíptica, porém, em nenhum momento Danto quis dizer que não se produziria mais arte a partir das Brillo Box, de Warhol, mas, sim, que o surgimento da arte pós-histórica encerrava um modo de narrativa totalmente distinto do sucedido. Desvinculada da necessidade de encarnar uma essência filosófica da arte, como fizeram os movimentos modernos organizados com base em manifestos, a arte pós-histórica pode ser o que quiser, diferentemente do que ocorria no século passado (DANTO, 2006, p. 58).

Não existe maior obstáculo para a fruição de uma obra de arte do que manter princípios e preconceitos (GOMBRICH, 2013, p. 29) e isso se torna um entrave quando analisamos a paradigmática ruptura que a pós-modernidade ofertou ao mundo artístico. A história revela que artistas e movimentos consagrados nem sempre foram bem aceitos no período de seu surgimento. O caso de Van Gogh é emblemático e concorda com a percepção de Gombrich sobre a necessidade de despirmo-nos de concepções que poucas vezes são aplicáveis para todos os casos. Talvez seja esse o motivo para que Danto não dê ao Urinol, de Duchamp, a condição de obra paradigma, como deu às Brillo Box, de Warhol. Antes de ser filosoficamente possível, uma obra deve ser historicamente possível (DANTO, 2006, p. 58), e, na visão do autor, o ano de 1917, data do surgimento de “A Fonte”, ainda não se tinha a condição histórica

que viria a viabilizar a ruptura que se deu a partir da década de 1960 com as Brillo Box.

Um fato vem ao caso. Sob a ótica de Danto (2006), o historiador da arte Clement Greenberg esforçou-se em “suprimir” o Surrealismo da história da arte, determinando que seu lugar estava “além do limite da história”, trazendo à tona e deixando bastante explícito que a arte moderna, bem como seus movimentos antecessores, estavam enquadrados em uma narrativa oficial com limites sólidos, excludentes e puristas. Arthur Danto, inclusive, prospectou que “Greenberg pode ter pensado na arte nesses mesmos termos, vendo no Surrealismo um tipo de regressão estética, uma reafirmação de valores da infância da arte, habitada por monstros e ameaças assustadoras” (DANTO, 2006, p. 12). Em relação a isso, poderíamos considerar que o Surrealismo, pela visada de Greenberg, seria a-histórico. Um movimento que não “entrou” na narrativa da história da arte por não se “encaixar” numa etapa evolutiva sequencial de movimentos.

Com o “fim da arte”, identificado por Arthur Danto, um movimento como o Surrealismo, hoje, teria espaço em narrativas não totalizantes que considerem que a arte não é evolutiva, mas, sim, complexa, como tem ocorrido com diversas das expressões artísticas da nossa atual conjuntura. A partir deste conceito, também a arte tecnológica, tão criticada por seus arranjos baseados em dados informáticos, poderia ficar livre da condenação de meramente utilizar ferramentas pré-moldadas e galgar espaço entre a concorrência das expressões típicas localizadas “depois do fim da arte” de Danto.

A arte pós-histórica não é tributada pela noção de beleza, nem pela sua capacidade mimética, imperativos ordinariamente operantes na arte moderna. Os limites que antes estavam presentes na arte moderna, agora são negociados caso a caso relativizando qualquer suposição de fronteira estilística.

A materialidade da arte pós-histórica, em muitos casos, convive com algum grau de efemeridade, onde a essência das obras, e principalmente a experiência das obras, são as questões mais importantes.

Arte tecnológica

Arte tecnológica é o termo guarda-chuva mais amplo, por isso alguns autores referem-se a uma “vertente tecnológica da arte” (Priscila Arantes) como forma de englobar todas as expressões artísticas tecnológicas. Entretanto, existem vários outros termos que convergem para o mesmo sentido. Na língua inglesa e língua alemã, o termo “artemídia” tem sido utilizado com maior ênfase e escorrido nos textos de alguns intelectuais brasileiros à exemplo de Arlindo Machado. Também temos a utilização da nomenclatura “arte digital”, de onde deriva o termo “arte numérica” (Edmond Couchot), bastante utilizada na França. Já o termo “ciberarte” advém da concepção de “cibercultura”, sendo utilizado largamente no Brasil. Arantes (2012, p. 18) cita outras terminologias como tecnoarte, arte eletrônica, arte em novas mídias, mas não se pode afirmar que qualquer uma destas nomenclaturas citadas aqui gozem de consenso no campo de pesquisa. Para fins de coesão textual optamos por utilizar o termo “arte tecnológica” devido a sua abrangência, no entanto, não podemos esquecer que por arte tecnológica podemos considerar também a fotografia e outras modalidades de arte que utilizam-se de tecnologias em seu sentido lato. Contudo, queremos falar aqui da arte tecnológica que surge no final do século 20, a partir de estéticas tecnológicas digitais de base binária e com performance interativa.

