

A arte contemporânea e seus enigmas

Lucia Santaella

ISSN 2238-0272

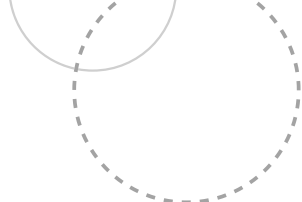
A menção à arte contemporânea rola de boca em boca como uma moeda corrente. Entretanto, quando se indaga o que é entendido por arte contemporânea, surge um emaranhado de interpretações desencontradas que vão do extremo das confusões desinformadas ao outro extremo das explicações peremptórias pretensamente conclusivas. Os discursos costumam vir recheados de termos como transgressão, mistura, provocação, reflexão, ruptura, incoerência, deformação, heterogeneidade, transformação, disparidade, contradição, adesão, subversão, servidão e muitos outros. Basta um passeio pelos textos de historiadores da arte, críticos, curadores ou mesmo de especialistas em outras áreas das humanidades, que visitam a área e pontificam pseudo verdades com seu pretense saber, para que fique patente o quão longe as questões relativas à arte contemporânea estão de um relativo consenso.

Diante disso, antes de dar início às ideias que tenho a apresentar sobre o tema, torna-se recomendável indicar de qual posição vem minha fala. De fato, não sou artista, nem historiadora da arte, nem crítica de arte, nem curadora. Talvez tenha alguma proximidade, embora descentrada, com a teoria e filosofia da arte. Pelo menos é esse o foco que mais me atrai. De qualquer modo, o interesse pela questão pode ser comprovado nos muitos escritos que dediquei aos temas da arte e da estética, especialmente da arte moderna à contemporânea. Esses escritos aparecem como partes de livros nos quais discussões sobre a arte ajudam a compor o panorama contextual da cultura que os livros visam fazer emergir. Por não aparecerem em um só volume que os reúne sob um título indicador do campo das artes, a sequencialidade do pensamento que os une fica prejudicada ou, pelo menos, só perceptível a um leitor paciente. O que precisa ficar claro, de todo modo, é que o texto a seguir não é o de uma recém-chegada ou forasteira. Considero importante que isso seja levado em consideração porque as interpretações que aqui serão discutidas estão no meio do caminho, quer dizer, tanto pressupõem o que veio antes, quanto antecipam sua continuidade por vias que estão em germinação e que deverão ficar para o futuro. Passo, portanto, neste momento, a um brevíssimo panorama dos pontos pregressos para, ao final deste texto, lançar algumas indicações de ideias no momento ainda vagas.

A arte no contexto da cultura

Comecei a jornada, hoje já longa, especificamente voltada para as artes, com *Arte & Cultura. Equívocos do elitismo* (1982), livro hoje fora de circulação que conta com o lindo design da capa de Julio Plaza, de que muito me orgulho. Havia pouco que a cultura brasileira se libertara dos ferrolhos da ditadura. Entretanto, como fruto das opressões do poder, as concepções sobre arte estavam impregnadas de assistencialismo populista com que os intelectuais e artistas julgavam cumprir sua missão participativa. A referência aos "equívocos do elitismo" no subtítulo do livro é, deliberadamente, enganadora, pois o que o livro defende é, justo o contrário, a necessidade de se retomar a famosa chamada de Vladimir Mayakovsky de que "sem forma revolucionária não há arte revolucionária". As leituras de Walter Benjamin também me levaram a reivindicar a expansão das fronteiras das artes para além da tradição do desenho, pintura e escultura. Há que se reconhecer que não havia grande novidade nisso, pois, nos anos 1960-70, as artes já haviam levado tal expansão a consequências bastante evidentes.

Na segunda metade dos anos 1980, mergulhei de cabeça na leitura dos controvertidos debates do pós-moderno e pós-modernidade nas artes e na cultura, em escritos que só saíram da gaveta em 1992, no pequeno livro, depois alargado (1996), *Cultura das mídias*. Julgo que esse mergulho na pós-modernidade foi providencial para



que essa etapa não fosse queimada, pois quando o é, impossibilita uma compreensão mais precisa e sutil das continuidades e descontinuidades, similitudes e distinções entre arte moderna, pós-moderna e arte contemporânea. Ensaiei anos depois, uma síntese dessas questões em “O pluralismo pós-utópico da arte” (2009).

