

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

PESQUISADOR: ROGÉRIO SALATINI DE ALMEIDA

HIPER_ARTE – CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS EM ARTE
CONTEMPORÂNEA

São Paulo

2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

HIPER_ARTE – CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS EM ARTE
CONTEMPORÂNEA

Pesquisador: Rogério Salatini de Almeida

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), Campus de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de Concentração: Poéticas Visuais

Orientador: Mario Celso Ramiro de Andrade

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Almeida, Rogério Salatini de
Hiper_arte: Convergências e Divergências em Arte
Contemporânea / Rogério Salatini de Almeida ; orientador,
Mario Celso Ramiro de Andrade. -- São Paulo, 2018.
103 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. Arte COntemporânea 2. Convergências 3. Multimídia 4.
Representação 5. Poéticas da Imagem I. Ramiro de Andrade,
Mario Celso II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

FOLHA DE APROVAÇÃO

Pesquisador: Rogério Salatini de Almeida

Hiper_arte – Convergências e Divergências em Arte Contemporânea

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), Campus de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de Concentração: Poéticas Visuais

Orientador: Mario Celso Ramiro de Andrade

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Dedico este trabalho à todos os artistas que desenvolvem pesquisas e inserem em seus trabalhos elementos transgressores em relação às tradições no campo das artes.

Dedico à minha família, que me deu todo o suporte possível para a conclusão desta etapa de estudos.

Dedico sobretudo à minha mãe, em memória, Iara Salatini de Almeida, sem a qual não teria conseguido produzir este ou qualquer outro trabalho.

ÍNDICE

PARTE 1 – PENSAMENTO / AÇÃO.....	9
1. MULTI / INTER / TRANS / PÓS – NOVOS SUPORTES DE REPRESENTAÇÃO	10
2. PROTOFILOSOFIA DE UMA ONDA SECA – OU CRISE NA ESCRITA.....	20
3. O NOVO PENSAMENTO DA DIVERGÊNCIA.....	37
4. FENÔMENOS DO CORPO E DA COMUNICAÇÃO.....	46
5. VISÃO SISTÊMICA – EXPANSÃO E GANHO DE COMPLEXIDADE	57
PARTE 2 – AÇÃO / PENSAMENTO.....	62
6. AÇÕES DA CONVERGÊNCIA E DIVERGÊNCIA – HIPER_ARTE E BDT	63
7 BDT - DANCE TELEVISION - ARTE TOTAL	77
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
9. BIBLIOGRAFIA.....	99

SALATINI DE ALMEIDA, Rogério. *Hiper_arte – Convergências e Divergências em Arte Contemporânea*. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em artes Visuais) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

Resumo: O texto versa inicialmente sobre campos, ou o que denomina *protocampos da arte contemporânea* em um recorte que observa as interações entre arte e tecnologia, arte sonora e performance, para propor questões sobre novos suportes de representação e reterritorialização nas artes, em relação aos conceitos de campos expandidos. Posteriormente discute a escrita sobre arte e a produção de conceitos no campo, para finalmente apresentar duas experiências práticas nas quais tentou-se aplicar ideias de hibridismo pela via dos processos e poéticas.

Palavras-chave: arte contemporânea, convergências, multimídia, representação, poéticas da imagem.

SALATINI DE ALMEIDA, Rogério. *Hiper_arte – Convergências e Divergências em Arte Contemporânea*. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em artes Visuais) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

Abstract: The text is initially about fields, or what it calls protocampos of contemporary art in a cut that observes the interactions between art and technology, sound art and performance, to propose questions about new supports of representation and reterritorialization in the arts, in relation to the concepts of expanded arts fields. Later he discusses writing about art and the production of concepts in the field, to finally present two practical experiences in which attempts were made to apply ideas of hybridity through processes and poetics.

Keywords: contemporary art, convergences, multimedia, representation, poetics of the image.

PARTE 1 – PENSAMENTO / AÇÃO

1. MULTI / INTER / TRANS / PÓS – NOVOS SUPORTES DE REPRESENTAÇÃO

O presente trabalho parte da construção e dissolução de campos de trânsito entre linguagens artísticas, com especial interesse em dimensões intangíveis dos processos de hibridismo nas artes – como os processos críticos inerentes às produções artísticas, as criações de contextos para estas produções, suas poéticas e canais de difusão.