Arantes (2011) destaca que os novos circuitos pós-históricos da arte não são exclusivamente do campo da arte tecnológica, coexistindo, igualmente, modalidades e/ou expressões de arte de base

analógica. As intervenções urbanas que utilizam a cidade como espaço de artisticidade são exemplo disso, também as variadas estéticas tecnológicas envolvendo ciência, como, por exemplo, na bioarte de Eduardo Kac, com a obra transgênica intitulada “GFP Bunny” - Alba, uma coelha que emite brilho verde fluorescente quando se retira a luminosidade do ambiente. Essas produções dizem respeito a uma arte pouco convencional no sentido que a arte vinha sendo concebida ao longo da sua história, e, confrontadas com o conceito de Arthur Danto, podem ser categorizadas após o fim da arte, e não só a arte tecnológica.

A arte tecnológica consiste em um produto natural de nosso tempo, expressão verdadeira da revolução digital em curso desde o final do século 20. Os modos de produção artística constituem-se em um fundamento central na análise da arte, pois, da sua relação com os produtos artísticos de seu tempo, são engendradas maneiras de se formatar obras de arte. Em vários períodos da história podem ser encontradas tecnologias que modificaram os modos de produção artística. Olhando por esse prisma, os dispositivos empregados na produção de uma obra, ou na sua constituição, acabam por interferir diretamente na percepção do artista, mas, sobretudo, na percepção de quem experencia as obras.

A tinta óleo, por exemplo, proporcionou aos pintores no século XIV mais tempo para a aplicação das pinceladas antes da finalização de uma pintura em tela. Isso significa que as cores empregadas em uma determinada obra poderiam ter mais maleabilidade de variação durante o processo, dando aos pintores um maior tempo na elaboração das partes de um trabalho. Como resultado, a tinta a óleo modificou drasticamente os modos de produção da arte deixando um legado importante nos trilhos da poética, mas, também, subsidiam novos olhares por parte

dos públicos e financiam, também, novas sensibilidades estéticas.

Sem a produção em série proporcionada pela revolução industrial, não seria possível, por exemplo, a germinação da obra “A Fonte”, de Duchamp (1917), que trouxe à baila o debate sobre a condição de produtos industriais tecnológicos serem considerados produtos artísticos e exemplares singulares de seu tempo. Duchamp subverteu uma ordem consagrada ao colocar o sentido da obra na centralidade do fenômeno artístico e na sua polêmica retórica. Com “A Fonte”, Duchamp lançava um desafio ao campo da arte. Não se tratava de, tão somente, mais um objeto de arte a ser enquadrado na normatividade do sistema artístico, mas, sim, de uma intervenção artística declaratória de que tudo, a partir de então, poderia ser arte, se colocado na galeria.

Com a sofisticação das máquinas da indústria do início no século 20, a performance técnica dos produtos poderia superar as obras de arte. Por isso, Duchamp apenas assinava os artefatos industriais, lhes concedendo espaço em galerias e exposições. No sentido de identificar coerência entre a arte e os recursos tecnológicos contemporâneos, “A Fonte” é um bom exemplo de produto artístico tecnológico natural de seu tempo. O que ocorre é que, no contexto do Dadaísmo, as obras de arte só seriam obras de arte se adentrassem à galeria, diferente do que Warhol propôs com as Brillo Box: que as obras estivessem por toda a parte numa fusão entre alta cultura e cultura de massa.

