



A condição inter e transdisciplinar da arte na cultura contemporânea

Lucia Santaella

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
lbraga@pucsp.br

A arte, ou melhor, o campo da arte está muito longe de ser o que costumávamos pensar que fosse. Depois do desfile de ismos da arte moderna, interrompido pela disrupção provocada pela arte pop, esta seguida pela avalanche dos estilos pós-modernos que impregnaram todas as artes – arquitetura, artes visuais, cinema, dança, performance, design – a partir dos anos 1980, os caminhos da produção e criação artísticas foram se tornando cada vez mais múltiplos, diversificados e heterogêneos. Não há limites ou concepções estabelecidas *a priori* que possam limitar as escolhas dos artistas em termos de materiais e meios, suportes, técnicas e tecnologias, locais e situações, gêneros e métodos, propostas e perspectivas. A partir da *Fonte*, de Marcel Duchamp, o artista se tornou senhor de suas escolhas.

Se do lado do artista já reina o heteróclito, o que dizer do complexo contexto de exposição e circulação da arte? Conforme já adiantei em outro momento (Santaella, 2016), para entender esse emaranhado campo, é preciso levar em consideração que, além de incluir a intrincada diversidade e heterogeneidade daquilo que vem sendo criado, produzido e circulado como arte, inclui também uma imensa pletera de mega ou micro-organizações, múltiplas institucionalizações, associações, afiliações, intermediações, divulgações, difusões que levam as obras dos artistas ou de coletivos de artistas até o seu ponto de recepção pelo público. Citarei mais uma vez, entre outras, a afirmação de Rancière (2012, p. 27), 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”, con-

ceito que foi expandido por Featherstone (1995), discorri, em 2007, 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, a divulgação, a transmissão e a circulação dessa produção para diversas camadas de público. São ocupações que, entre outras, estão sendo chamadas de trabalho imaterial ou cognitivo (Lazzarato; 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 fazia menção a 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 megaexposições, 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, crescem nas universidades cursos dedicados aos novos e imprevistos desafios tecnológicos que se enraízam na cultura e que as artes absorvem e transmutam.

Citando Dickie (2008), Venturelli (no prelo) igualmente chama atenção para o fato de que o mundo da arte é “constituído e compartilhado numa rede de instituições como escolas, museus, galerias, sistemas de mercado de comerciantes e profissionais, que participam na construção de um sistema globalizado e internacional de redes para a arte”.

Não faltam, portanto, autores a nos apontar que 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 o que muitos

chamam de cacofonia das artes, é preciso considerar as conjunturas de sua historicidade, a heterogeneidade dos papéis de sua inserção nos ambientes socioculturais contraditórios, paradoxais e conflituosos do nosso tempo.

Retorno a Walter Benjamin

Para encontrar algum caminho de compreensão em meio ao turbilhão da produção e circulação artística na contemporaneidade, tenho buscado fundamentos na concepção benjaminiana do artista como produtor (Benjamin, 1985), uma concepção que só é inteligível se levarmos em consideração, ainda com Benjamin, a historicidade inalienável da arte.

Segundo esse pensador, o estudo das artes não pode prescindir da atenção às bases materiais da historicidade das formas artísticas, das relações sociais na esfera da arte e de seus processos de recepção, revelando que a historicidade da realidade objetiva impõe, ao mesmo tempo, uma historicidade dos meios de produção artística. Os modos de produção artística de que uma sociedade dispõe não são apenas determinantes das relações sociais entre produtores e consumidores, como também interferem substancialmente na própria natureza da obra.

Mais do que isso, em vez de considerar a produção propiciada pelos meios emergentes do ponto de vista dos modos de produção antigos, Benjamin analisava, ao contrário, os meios artísticos tradicionais a partir do enfoque das condições de produção mais atuais. Nesse jogo entre presente e passado, ambos se iluminam, e isso nos alerta para o fato de que o passado não se comporta meramente como documento histórico, mas permanece vivo nas determinações e implicações com que ainda age no presente.