Na tentativa de avançar em relação a compreensão já amplamente difundida do borramento de fronteiras entre linguagens que, aos poucos, se fundamenta como aspecto próprio de parte significativa da produção em arte contemporânea, e que muitas vezes toma o viés *midialógico* como parâmetro essencial de análise, propõe-se uma compreensão crítica que procura observar mais os elementos dos processos e poéticas, independente de seus suportes de representação.

Nas discussões atuais, já se desenha uma literatura que delimita uma linha do tempo entre a *intermídia* de Higgins (1984) e as narrativas *transmídia* dos estudos da comunicação contemporânea, que engendram uma cultura da interação, como descreve Jenkins (2009) – ou ainda o pensamento da convergência, aqui embasado pelo texto sobre convergências e divergências dos campos artísticos de Arlindo Machado (2010).

Entende-se também neste trabalho que, para além dos debates das poéticas da interação, no qual o *midialogismo*, sobretudo no Brasil, parece ter encontrado um campo fértil, a interação e o hibridismo compõem-se como

processos que emergem dos desejos de expansão dos campos artísticos, de modo que, em se tratando do pensamento sobre os processos das artes, pode encontrar referência nos textos de Youngblood (1970) e Krauss (1979), respectivamente sobre o cinema e a escultura expandidos.

Torna-se, então, importante pincelar um repertório comum acerca dos termos *multi*, *inter* e *transmidialidade* para a continuidade do trabalho de reflexão acerca da construção e dissolução dos campos de linguagem, dos pensamentos sobre estes e das obras e ações aqui elencadas como objetos nos quais se aplica a observação destes processos.

Além da produção artística, é na produção de pensamento, especificamente, acerca das chamadas artes em “novas mídias” que os termos “hibridismo” e “convergências” têm aparecido com muita força, parecendo designar conjunção entre recursos *midialógicos*.

Os aparelhos de telefone celular de últimas gerações exemplificam os avanços tecnológicos que nos apresentam ferramentas cujo conceito é a própria hibridação de funções e recursos: câmera filmadora, fotográfica, gravador de sons, computador de mão, entre dezenas de outras possibilidades engendradas em um único dispositivo. No entanto, na literatura sobre o tema encontramos como definições de *poéticas* os termos *intermídia* e/ou *multimídia*, poéticas produzidas a partir de recursos de convergência desta natureza.

Julio Plaza foi importante desenvolvedor do pensamento sobre interfaces entre arte e tecnologias no Brasil. Em suas definições, observava duas formas de diálogos entre as tecnologias para os novos meios:

Num primeiro caso, a montagem de vários deles pode fazer surgir outro que é a soma qualitativa daqueles que o constituem. Neste caso, a hibridação produz um dado inusitado, que é a criação do novo meio antes inexistente. Temos, assim, processos de coordenação (sinergia) entre linguagens e meios, uma intermídia. Uma segunda possibilidade é superpor diversas tecnologias, sem que a soma resolva o conflito. Neste caso, os múltiplos meios nem sequer chegam a realizar uma síntese qualitativa, resultando então numa espécie de *collage* que se conhece como multimídia. (PLAZA, 1993. p. 78)

Entusiasta efusivo do assunto, Plaza constrói, em seus textos, uma espécie de genealogia em degraus de colaboração ativa nas relações com as tecnologias, ao longo dos tempos. Se as tecnologias artesanais da humanidade imprimem a qualidade do único, as possibilidades industriais implicam em colaboração entre grupos em sistemas locais, e o universo pós-industrial gera colaborações entre sistemas integrais, em redes de colaboração, ao mesmo tempo (PLAZA, 1985).

As formas *transmidiáticas* aparecem recentemente, no debate, como produções que lidam com diversos meios sem a necessidade da hibridação ou colagem, com narrativas espalhando-se por materialidades diversas. Jenkins propõe uma forma ideal, segundo a qual, em uma narrativa transmídia:

cada meio faz o que faz de melhor, a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões. (...). A compreensão obtida por meio de diversas mídias sustenta uma profundidade de experiência que motiva mais consumo. (JENKINS, 2009. p. 138)

Emergem então questões como: teria a dimensão das mídias, e suas materialidades mais próprias em cada linguagem, tornado-se novos suportes de representação em alguns campos artísticos? De que modo podemos operar uma produção de conceitos e de pensamento crítico à respeito do

hibridismo que dê conta das motivações artísticas que desencadeiam estes fazeres em um campo que habitualmente lida com especialidades e especificidades, como eventualmente se constitui o pensamento acadêmico?