Como um último exemplo, citamos “Global Groove” (1973), de Nam June Paik. Com a presença cada vez mais constante da cultura de massa na vida das pessoas, Paik instaura a videoarte no sistema artístico utilizando os dispositivos de seu tempo, mas subvertendo seus usos, o que tem sido recorrente em muitas obras de arte tecnológica. Revelar os ruídos das máquinas, ativa uma sensibilidade estética

que só pode ser resgatada pela arte. O mal funcionamento industrial de uma máquina, encontra na arte uma função poética tecnológica. O desvio da performance industrial de um televisor contraria sua concepção e revela uma performance indesejada, que só a arte pode captar, reconceituar e devolver ao mundo com uma nova camada de sentido. Assim, sem a existência do televisor, “Global Groove” não seria viável. Aqui encontramos mais um exemplo de como as tecnologias são apropriadas pelos artistas de forma crítica e lançadas como arte sob novas condições conceituais que geram novas percepções estéticas.

Os artistas utilizam as ferramentas que historicamente lhes são ofertadas, recorrendo a toda sorte de dispositivos disponíveis. O que observamos nos casos abordados acima é que a tecnologia é subsídio natural empregado na arte de seu tempo, seja como apropriação técnica instrumental para a construção de poéticas visuais, seja como apropriação artística crítica para a revelação de expressões desviantes. Aquilo que para o projeto industrial é um ruído, a arte transforma em substância poética para fins artísticos.

Com a revolução digital, modificações sociais e culturais foram aderindo aos modos de vida e as expressões artísticas não ficaram ilesas à estes processos. A defesa de certa “pureza” da arte frente as apropriações tecnológica realizada pelos artistas, revela que muitos agentes de decisão do campo da arte desconsideram a relação histórica entre arte e tecnologia. No contexto daquilo que convencionou-se chamar de cibercultura, a relação entre arte e tecnologia reposiciona práticas culturais e sociais, mas, contudo, é mais um dos vários processos históricos da arte que tem nas tecnologias a substância material e imaterial para a construção de poéticas. Com a combinação entre infosfera (dados imateriais e ubíquos) e dispositivos (objetos físicos de tradu-

ção de dados), a arte tecnológica utiliza estéticas próprias criando novas sensibilidades e instaurando um pensamento sistêmico, legado direto da internet, suas redes e complexidades.

Assim, a arte tecnológica, inaugurada pelas atividades artísticas de base tecnológica dos anos 1970, utilizando televisores e sendo qualificada como “videoarte”, poderia ser considerada uma modalidade de arte pós-histórica, bem como todas as expressões artísticas que não utilizam apenas as ferramentas materiais e imateriais que foram utilizadas até a arte moderna. Danto marca em Warhol a instauração de uma ruptura no campo da arte que implode com o sistema como era conhecido por todos e a partir de então, a percepção dos públicos se reorganiza e se relativiza.

Se, como vimos com Danto, a arte pós-histórica foi deflagrada a partir do esgotamento da condição histórica da arte e da crise de representação da arte, culminando com a exposição das Brillo Box, de Warhol, em 1964, poder-se-ia considerar válida a assertiva de que a arte tecnológica, que não apresenta representações tradicionais, nem utiliza suportes consagrados, está nos limites de uma arte pós-histórica. Outrossim, a arte pós-histórica não carece de manifestos, nem de filosofias de essencialidades, nem de regras mestras, como tínhamos na arte moderna. Contudo, é importante destacar que a condição pós-histórica da arte não está ancorada apenas na ideia de superação da “representação” e dos “suportes” tradicionais, tendo outras modalidades no seu rol.

Portanto, confirmamos que a arte tecnológica está inserida na pós-historicidade que Danto (2006) identificada como sendo “após o fim da arte”. Se, como afirma o autor, as Brillo Box, de Warhol, foram o divisor entre a modernidade e a pós-modernidade, a obra de Warhol é o ponto final na condição histórica da arte e tudo que veio depois disso e que

compartilhou da dissolução das fronteiras existentes na arte moderna, concorre para a obtenção de reconhecimento entre as expressões localizadas após o fim da arte, sendo a arte tecnológica, uma delas.

A relação entre arte tecnológica e os museus

A não aceitação da arte de vertente tecnológica por parte dos museus mais tradicionais revela uma celeuma das mais alardeadas pelo campo de estudos das estéticas tecnológicas. Ocorre que os museus de maneira geral construíram ao longo da sua história um expediente que lhe confere a prerrogativa de selecionar aquilo que será item patrimonial e descartar aquilo que não lhe parece louvável e representativo da vibração de um determinado tempo histórico.