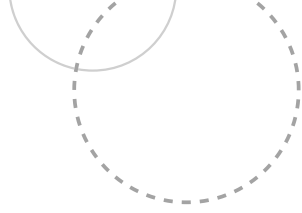
Quando o *tsunami* das mídias estava ainda nos seus inícios, os efeitos provocados e absorvidos pelas artes despertaram meu interesse pela ponta das relações entre corpo e arte, mais especificamente pelas transformações biocibernéticas do corpo (Santaella, 1998, 2003a), o que me conduziu ao perturbador pioneirismo das artes no tratamento do corpo vivo como suporte (Santaella, 2003b), desde o início e atravessando todo o século 20. Foi ainda em 2003 que o hibridismo nas artes (2003c) e as interconexões da arte e tecnologia (2003d) foram pensados dada a força com que despontavam na paisagem cultural. Nesse mesmo ano, para circunscrever a ecoestética evolucionária de Wagner Garcia (2003e, ver também Santaella org., 2012), produzi um longo texto sobre “Arte depois da arte”. Não tinha notícia naquele momento de que pré-existia um escrito breve, publicado com esse mesmo título, do punho de Lorenzo Mammi ([1998] 2012).

Pouco depois, as relações entre corpo, arte e tecnologia me conduziram ao âmago da questão tal como vinha sendo tratada na bioarte (Santaella, 2004a, ver também Santaella, 2014). Na continuidade, com o advento da comunicação interplanetária móvel, o adensamento da ecologia cultural encontrava nas artes uma fonte de interrogações e problematizações que também passei a explorar (Santaella, 2007a, 2007b), para amadurecer poucos anos depois nas reflexões sobre a multitemporalidade das artes, quando comecei a refletir sobre a hiperdensidade da cultura e arte contemporâneas sob o signo do pluralismo (Santaella, 2010). Tendo como *background* pesquisas até certo ponto cuidadosas sobre as artes midiáticas, computacionais ou também chamadas digitais, inclusive pela proximidade com artistas brasileiros e alguns internacionais cujas criações se inserem nesse intrincado campo, comecei a defender o hibridismo radical desse tipo de produção até o ponto da nomenclatura tipificadora não lhe caber mais e se dissiparem as fronteiras que, ainda para alguns, infelizmente respondem pelo nome de arte midiática, de um lado, e arte contemporânea, de outro (Santaella, 2016).

De fato, tanto quanto posso ver, as anteriores e novas nomenclaturas que estão aparecendo, tais como arte pós-internet (Wallace, 2014), estética pós-digital (Berry e Dieter (eds., 2015) ou ainda as reivindicações de artistas do tipo, “não faço mais arte digital, mas sim, arte contemporânea” não passam de nichos ou comunidades nos quais os artistas buscam se inserir como pontos instáveis de territorialização no denso emaranhado dinâmico, em permanente metamorfose, das produções artísticas e dos variados circuitos das artes em tempos de arquivcomplexidade. De resto, trata-se de um nível de complexidade tão exacerbado que, no campo da crítica, tanto pode fazer emergir textos lúcidos e bem informados, quanto, por si só, é capaz de denunciar a ignorância, as nostalgias, as tendencialidades, as parcialidades, a desinformação, a leviandade, as pretensas e arrogantes sabedorias *ad hoc* de muitos dos discursos sobre arte que hoje pululam pelas redes e povoam as revistas e mesmo os periódicos especializados. Nesse contexto, o que apresentarei a seguir é a tentativa de seguir alguns fios do emaranhado na companhia de alguns autores selecionados que despertam confiança pela coerência resultante do tempo de reflexão dedicado aos temas sobre as artes com que hoje nos debatemos.