As teorias sobre campos expandidos em arte têm origem no pensamento da crítica de arte do pós-guerra, naquele momento lidando com uma produção artística com fortes traços experimentais, sobretudo nos campos da escultura e das artes da imagem. Destacam-se, na composição do pensamento acerca da expansão dos campos de linguagem em artes, os textos sobre *escultura no campo ampliado* da crítica estadunidense Rosalind Krauss e o livro de Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, publicados nos anos 1970. A lógica das relações estabelecidas por Krauss sobre a escultura, e Youngblood em relação ao cinema, pôde, posteriormente, ser aplicada à demais campos da arte.

Recentemente as teorias de campos expandidos voltaram a reverberar nos textos sobre arte devido ao pensamento contemporâneo sobre o conceito de convergência das mídias, que, como dito, tem ganhado força nos subcampos da *arte e tecnologia* e das novas mídias.

Os conceitos de expansão dos campos e de convergências das mídias podem ser diretamente relacionados, pois lidam obrigatoriamente com o rompimento de fronteiras e, nas artes, conseqüentemente, com uma série de questões da ordem da intersecção entre processos e poéticas.

A escultura expandida deixa de ser propriamente escultura, uma vez que passa a abarcar elementos essenciais a outros campos da arte. O mesmo pode ser dito do cinema expandido, que muitas vezes lida com poéticas e processos próprios do campo das artes visuais, por exemplo. No entanto, para

a produção crítica, parece que estes processos podem ser perfeitamente alocados em novos “círculos” no “mar da cultura”, desde que em um panorama mais amplo dos campos mais tradicionais das linguagens.

“Expandir-se” implica justamente este movimento de abarcar, ou poder abarcar, informações que antes não compunham, ou não podiam compor, o corpus de determinado campo.

Todavia, quando os processos críticos cunham termos que melhor identificam uma determinada produção artística, e passam a conjecturar, sem ressalvas, que determinado campo ampliou-se em relação a uma determinada tradição, é sinal de que a produção, em si já se encontra bastante além de premissas históricas ou críticas, pois o fazer artístico, costumeiramente, é (ou deveria ser) anterior e mais veloz em seus avanços do que o pensamento crítico sobre ele.

De todo modo, as aproximações entre os campos podem ser tão propícias quanto suas distâncias. A confluência, na arte contemporânea, certamente, não respeita a acepção usual do termo, de “fluência para um ponto em comum”, a menos que este seja a multiplicidade. O conceito discutido por Jenkins, da chamada *cultura da convergência*, trata efetivamente de uma transformação comportamental na forma como nos relacionamos com os conteúdos e recursos midiáticos, envolvendo parâmetros como *interatividade* e *comunicação*, mas, sobretudo, referindo-se ao *hibridismo* de mídias com as quais nos relacionamos cotidianamente, tendo como base a demanda de adaptação dos conteúdos a esta nova configuração.

A convergência é contextualizada por Henry Jenkins como um sistema cultural pós-moderno. Na chamada *cultura da convergência*, o autor discute as

questões da multimídia para além dos meios, propondo que a convergência, neste contexto, ultrapassa as mídias e contamina a comunicação em todas as suas dimensões. Deste modo, os processos de produção de conteúdos midiáticos passam a se desenvolver interseccionando diversas plataformas, e o contato com as informações se redesenha em nossas próprias subjetividades.

Nos termos de Jenkins, a convergência como paradigma contemporâneo das comunicações se situa além do campo da arte, mas interessa como parâmetro por se apresentar como um fenômeno que modifica propriamente o “mar” da cultura. O autor cita fenômenos da indústria cultural como a trilogia futurista *Matrix* e os *reality shows*, entre outras produções de massa, como exemplos pioneiros de conteúdos midiáticos criados para além de um único meio, sendo veiculados no cinema, em games, em formatos para *web* e *smartphones*.

Em outra chave, o midialogista Lev Manovich vê o próprio conceito de meio (mídia) ameaçado com o advento da produção em mídias de massa, citando, por exemplo a distinção entre a TV e o vídeo, que, em seu modo de ver, se dá por parâmetros sociológicos e econômicos, visto que a materialidade de ambos os meios é a mesma: um sinal eletrônico a ser transmitido ou gravado, em ambos os casos dependente de um monitor para serem decodificados e percebidos. Com o avanço tecnológico e cultural do período, segundo Manovich:

Enquanto os artistas começaram a usar as tecnologias dos meios de comunicação de massas para fazer arte (seja fotografia, cinema, arte de rádio, vídeo arte ou arte digital), o sistema de economia de arte ditou que eles usassem tecnologias projetadas para reprodução em massa para a finalidade oposta - para criar edições limitadas (MANOVICH, s/d. pp. 2-3, tradução nossa).