Além disso, quando, no seu antológico estudo sobre a arte na era da reprodutibilidade técnica, Benjamin (1975) se perguntou até que ponto a invenção da fotografia não havia alterado a nossa compreensão da arte, penso que essa pergunta deveria ser repetida a cada nova invenção midiática. Em que medida, por exemplo, o advento da arte em novas mídias – isto é, a arte em mídias digitais e todos os seus sucedâneos, hoje em estágios avançados de imagem 4D, impressoras 3D, câmeras Kinect etc. – está provocando transformações profundas ao alargar as fronteiras da arte e aumentar sobremaneira a complexidade do sistema da arte? É justamente isso que tem me levado a postular que vivemos em um tempo de efervescente

pluralismo nas artes e na cultura, um pluralismo resultante da simultaneidade, da coexistência de todos os materiais, técnicas, gêneros, espécies e metodologias de produção artística do passado e do presente que convivem, misturam-se, separam-se, complementam-se, opõem-se, atraem-se e intercambiam-se de modo tal que fazem da contemporaneidade um tempo de muitos tempos e que, desde 2007, tenho chamado de ecologia pluralista da cultura, da comunicação e das artes para significar a inegável tendência atual à sobreposição de camadas e de paradigmas temporais e espaciais que se sincronizam. Por isso, a arte hoje está emaranhada em uma rede de forças dinâmicas, tanto pré-tecnológicas quanto tecnológicas, artesanais e virtuais, locais e globais, massivas e pós-massivas, corporais e informacionais, materiais e imateriais, presenciais e digitais etc.

Diante disso, é o pensamento de Benjamin, de que a arte está sempre enraizada na cultura do seu tempo, que me autoriza a propor, como já o fiz em outra ocasião (Santaella, 2010), que a arquivcomplexidade da arte contemporânea está enraizada na não menos arquivcomplexa cultura atual a qual parece resultar da sincronia e interligação indissolúvel de seis eras culturais – oralidade, escrita, era gutenberguiana, cultura de massas, cultura das mídias e cultura ciber – que se misturam, se aproximam, se imbricam e se afastam em movimentos que podem ser comparados a movimentos dinâmicos similares aos das correntes marinhas.

Seis eras culturais em hibridação

Desde 2003, quando concebi a ideia das sobreposições e misturas atuais de seis eras culturais, a realidade tem respondido positivamente a essa ideia na medida em que ela parece auxiliar no discernimento do atual estado de coisas. Vem daí a frequência com que tenho retomado essa proposta, cuja base repousa no fato de que, embora não se possa deixar de considerar que vivemos em uma cultura cibercentrada, isso não significa que outras lógicas culturais pré-cibernéticas tenham deixado de existir. Assim, a distinção entre as lógicas comunicacionais que operam em cada um dos seis tipos de formação cultural me parece imprescindível para compreender a hiperhibridação da cultura atual e, dentro dela, sermos capazes de entender não só a complexa dinâmica dos circuitos das artes, como também o papel desempenhado pelos meios de produção, distribuição, circulação e recepção das artes nesses circuitos. Senão vejamos.

A cultura oral dispensa explicações, contanto que não nos esqueçamos de sua

riqueza pela inclusão do canto, da dança, dos rituais, do teatro. A cultura escrita implica, antes de tudo, sistemas de codificação pictográficos, ideográficos ou alfabéticos e, evidentemente, suportes para o registro dessas inscrições, tais como pedra, couro, papiro. A cultura impressa, que é considerada a cultura do suporte papel e do livro, foi largamente estudada por McLuhan (1972) sob o título de *Galáxia de Gutenberg*. Paralelamente à invenção de Gutenberg também foi codificado o sistema da perspectiva para a representação visual, enquanto a polifonia preparava o terreno para a codificação do sistema tonal na música ocidental. A cultura de massas, inaugurada pelo jornal e seus coadjuvantes telégrafo e fotografia, estendeu-se no cinema, primeira arte para as massas, e encontrou seu apogeu no rádio e na televisão.

Emprego as expressões cultura das mídias e cibercultura em sentidos tão precisos e diferenciados quanto possível. Recorrer à cultura das mídias evita a ideia equivocada, infelizmente professada por muitos, de que passamos diretamente da cultura de massas para a cibercultura. As transformações culturais não caminham por saltos abruptos. Há sempre fios nem sempre visíveis, muitas vezes extremamente sutis que vão criando pontes subjacentes à superfície evidente dos fatos. A inspiração para essa constatação encontrei mais uma vez em Benjamin (1975), quando este chama atenção à questão de que o cubismo – com sua estrutura fragmentária, multidirecionada, cuja coesão só pode se completar na percepção – preparou a sensibilidade perceptiva humana para o advento do cinema, uma linguagem cheia de elipses e de liberdade conectiva de tempos de espaços.