Alguns fios no emaranhado

Antes de tudo, quando se fala em arte contemporânea, é preciso levar em consideração que, além de incluir, evidentemente, a intrincada diversidade e heterogeneidade daquilo que vem sendo criado, produzido e circulado como arte desde o crepúsculo do modernismo, inclui também uma imensa pletera de mega ou micro organizações, múltiplas institucionalizações, associações, afiliações, intermediações, divulgações, di-



fusões que levam as obras dos artistas ou de coletivos de artistas até o seu ponto de recepção pelo público. Citarei pela segunda vez a afirmação de Rancière (2012, p. 27 apud Santaella, 2016, p. 234), quando chama atenção para “o entrelaçamento lógico e paradoxal entre as operações da arte, os modos de circulação da imageria e o discurso crítico que remete à sua verdade escondida as operações de um e as formas da outra. É esse entrelaçamento da arte e da não arte da arte, da mercadoria e do discurso” que, sem dúvida, se enredam na constituição do que chamamos de arte contemporânea.

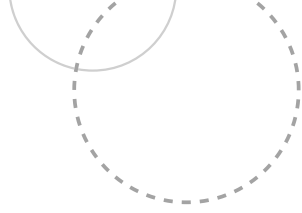
Inspirada no conceito de Bourdieu (1984) de “novos intermediários culturais”, conceito que foi expandido por Featherstone (1995), discorri (Santaella, 2007a) sobre o crescente aumento quantitativo dos anos 1970 para cá, de profissionais que cumprem papéis intermediários entre a produção da arte levada a cabo pelos artistas, de um lado, e, de outro, a exibição, divulgação, transmissão e circulação dessa produção para diversas camadas de público. São ocupações que, entre outras, estão sendo chamadas de trabalho imaterial ou cognitivo (Lazzarato e Negri, 2001), um tipo de trabalho que envolve capacidade lúdica e criativa e que vem angariando cada vez mais profissionais *pari passu* ao crescimento exponencial das redes.

Em 1992, no seu pequeno volume dedicado à arte contemporânea, Cauquelin (2005) também chamava atenção para esse mesmo fenômeno sob o nome de “auxiliares da produção” cujos exemplos a autora encontra nos assessores de imprensa, nas agências, nos jornalistas culturais, nos críticos de arte ligados a galerias e museus, nos organizadores de exposição, nos importadores/exportadores de informação etc. Com o adensamento da sociedade de consumo, de que a arte não está alijada, “o número de intermediários aumenta e é acompanhado da formação de um círculo de profissionais, verdadeiros *managers*. Surgem as figuras do grande *marchand*, do grande colecionador”, tudo isso alicerçado no poder das mídias e do mercado que, longe do que pensam alguns, não se limita apenas à compra e venda de objetos artísticos, mas envolve o financiamento público e privado de mega exposições, festivais, cursos, publicações e um enumerável elenco de atividades. Trata-se de tendências que se desdobram e se aceleram em função da expansão global das redes digitais móveis e ubíquas de comunicação, informação e entretenimento. A par disso, também crescem nas universidades cursos dedicados aos novos e imprevistos desafios tecnológicos que se enraízam na cultura e que as artes absorvem e transmutam.

Em suma, o sistema e os circuitos das artes não são mais o que costumavam ser há poucas décadas. O emaranhado se tornou muito mais densamente complexo. Portanto, antes de demonizar algo como a submissão da arte ao mercado ou de diagnosticar algo como o mal estar de sua condição, é preciso considerar as conjunturas de sua historicidade, a heterogeneidade de papéis de sua inserção nos ambientes socioculturais contraditórios, paradoxais e conflituosos do nosso tempo.

Contemporânea, desde quando?