Especificamente quanto ao campo da arte, Manovich identifica esta certa “crise dos meios” emergindo junto ao processo de expansão das linguagens artísticas, e credita esta crise também às modificações intensas da segunda metade do século XX e ao fato de a tipologia tradicional da crítica de arte se pautar justamente pelos meios na delimitação dos campos – cinema, música, pintura, escultura, dança.

Pode-se, então, conceber que mesmo dado o avanço tecnológico que faz emergir a questão dos meios tecnológicos no centro de importantes debates da arte contemporânea, é para além dos meios que pontos interessantes, como os aspectos não específicos de um campo – o que há de um campo em outro, bem como quais as poéticas emergentes destes processos – se encontram.

É de semelhante percepção que emerge a questão anteriormente exposta – de eventualmente as mídias terem se tornado novos suportes de representação nas artes hibridadas, em um movimento de reterritorialização, ou de nova primazia do pensamento da divergência, nos campos da arte, sobretudo em relação às interfaces com a tecnologia, mas não somente.

No pensamento emergente no pós-guerra, na crítica de arte, a ideia de campo ampliado indica a expansão do escopo de ações e situações possíveis em uma determinada prática artística, retorcendo suas tradições, esgarçando seus limites, sem, no entanto, implicar em descaracterização, ou desintegração de especificidades. O que se altera no pensamento da convergência é o foco de observação e análise de um determinado processo artístico. Ampliar-se, ou expandir, significa também irromper em direção a

suportar novas configurações em relação a um determinado ambiente. Expansão, neste sentido, consiste em uma prática de operar pela convergência de processos e informações, bastante, de fato, além das questões das mídias.

O movimento de expansão dos campos artísticos é mais um tópico no caminho da arte até a contemporaneidade, que consistia, entre outros problemas, em abandonar suportes de representação tradicionais.

A linguagem da escultura, por exemplo, expande-se e incorpora, entre outros elementos, a característica etérea cinética do movimento e o intangível conceitual, distante de seu suporte de representação mais comum – o pedestal; o cinema abdica da narrativa dramatúrgica do formato tradicional e incorpora a sinestesia na produção de sentido, para em um momento seguinte, expandir-se efetivamente para espaços não convencionais da linguagem, nas instalações e performances audiovisuais e no *live cinema*.

Poder-se-ia, então, referir-se a estes movimentos, e a determinados resultados de seus processos de expansão como espaços *entre*, lembrando o conceito de *entre-imagens*, de Raymond Bellour (1997), e o “expandindo” para além dos meios de imagens. De toda forma, esta produção expandida parece operar em zonas de intersecção nas quais seria importante não definir claramente a natureza e essencialidade da obra, seja por suas mídias, seus processos ou suas poéticas, senão, talvez, pela noção de *complexidade sistêmica*.

Consequentemente, é interessante que os processos críticos inerentes a este tipo de produção artística passem a desenhar modos de compreender estes espaços *entre* que, impreterivelmente, configurem-se como práticas

inter-teóricas, ou seja, operando processos in(ter)disciplinares também no campo da teoria e crítica de arte.

Se os artistas lidam com meios, processos e poéticas híbridos, para ir além do já estabelecido no que concerne às questões de autoria, produto, materialidade e apropriação em artes, apenas para citar alguns tópicos remexidos pela arte contemporânea, a escrita parece não encontrar a mesma facilidade em se desprender da história disciplinar dos campos artísticos.

Cabe colocar, à luz de “nosso senhor” Deleuze, que as convergências entre linguagens constituem ações de *desterritorialização* para o campo da prática artística, e mais fortemente nos circuitos de mercado e do sistema das artes. Mas é importante se manter ciente dos “ganchos” do *eterno retorno* e, de pronto, pontuar que a *desterritorialização*, comumente, fatalmente, culmina em *reterritorialização*. Segundo Deleuze e Guattari:

Jamais nos desterritorializamos sozinhos, mas no mínimo com dois termos: mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. E cada um dos dois termos se reterritorializa sobre o outro. De forma que não se deve confundir a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua. Daí todo um sistema de reterritorializações horizontais e complementares, entre a mão e a ferramenta, a boca e o seio (DELEUZE & GUATTARI, 1996. p. 41).