Edward Shanken e Oliver Grau são expoentes da reivindicação feita aos museus tradicionais por mais espaço e justo registro da salvaguarda da produção artística de cunho tecnológico, principalmente das expressões tecnológicas surgidas a partir do quarto quartel do século 20.

O sistema normativo da arte sempre teve certa cautela com as tecnologias inovadoras no campo da arte e da comunicação. Foi assim com a fotografia, que sofreu por ser supostamente um dispositivo de cópia do real, e, hoje, não há quem se oponha à sua artisticidade. Entre opiniões, a fotografia está consolidada enquanto dispositivo de produção de arte e isso demonstra como pode levar tempo para que uma determinada tecnologia seja abraçada pelo campo da arte. Olhando para trás, parece natural que a arte tecnológica leve certo tempo para ser aceita pelos museus mais tradicionais, pois isso ocorreu com outras tecnologias em outros tempos, como vimos nos casos apresentados no tópico anterior.

Examinando a linguagem de uma maneira geral, podemos constatar que as ressalvas em relação ao novo sempre se fizeram presentes na sociedade civilizada. A invenção da escrita, igualmente, sofreu rejeição, pois estar-se-ia colocando em xeque a oralidade. O mundo civilizado que inaugurou-se, dentre outros fatores, a partir da invenção do alfabeto fonético e do uso da escrita, foi a revolução necessária para os registros, e, por conseguinte, para o estabelecimento de uma narrativa histórica para a humanidade. Mais recentemente, mesmo nas tentativas de inovação tecnológica experimentadas por empresas de tecnologia digital, como a Apple, vimos que por ocasião da colocação no mercado do inovador dispositivo *tablet*, os resultados só foram colhidos depois de um tempo. Evidentemente que o tempo de hoje é acelerado e as mudanças não demoram a ocorrer. Seja na antiguidade, ou na atualidade, o que evidenciamos é um jogo social entre aceitação e rejeição de inovações tecnológicas que tem nas curadorias dos museus o seu catalisador. Certo medo sempre orbita nas transformações que guardam impacto sociocultural e isso não apresenta nenhuma novidade.

Um fato polêmico neste contexto é o da divergência entre arte tecnológica e museus tradicionais, pois a produção de arte tecnológica não tem sido absorvida de maneira razoável pelos museus de arte contemporânea ao redor do mundo. Deste conflito, emerge a preocupação por parte de alguns críticos de que essa rejeição da arte tecnológica por parte dos museus mais tradicionais de arte contemporânea pode gerar um “vácuo memorial” a ser sentido no futuro, deixando para as próximas gerações silêncios indesejáveis, pois esses não conhecerão boa parte da produção da arte contemporânea que teve início na segunda metade do século passado. Contudo, a arte tecnológica está criando um circuito com produção, exposição, recepção e crítica própria, o

que constitui um alento perante à esse campo de estudos.

Se “os artistas são as antenas da raça” (Ezra Pound, 1934), ou são pessoas de “atenção integral” (Marshall McLuhan, 1964), somos levados a concordar com Lúcia Santaella: “neste momento histórico-antropológico, que alguns chamam de terceiro ciclo evolutivo do *sapiens sapiens*, temos de prestar atenção no que estão fazendo os artistas que se situam na ponta de lança da cultura” (SANTAELLA, 2012, p. 11). A partir desse entendimento, buscamos consumir essa metodologia, que consiste em observar a arte para entender sociológica e antropológicamente a atualidade. Exemplos dessa metodologia não faltam no decorrer da história. Cristina Costa, em “A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira” (2002), desenvolveu um estudo sobre o imaginário nacional em relação a presença feminina na arte, utilizando como objeto de pesquisa as obras de arte nacionais, demonstrando que a arte pode ser instrumento de interpretação da sociedade. Portanto, certa rejeição por parte dos museus em relação a arte tecnológica contraria os autores supracitados e, ao invés de realizar uma aproximação, o que temos visto é um afastamento sendo feito pelos museus em relação a arte tecnológica.

A instituição museal é um instrumento de absorção de artefatos que são exemplares singulares de uma era, expressão simbólica e legado cultural e social de uma época no contexto geral ou específico. Como espaço de poder, o museu tem seu expediente de filtragem, eleição, silenciamento e consolidação dos artefatos que terão a função de servir de base para discursos museais, que reverberam na sociedade e nos indivíduos.