Não há como ignorar o fato de que o adjetivo “contemporânea” como atributo da arte é um qualificador temporal. Também é notória a indicação de fenômenos de criação que não cabem mais na rubrica de arte moderna ou de modernismo. Assim, em meio à dissonância de vozes, parece haver uma convergência relativa quanto à arte contemporânea ter se iniciado no pós-guerra para alguns ou nos anos 1960 para outros. O pós-guerra abriu caminho para a emergência gradativa de uma irrupção, evidente nos anos 1960, de tendências artísticas em variação livre, despojadas de um telos e dificultando quaisquer tipos de agrupamentos sistemáticos, tais como arte concreta, arte povera, happening, Fluxus, novo realismo, arte ótica, cinética, hiper-realismo etc. em uma sincronidade que não mais mantinha sinais de semelhança com os principais ideários do modernismo. Mas o grande abalo artístico foi provocado pelo diálogo irônico da pop art com as imagens mercantis do mundo industrial. Um saboroso ensaio foi escrito por Danto (2005, p. 11-21) no qual relata o impacto que essas desconstruções provocaram



no horizonte de expectativas estéticas daquela conjuntura histórico-cultural.

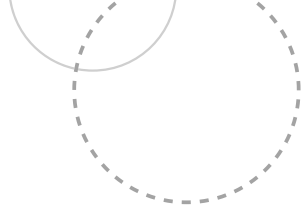
Se não há como questionar as grandes mudanças que estavam se operando nas artes a partir do pós-guerra, o que permite sugerir que aí se situam as sementes da arte contemporânea, é também preciso reconhecer que, justamente nesse mesmo período, os teóricos e críticos da arte e cultura da pós-modernidade encontram seus pontos de partida. Isso conduz a uma série de questões. Existe uma sinonímia entre arte pós-moderna e arte contemporânea? Ou se trata de dois fenômenos distintos? A arte contemporânea brotou da arte pós-moderna ou há antagonismos entre elas? Por que os férteis debates sobre o pós-moderno e a pós-modernidade arrefeceram, cedendo espaço para a onipresença da arte contemporânea?

Os fenômenos da cultura apresentam determinações que obedecem a movimentos de intensificação e abrandamento com comportamentos similares aos dos organismos vivos: vicejam quando encontram condições propícias e fenecem quando se produzem deslocamentos nessas condições. Assim se deu com os fervorosos e controvertidos debates sobre a pós-modernidade que tiveram início nos anos 1970 para encontrar seu ponto de fervura nos anos 1980. Seus primeiros sinais, nas manifestações artísticas começaram a se fazer sentir nos anos 1960 até se instaurar como um novo estilo que se espalhou por todos os tipos de artes: arquitetura, cinema, literatura, artes visuais, música, teatro, design etc. Vem daí a diferença sutil que se costuma fazer entre pós-moderno como estilo nas artes e pós-modernidade como conceito cultural mais amplo com repercussões especialmente na filosofia e crítica da cultura, desde a publicação do livro seminal de Lyotard (1979) sobre *La condition postmoderne*. No que diz respeito ao estilo das artes, Featherstone (1995, p. 25) nos apresenta uma síntese:

Abolição da fronteira entre arte e vida cotidiana: a derrocada da distinção hierárquica entre alta-cultura e cultura de massa popular; uma promiscuidade estilística, favorecendo o ecletismo e a mistura de códigos, paródia, pastiche, ironia, diversão e a celebração da "ausência de profundidade" da cultura; o declínio, da originalidade/genialidade do produtor artístico e a suposição de que a arte pode ser apenas repetição.

Embora questionável em alguns pontos, essa síntese é bem representativa das interpretações convencionais do pós-moderno. Entre os autores mais conhecidos, que defenderam a tese de que os anos 1960 trouxeram não só manifestações artísticas, mas também concepções da arte bem distintas dos princípios norteadores do modernismo, encontram-se Arthur Danto e Hans Belting. No seu famoso livro, *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*, Danto (1997) argumenta que, naquele período, as produções artísticas se desviaram do seu curso prévio, abrindo-se para novas possibilidades antes inexistentes. Belting (1995), por seu lado, defende que o ciclo da história da arte que transcorreu do século 15 até os anos 1960 encontrou o seu limite. Certamente, ambos não estavam insinuando que a arte chegou ao fim, mas sim, que os fios condutores, que até então regiam as criações artísticas e a história da arte, encontraram um ponto de exaustão e descortinamento de novas perspectivas. Tal proposta encontrava muitos pontos de coincidência com os discursos que estavam brotando nos anos 1980 sobre a saturação das grandes narrativas da modernidade.