Assim também, por volta do início dos anos 1980, surgiram aparelhos e dispositivos que, paralelamente à presença soberana das mídias de massa, fizeram emergir uma cultura do disponível e do transitório: fotocopiadoras, videocassetes e aparelhos para gravação de vídeos, equipamentos do tipo *walkman* e *walktalk* (o que nos traz saudade do filme *Paris Texas*, de Win Wenders), acompanhados de uma notável indústria de videoclipes e, em especial, da então nascente e promissora indústria dos videogames, juntamente com a expansiva produção de filmes em vídeo para serem alugados nas videolocadoras, tudo isso a par da TV a cabo. Esses equipamentos e as linguagens que neles circulam apresentam como principal característica a exigência de escolha e consumo individualizados, em oposição ao consumo massivo. Isso constitui a cultura das mídias. Por dependerem

da escolha de informações e entretenimentos mais personalizados, preparou a sensibilidade perceptiva e cognitiva do receptor para os processos comunicativos próprios da cultura digital, uma cultura do acesso, a qual exige, para que o acesso aconteça, que o usuário seja agente de sua busca. Portanto, a cultura das mídias constituiu-se em uma ponte entre a cultura de massas e a atual cultura digital, cujas transformações têm sido atordoantes.

Não se pode deixar de notar que a cultura digital, graças ao computador, que funciona como uma metamídia, possui tentáculos absorventes, capazes de capturar e traduzir muitas das funções das técnicas e tecnologias que eram próprias das formações culturais precedentes. É o que aconteceu com a máquina de escrever, com o fax, com as câmeras analógicas e, por exemplo, com os aparelhos típicos da cultura das mídias absorvidos pela cultura do computador, inclusive pela multifuncionalidade do aparelho celular. Ninguém mais ouve música em *walkman*; as videolocadoras foram inexoravelmente substituídas pela Netflix; funções comunicativas e de entretenimento não massivas, que antes dependiam da disponibilidade de uma série de dispositivos midiáticos, agora se condensam no computador e, cada vez mais, no celular. Essa absorção, entretanto, não deve nos levar a ignorar o importante papel desempenhado pela cultura das mídias, mesmo que a presença de suas mídias características, daqui para o futuro, não possa mais ser claramente discernida, o que não significa que o tipo de lógica comunicacional por ela instaurada tenha de ser desprezado.

A cultura digital, por sua vez, está fundamentalmente ligada à mundialização em curso e às mudanças culturais, sociais e políticas induzidas pela mesma. Ela apoia-se sobre esquemas mentais, modos de apropriação social, práticas estatísticas muito diferentes das que conhecíamos até agora. A navegação abstrata em paisagens de informações e de conhecimentos, acessadas em poucos cliques, a criação de grupos de trabalho virtuais em escala mundial, as inúmeras formas de interação que foram possibilitadas pelas redes de relacionamento, blogs e plataformas de interação instantânea, tudo isso potencializado pelos circuitos de híbridos de comunicação móvel, criam uma enorme quantidade de comportamentos inovadores cujas consequências sociais, políticas e culturais estão repetidamente desconcertando teóricos e críticos da cultura. Aliás, um desconcerto que se acentua devido à inquietante e perturbadora evolução do universo digital.

As redes sociais, que tanta atenção têm despertado nos críticos da cultura, não passam hoje de marolas da superfície sob as quais já começam a emergir mutações tecnológicas, sociais e comportamentais significativas. Estamos em plena era dos *terabytes* e seus processamentos em algoritmos de *big data*, era da internet das coisas, das cidades e ambientes inteligentes, da realidade aumentada, das tecnologias portáteis, vestíveis e implantáveis, dos dispositivos e sensores embarcados em *smartphones*, da robótica evolucionária. Enfim, as transformações pelas quais o ser humano, suas instituições e organizações estão passando e deverão passar não dão mais espaço nem tempo para as nostalgias. Inseparável dessa malha tecnológica, a cultura alcança níveis de arquivicomplicidade. Essencialmente heteróclita, híbrida, descentralizada, reticulada, baseada em módulos autônomos, materializa-se nas desmedidas nuvens de informação que nos rodeiam e a que temos acesso ao toque dos dedos. Estruturadas em algoritmos cada vez mais poderosos, essas nuvens veiculam signos feitos de luzes e *bytes*, signos evanescentes, voláteis, líquidos, mas recuperáveis a qualquer instante.