No caso dos museus de tipicidade artística, a absorção dos artefatos se dá a partir da seleção daquilo que é produzido e exibido por artistas em espaços de fruição. Contudo, esse processo recebe

a influência política de gestores e curadores que tem a tarefa de distinguir objetos artísticos selecionáveis, de objetos artísticos descartáveis. Os métodos utilizados na eleição de um objeto artístico para a categoria de museável são tributários dos procedimentos de aquisição, mas, também, das decisões tomadas no curso de sua pesquisa, exibição e circulação. A curadoria é o ato decisivo que vai separar itens louváveis, de não louváveis, aquilo que vai ser exibido, daquilo que será silenciado, o que vai ser digno de memorialização ao longo do tempo, e aquilo que não vai ser arquivado, mas, sim, rejeitado. Não podemos esquecer que a produção de crítica acadêmica sobre as obras e os artistas também tem sua função nesse processo de curadoria.

Os processos museológicos de seleção e escolha da arte ocorridos ao longo da história, ganharam a nomenclatura de curadoria, complexificando e sofisticando os caminhos percorridos por uma obra até a obtenção da chancela de patrimônio cultural. Retomando historicamente os procedimentos curatoriais, Priscila Arantes evidencia uma mudança importante na curadoria, destacando os novos circuitos que emergem da nova relação “após o fim da arte” (DANTO, 2006).

“De fato, tornou-se recorrente, na história da arte contemporânea e em diálogo com a própria prática artística que começa a transitar em outros circuitos, curadores que desenvolvem exposições em locais inusitados, como fábricas desativadas, igrejas, hotéis abandonados, rádios, espaços de publicidade, entre outros” (ARANTES, 2011, p. 2558).

São novas formas de seleção para novos ambientes de interação entre público e obra. Vemos como virtuosa a utilização de Pierre Bourdieu na análise realizada por Diana Farjalla Correia Lima

por ocasião da abordagem sobre os processos de musealização. Imbuídos de um “poder simbólico” (premissa de Pierre Bourdieu) a curadoria interfere nos processos museais,

“consoante classificação de uma especialidade dotada, a ação do poder simbólico termina por formalizar uma “distinção”, em conformidade com Bourdieu (1989, p.11-12), qual seja, uma posição que aponta para o critério da diferença, evidenciando a marca da exclusividade que cada campo detém” (LIMA, 2013, p. 38).

Esse “poder simbólico” de decisão está ancorado na institucionalidade estabelecida pelos museus, permissão socialmente concebida ao longo dos tempos, mas, principalmente, no “capital cultural” que gozam tais instituições e seus atores. Esse ferramental invisível é utilizado para a demarcação de “distinções” entre itens musealizáveis e não musealizáveis.

Então, retomando a análise da arte tecnológica, por muitas vezes, por sua característica efêmera, a tecnologia digital é entendida como ferramenta de destruição. Assim, algumas instituições julgam que artefatos artísticos tecnológicos podem contaminar um espaço “puro” como são alguns museus de arte, signatários do axioma moderno de arte. A “pureza” buscada e estimulada pela arte moderna não mais habita a arte pós-moderna, ou pós-histórica, como queiram. Danto destacou essa busca pela pureza em Greenberg: “Greenberg talvez tenha pensado na arte nesses termos, e encontrou no Surrealismo algum tipo de regressão estética”. Segundo Danto, para Greenberg a pureza se conecta com a razão aplicada a si mesma, sem preocupação com outra coisa, a partir da ideia kantiana advinda da “Crítica da razão pura”. Os museus do novo milênio devem conviver em sintonia com as expressões estéticas tecnológicas sob pena de sucumbirem e isso pas-

sa, primordialmente, pela relativização da ideia de pureza da arte.

Considerações finais

A partir dos argumentos em tela, evocamos a prospecção de que as transformações em curso na arte são um sintoma de acentuadas transformações que estão provocando mudanças psíquicas, culturais e sociais, interferindo de maneira contundente nos processos cognitivos e sensoriais dos sujeitos de nossa época, que têm sido chamados de “nativos digitais”. Com isso, evidencia-se o crescimento da permissão de uma maior diversidade social, cultural e estética. Os públicos, espectadores, usuários, ou seja lá que nomenclatura tenham, ganham nova condição na interação com as obras de arte na conjuntura do século 21, onde a recepção da arte contemporânea obedece ao regime estético e conjuga vida social tecnológica com percepção estética tecnológica.