Tais coincidências, contudo, não deveriam levar ao ocultamento das diferenciações e heterogeneidades que faziam parte das criações artísticas, então chamadas de pós-modernas, um ocultamento, de resto, bastante responsável pelas dificuldades de aceitação e mesmo pela rejeição do pós-moderno por muitos historiadores da arte e pela negação da pós-modernidade por muitos historiadores em geral. Embora tenha havido, de fato, certas constantes nos procedimentos estéticos que cabiam em um mesmo estilo com o nome de pós-moderno, já saltava à vista a tendência à diversidade das produções artísticas. O mesmo se pode dizer quanto às críticas que os artistas e



teóricos do pós-moderno dirigiram ao modernismo, como se todos os movimentos de vanguarda pudessem ser reduzidos a denominadores comuns ou, então, a especificidades similares de construção formal.

Ademais, não se pode conceber a passagem do moderno ao pós-moderno simplesmente como uma ruptura. Em 1986, no seu livro *Le post moderne expliqué aux enfants*, Lyotard recusava a interpretação do pós-moderno como antagônico ao moderno, pois isso significaria apagar a riqueza dos experimentalismos estéticos vigentes na primeira metade do século 20. Mesmo no campo da arquitetura, no qual a crítica do pós-moderno contra o moderno se fez mais aguda, essa crítica “esbarrou na dificuldade de precisar uma unidade de princípios ou parâmetros construtivos formais” capazes de caracterizar o perfil constitutivo da arquitetura moderna (Ferreira, s/d). Também não podem ser esquecidas, em muitas das manifestações do Dada e outras manifestações artísticas, as antecipações na indiscriminação dos materiais e meios para a criação que se tornariam constantes no pós-moderno e principalmente na arte contemporânea. No dizer de Jost (2016, p. 63),

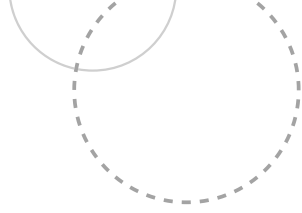
É longa a lista de obras que, ao longo do século XX, adaptaram restos, partiram de resíduos de nossa sociedade para fazer arte. Citamos aleatoriamente Schwitters e o movimento Merz, que integra, desde 1918, “detritos de todo tipo extraídos de um monte de imundícies, de lixeiras das ruas e dos córregos” (Sanouillet, 2005, p. 30). Rauschenberg, claro, que reciclava objetos sucateados (pneu, batente de porta etc.). Arman que introduziu verdadeiros dejetos ao museu, confinados em estruturas de acrílico.

Os exemplos são inumeráveis para nos lembrar de que a geometria da história e, mais ainda, da história da arte não tem linhas retas e está pontilhada de ressignificações. Como dizia Borges (1974, p. 710-713), Kafka criou seus precursores, ou seja, há obras que necessariamente levam obras anteriores a serem ressignificadas, provocando cisões na visão linear, meramente cronológica, da temporalidade histórica. É por isso que, embora se possa reivindicar que a arte pós-moderna foi um estilo que gradativamente perdeu seu vigor, cedendo passagem à arte contemporânea cuja característica reside justamente na impossibilidade de determinação de um estilo ou mesmo de estilos detectáveis, o mesmo não se pode dizer quando se trata da pós-modernidade enquanto conceito cultural mais amplo.