Diante disso, tanto quanto posso ver, a impressão de caos e de cacofonia, que a cultura contemporânea hiperdensa produz, advém da falta que faz a necessária distinção entre os caracteres específicos de cada um dos seis tipos de formações e lógicas culturais e dos complexos efeitos que as misturas entre eles produzem. Cada formação cultural funciona socialmente de maneira diversa de outra formação cultural pelo simples fato de que cada uma delas apresenta distintos modos de produção, armazenamento, distribuição, difusão e recepção da informação. Mais importante do que isso: cada formação cultural foi capaz de criar sistemas de signos, tipos de organizações de linguagem, representações da realidade e, sobretudo, formas artísticas que lhe são próprios.

São essas as razões que me levam a defender que o fator fundamental para se compreender a inter e transdisciplinaridade das artes contemporâneas encontra-se na imensa rede de misturas e hibridações que as caracteriza na medida em que estão enraizadas na cultura. Embora cada tipo de formação cultural tenha traços específicos que diferenciam uma formação cultural da outra, quando surge uma formação cultural nova, ela não absorve inteiramente a anterior. A cultura escrita não levou a oral ao desaparecimento, a cultura das mídias não levou a cultura de massas ao desaparecimento, e assim por diante. Do mesmo modo, o vídeo não

levou a pintura ao desaparecimento; as artes digitais interativas não suprimiram as instalações, ao contrário, incrementaram-na nas videoinstalações e nas ciberrinstalações. É assim que todas as formas de cultura e as formas de arte que nelas emergiram, desde a cultura oral até a cultura digital, hoje coexistem, convivem, traduzem-se umas às outras e sincronizam-se para constituir uma mescla cultural e artística hipercomplexa e híbrida. O que caracteriza o nosso tempo, portanto, são seus encontros e fusões com muitos outros tempos, em intrincados cruzamentos de tempos e espaços que potencializam o pluralismo das artes e vice-versa.

A arte como sismógrafo

Se a arte está enraizada na cultura e, ao mesmo tempo, sinaliza e ilumina, como um farol, aquilo que permanece vivo na direção do futuro, a ecologia pluralista das artes deve estar muito provavelmente sinalizando, como um sismógrafo, a persistência e mesmo a expansão de uma ecologia pluralista da cultura, um pluralismo que é sempre mais aberto, heterogêneo e rico do que quaisquer confortantes prognósticos monolíticos.

O que a ilimitada variabilidade do campo da arte hoje e sua inter e transdisciplinaridade parecem sinalizar é a inadequação de julgamentos preconcebidos sobre o que é ou não é arte, o que deve ser e o que não deve ser arte. Diante da riqueza pluralista com que a arte hoje se manifesta, deve-se evitar, portanto, a pretensão da posse de uma chave mágica que abriria as portas de uma pretensa “arte verdadeira”, evitando-se, igualmente, que preferências pessoais sobre artistas e obras falem mais alto do que o convite das artes à abertura das comportas do ver e do pensar, à oxigenação dos poros da sensibilidade humana para a regeneração perceptiva e intelectual, esta que sempre foi, é, e provavelmente continuará a ser, talvez, a maior entre as grandes tarefas da arte.

Referências

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Os Pensadores*, XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 9-34.

_____. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense,

1985. p. 120-136.

BOURDIEU, Pierre. *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Tradução de Richard Nice. Londres: Routledge, 1984.

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

DICKIE, George. Definindo arte: Intenção e extensão. In: KIVY, P. (Org.). *Estética: Fundamentos e questões da filosofia da arte*. São Paulo: Paulus, 2008.

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

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

MCLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg*. Tradução de Leônidas Gontijo de Carvalho; Anísio Teixeira. São Paulo: Editora Nacional/Edusp, 1972.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução de Monica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano*. Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

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

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

_____. A arte contemporânea e seus enigmas. In: ROCHA, Cleomar; VENTURELLI, Suzete (Orgs.). *Mutações, confluências e experimentações na Arte e Tecnologia*, 2016. p. 109-120. E-book.

VENTURELLI, Suzete. Arte computacional e intervenções urbanas. In: GOBIRA, Pablo; MUCELI, Tadeu (Orgs.). *Configurações do pós-digital*. No prelo.