Por seu turno, a obra de arte adquire uma nova condição com a liberação de regras que no modernismo do século passado vigoravam em forma de regime. Agora, a condição pós-histórica da arte permite que tudo possa ser arte, a partir da filosofia da arte que se lança a refletir sobre os fenômenos artísticos. O caso das Brillo Box, de Warhol, é emblemático no sentido de sustentação da arte a partir da sua fusão com a cultura popular. As galerias deixam de ser o único locus da fruição para que os trânsitos artísticos estéticos ocorram na imageria (WU-NENBURGER, 2018) social cotidiana. No contexto da arte pós-histórica (pós-moderna) que se libera dos axiomas fechados do modernismo, a pergunta “o que é arte?” é substituída pela pergunta “o que não é arte?”

Como tudo pode ser arte, na era pós-histórica, é evidente que os museus terão certa dificuldade em

selecionar itens que sejam fiéis representantes materiais e imateriais de seu tempo. A arte tecnológica, por sua característica fluida, busca outros espaços que não os tradicionais para sua performance. Fruto da era tecnológica digital, a arte tecnológica sofre de uma rejeição conflituosa em relação a arte contemporânea mais tradicional, o que deve ser analisado e refletido pelos pesquisadores e críticos do campo. A seleção institucional dos museus, presa a critérios modernos, não retém de maneira razoável a produção de arte tecnológica, tornando complexo o campo museal e apontando para uma divergência em relação à arte contemporânea mais tradicional.

Longe de tentar encontrar um consenso hegemônico sobre a arte de nosso tempo (século 21), até mesmo porque isso entraria em dissonância com a ideia de arte pós-histórica já desenvolvida no decorrer deste artigo, constatamos que a emergência das poéticas e estéticas tecnológicas compõe o rol de predominâncias artísticas tributárias de uma era tecnológica que se distancia da narrativa histórica linear, com sua sequencialidade evolutiva e sua historiografia lógica. Se a história da arte está morta, a arte tecnológica está viva e semeia seu caminho em fluxos comunicacionais e estéticos interfaceados por dispositivos interativos que deixam marcas indeléveis.

Referências

ARANTES, Priscila. Curadoria, arte contemporânea e novos circuitos. In: *20º Encontro Nacional da ANPAP: “Subjetividade, Utopia e Fabulações”*. Rio de Janeiro. 27 set. - 1 out. ANPAP: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, p. 2551-2564, 2011.

_____. *@rte e mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

- CANCLINI, Nestor. *A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência*. tradução: Matia Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- DANTO, Arthur. *Após o fim da arte. Arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- FIANCO, Francisco. Após o fim da arte, de Arthur Danto. In: *História: Debates e Tendências*. v. 12, nº 2 jul./dez. 2012, p. 377-382. Disponível em: <seer.upf.br/index.php/rhdt/article/view/3080/2068>. Acesso em: 11 abr. 2018.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013.
- GRAU, Oliver. Arquivo 2.0 - O impacto da artemídia e a necessidade das humanidades (digitais). In: BEIGUELMAN, Giselle; MAGALHÃES, Ana Gonçalves (Orgs.). *Futuros Possíveis: arte, museus e arquivos digitais*. São Paulo: Edusp, 2014.
- LIMA, Diana Farjalla Correia. Musealização: um juízo/ uma atitude do campo da Museologia integrando Musealidade e Museália. In: *Revista Ciência da Informação*, Brasília, DF, v. 42 n. 3, p.379-398, set./dez., 2013. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1369>>. Acesso em: 4 abr. 2018.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- SANTAELLA, Lúcia. Decifrando os enigmas da estética digital. In: ARANTES, Priscila. *@rte e mídia: perspectivas da estética digital*. - 2ª ed. - São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.
- SHANKEN, Edward. Arte contemporânea e Novas Mídias: Partilha Digital ou Discurso Híbrido? In: *ARJ Research Journal*. Brasil, v. 2, n. 2, jul-dez, 2015, p. 75-98.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. A árvore de imagens. Tradução Ana Tais Martins Portanova Barros. In: *Intexto*, Porto Alegre, UFRGS, n. 41, p. 58-69, jan./abr. 2018.