Um levantamento sem ambição de exaustividade já é capaz de nos revelar que a expressão “pós-modernidade” intenta significar um marco de transformações econômicas, políticas e culturais que teóricos e críticos da cultura continuam utilizando, mesmo que com nomes distintos e variações interpretativas, como é o caso de modernidade reflexiva (Giddens, 1990, 1991), modernidade líquida (Bauman, 2000), segunda modernidade (Sorensen e Christiansen, 2013), hipermodernidade (Lipovetski, 2004). Kellerman (2006, p. 53) nos apresenta uma síntese de alguns traços caracterizadores dessas neoconfigurações de uma outra modernidade, tais como: aceitação da ambiguidade, pluralismo, redes, pontos de fuga e fluxos, risco, incerteza, fluidez, imprevisão, instabilidades, descontinuidade e mudança, orientação processual, contingência cosmopolita, conectividade, transnacionalização, fronteiras flexíveis. Isso nos leva a ponderar que, foi justamente esse contexto cultural, vigente desde o final da segunda guerra, que fez brotar a arte pós-moderna, cujas tendências para a multiplicidade, diversidade e heterogeneidade foram se intensificando a tal ponto que passaram a ser denominadas, mais genericamente, de arte contemporânea.

Alguns sinalizadores

Hal Foster, teórico e crítico da arte que, nos anos 1980, já havia se destacado por



suas publicações sobre a arte pós-moderna, hoje se afirmou como um dos renomados especialistas em arte contemporânea. Em 2010, ele publicou na revista *October* alguns extratos de um questionário que foi enviado para vários historiadores e críticos de arte. A proposição do questionário era a seguinte:

A categoria da "arte contemporânea" não é nova. O que é novo é o sentido de que, na sua vera heterogeneidade, muitas das práticas do presente, parecem flutuar livres de determinações históricas e julgamentos críticos. Paradigmas tais como "a nova vanguarda" e "pós-modernismo" que costumavam orientar certa arte e teoria, desmancharam-se na areia e pode-se argumentar que modelos de caráter explanatório ou de força intelectual não se ergueram em seu lugar. Ao mesmo tempo, talvez paradoxalmente, a "arte contemporânea" se tornou um objeto institucional por conta própria: no mundo acadêmico há posições e programas, e nos museus, departamentos e instituições, todos devotados à questão, e a maioria tende a tratá-la não apenas como parte de práticas pré-guerra quanto também pós-guerra.

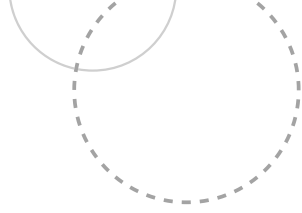
Dois pontos podem ser destacados nessa busca de interlocução. De um lado, a "vera heterogeneidade" das práticas, de outro, a ausência de limites definidos para sua emergência. Foster está consciente de sua própria circunscrição geopolítica, e daqueles a quem ele dirige a proposta, reduzida apenas a uma parte do mundo, os Estados Unidos e a Europa Ocidental. Vem daí o tom fortemente interrogativo da continuidade de sua proposta:

Essa livre flutuação é real ou imaginária? Uma percepção meramente local? Um simples efeito do fim das grandes narrativas? Se é real, como podemos especificar algumas de suas principais causas, quer dizer, que vão além das referências gerais ao "mercado" e à "globalização"? Ou se trata mesmo de um resultado direto da economia neoliberal, que, aliás, está agora em crise? Quais são as consequências mais salientes para os artistas, críticos, curadores e historiadores -- para a sua formação e a sua prática? Há efeitos colaterais em outros campos da história da arte? Há analogias a serem extraídas dessa situação em outras artes e disciplinas? Finalmente, há benefícios para essa aparente leveza de ser?

As respostas que foram obtidas são tão multifacetadas e multidirecionadas a ponto de impedir qualquer ambição de categorização em traços comuns. Aspectos destacáveis são aqueles que tocam a efemeridade dos arquivos, questão crucial para as visões tradicionais da história, a crítica geopolítica e pós-colonialista visível na parcialidade das propostas pós-modernas quando se é levado a reconhecer que, longe dos centros europeus e norte-americanos, modernismo e vanguarda receberam significados muitos distintos. Em que medida também a heterogeneidade da arte contemporânea, em si mesma, impede que ela seja reduzida simplesmente ao neoliberalismo e à globalização? Em suma, a heterogeneidade não se constitui apenas na condição da arte contemporânea, mas também no seu objeto.

A impressão geral das respostas, por sua diversidade radical, provoca um certo atordoamento e o humilde reconhecimento de que não existem caminhos peremptórios para vencer as incertezas diante da proliferação da heterodoxia constitutiva da arte contemporânea. Isso nos leva a concordar com Mammi (2012, p. 9), quando afirma que "a ideia de autonomia da arte continua central: não como um campo em que se colocam objetos, mas pela maneira pela qual os objetos de arte, quando bem sucedidos, se desvencilham de todas as grades conceituais existentes e as recriam a partir de si próprios".

Razão também parece ter Cauquelin ([1992] 2005, p. 54), na sua introdução à



arte contemporânea, ao constatar que, em lugar de apregoar a perda de medidas e de valores de uma decadência que nos espreita, é necessário buscar “um modelo inteiramente diferente para captar a realidade contemporânea”. Ou seja, é preciso “interpretar as novas regras do jogo, teorizando esse pluralismo sem lhe aplicar as normas do passado”. Isto porque se perderam as prerrogativas das “noções de originalidade, de conclusão, de evolução das formas ou de progressão na direção de uma expressão ideal” (ibid., p. 133). Trata-se de uma conjuntura, portanto, em que não cabem mais as nostalgias, os hábitos adquiridos, as construções mentais fixas e mantidas a todo custo. É nesse sentido que vale sempre a pena pensar que “a obra de arte é um objeto que sobrevive à vida e à intenção que a gerou, e a todos os discursos produzidos sobre ela. Nesse sentido, ‘o que resta’ é simplesmente sinônimo de ‘arte’”.

Em suma, nem mesmo o turbilhão do mercantilismo e do consumismo contemporâneos são capazes de apagar ou minimizar as fraturas que a arte está sempre destinada a produzir no *status quo*. O pluralismo e a heterogeneidade radical com que ela hoje se apresenta devem estar sinalizando a impossibilidade de captar seus sentidos em discursos legitimadores e institucionalizados. Por isso, mais do que nunca, é na sua insistência por existir e se multiplicar que a arte atual parece encontrar sua potência.

Referências

BAUMAN, Zigmunt. *Liquid modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000.

BELTING, Hans. *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. Munique: C. H. Beck, 1995.

BERRY, David M. e DIETER, Michael (eds.). *Post digital aesthetics. Art, computation, and design*. Hampshire: Palgrave, Macmillan, 2015.

BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 710-713.

BOURDIEU, Pierre. *Distinction: A social critique of the judgement of taste*, Richard Nice (trad.). Londres: Routledge, 1984.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea. Uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur. *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

_____. Prefácio à edição brasileira. In *A transfiguração do lugar comum*, Vera Pereira (trad.). São Paulo: CosacNaif, 2005, p. 11-21.

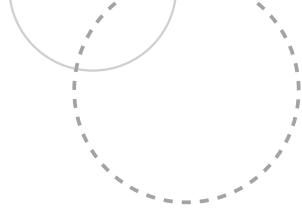
FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*, Julio Assis Simões (trad.). São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FERREIRA, Ruy Matos e. Vanguarda e pós-modernismo. <https://intermedia.wordpress.com/textos/ensaios/vanguarda-e-pos-modernismo/s/d>, Acesso: 10/08/2016.

FOSTER, Hal. Contemporary Extracts. <http://www.e-flux.com/journal/contemporary-extracts/>, 2010. Acesso: 22/07/2016.

GIDDENS, Anthony. *The Consequences of modernity*. Cambridge: Polity Press, 1990.

_____. *Modernity and self-identity. Self and society in the late modern age*. Cambridge: Polity Press, 1991.



JOST, François. Mídia ou arte? Uma questão de ponto de vista. *Parágrafo*, vol.4, no.1, Daniel Melo Ribeiro e Letícia Xavier Capanema, 2016, p. 63-71.

LAZZARATO, M. e NEGRI, A. *Trabalho imaterial*. Rio de Janeiro, DP&A Editores, 2001.

LIPOVETSKY, Gilles. *Les temps hipermódes*. Gilles Lipovetsky avec Sébastien Charles. Paris: Grasset & Frasnelle, 2004.

LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Minuit, 1979

_____. *Le post-moderne expliqué aux enfants*. Gallillé, Paris, 1986.

MANNI, Lorenzo. *O que resta. Arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SANOUILLET, Michel. *Dada à Paris*. Paris: CNRS, 2005.

SANTAELLA, Lucia. *Arte & Cultura. Equívocos do elitismo*. São Paulo: Cortez, 1982.

_____. *Cultura das mídias*. São Paulo: Razão Social, 1992. 2ª. edição aumentada, São Paulo: Experimento, 1996.

_____. *Cultura tecnológica e o corpo biocibernético*. In *Margem 8. Tecnologia e Cultura*, 1998, p. 33-44. Republicado em *Interlab. Labirintos do pensamento contemporâneo*, Lucia Leão (org.). São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 2002, p. 197-206.

_____. *O corpo biocibernético e o advento do pós-humano*. In *Culturas e artes do pós-humano. Da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003a, p. 181-208.

_____. *O corpo vivo como suporte da arte*. In *Culturas e artes do pós-humano. Da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003b, p. 251-270.

_____. *Artes híbridadas*. In *Culturas e artes do pós-humano. Da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003c, p. 135-150.

_____. *Panorama da arte tecnológica*. In *Culturas e artes do pós-humano. Da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003d, p. 151-180.

_____. *Arte depois da arte*. In *Culturas e artes do pós-humano. Da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003e, p. 315-334.

_____. *O campo controverso da bioarte*. In *Corpo e comunicação. Sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004, p. 95-107.

_____. *O papel da mídia no circuito das artes*. In *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007a, p. 137-154.

_____. *Estéticas tecnológicas*. In *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007b, p. 253-284.

_____. *O pluralismo pós-utópico das artes*. In *Ars-Revista do programa de pós-graduação em artes visuais ECA/USP*, ano 7, n. 14, 2009, p. 130-151.

_____. *A arte no tempo de muitos tempos*. In *A ecologia pluralista da comunicação. Conectividade, mobilidade, ubiquidade*. São Paulo: Paulus: 2010, p. 229-248.

_____. (org.). *A eco e a tecnociência na arte de Wagner Garcia*. São Paulo: Editora Jatobá, 2012.

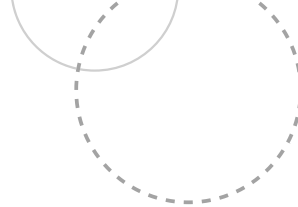
_____. *Transfigurações artísticas do corpo tecnológico*. In: Monica Tavares; Juliana Henno; Helena Damélio; Alessandra Bochio; Aline Antunes (orgs.). *Arte corpo tecnologia*. São Paulo: ECA/USP, 2014, p. 10-22.

_____. *Arte digital e/ou arte contemporânea. Inclusões e cesuras*. In *Temas e dilemas do pós-digital. A voz da política*. São Paulo: Paulus, 2016, p. 231-242.

SØRENSEN, Mads P. e CHRISTIANSEN, Allan. *Ulrich Beck: An Introduction to the Theory of Second Modernity and the Risk Society*. London: Routledge, 2013.

#15.ART

Encontro Internacional de Arte e Tecnologia
International Meeting of Art and Technology



WALLACE, Ian. What Is Post-Internet Art? Understanding the Revolutionary New Art Movement. In http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/trend_report/post_internet_art-52138. 2014. Acesso: 20/11/2015.

ISSN 2238-0272

VENTURELLI, S. e ROCHA, C. (Orgs.). Anais do 15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia
Brasília, Brasil: Universidade de Brasília, 2016