É justamente este o exercício a que o presente trabalho pretende tratar: da centralidade que identifica do *midialogismo* na construção de novos cânones de representação, investigando formas de produzir reflexão crítica sobre arte estruturando suas bases sobre uma proposta de questão central para a prática do pensamento sobre arte: *desterritorialização* e *reterritorialização*.

Para tanto, vale-se de um caminho de pensamento multidisciplinar, fragmentado, lidando, além das referências mais básicas do debate sobre convergências, com textos sobre modificações nos entendimentos de corpo nos estudos da cultura, para se referir à dimensão da recepção no contato com a obra de arte; pincelando uma reflexão sobre uma ontologia sistêmica, para ainda sobre recepção, discutir os graus de abertura da obra de arte, e apresentando duas ações artísticas realizadas no escopo desta pesquisa: a mostra *HIPER_arte de Convergências* e a obra *BDT – Bienal Dance Television*, ambas desenvolvidas pelo pesquisador, em parceria com outros artistas, a partir de questões aqui levantadas.

2. PROTOFILOSOFIA DE UMA ONDA SECA – OU CRISE NA ESCRITA

O caminho da arte até a contemporaneidade, naturalmente, acompanha as transformações históricas, em processos que evidenciam novos paradigmas, rompem com ideias arcaicas e visões de mundo ultrapassadas, para propor outras estéticas, que por vezes traduzem as próprias épocas.

Tais afirmações são base de sustentação de muitas das teorias da arte, que embebedadas de informações históricas, situam-se em um espaço de leitura, decodificação e, vez por outra, até depuração da produção artística, ao menos no que tange a qualidade e contexto. Neste processo de fundamentação de territórios conceituais, para melhor compreensão dos processos da arte, a escrita sobre arte aufere, muitas vezes, status superior ao da própria produção artística, em termos políticos e mercadológicos.

Fosse coerente tal entendimento da capacidade do historicismo disciplinar, ou da normatividade teórica de algumas escritas e leituras sobre arte, de estabelecer parâmetros (quando não paradigmas), não seria tão contraditório e múltiplo certo cenário do pensamento sobre arte em relação à produção artística contemporânea, sobretudo quando tratamos da questão da convergência entre meios e processos artísticos.

O panorama da arte na contemporaneidade, com suas redes sociais, *fake plastic trees*, revoluções de consumo, contaminações do comportamento humano por referenciais da economia, ruína de valores pós-industriais, mostra-se particularmente vasto. Há que se fazer a ressalva de que pode ter sido a partir do período das vanguardas e, depois, das grandes guerras

mundiais, e com impacto destas, que a arte passou a se ocupar muito com os textos, até mesmo mais do que, realmente, com o trabalho dos artistas.

Em verdade, o que afirma o teórico e historiador da arte Hans Belting, é que a arte e a história da arte, na “primeira modernidade”, período em que atuavam os futuristas, os dadaístas, os cubistas, os construtivistas, os surrealistas, entre outros “partidos e partidários” da arte, com seus manifestos que alçavam os próprios artistas ao papel de comentadores da arte, estava comprometida com a “nova sociedade”, proporcionalmente à, ou por meio da, “nova arte” (BELTING, 2012).

Convém, também em acordo com o professor alemão, citar a propensão a aceitarmos como história da arte não a “história da arte de fato”, mas aquela que foi convenciona e difundida como história da arte. Este consiste em um primeiro argumento demonstrativo do fenômeno do descolamento entre teoria e objeto.

No entanto, antes de queimarmos os livros e revistas de ensaios sobre os rumos da arte contemporânea, ou sobre os caminhos trilhados pela arte em sua “história”, e partirmos para a depredação dos prédios das escolas acadêmicas de arte, é necessário que uma ressalva seja feita. O processo de autonomização dos textos em relação aos objetos não é, de maneira alguma, propriedade exclusiva da arte e do pensamento sobre arte. E, mesmo na produção acadêmica de pensamento sobre arte, busca-se atualmente, ao menos por uma parte dos críticos e teóricos, novas epistemologias para o pensamento crítico (em todas as suas possibilidades). Trata-se de um contexto no qual, processualmente, buscam-se formas mais adequadas de abordagem escrita da produção artística.

Sobre os problemas epistemológicos atuais, Boaventura de Souza Santos falava em 2007, a partir de um pensamento ao qual se reservara o direito de não chamar de “paradigma pós-moderno”, para evitar confusões com as “outras mil” aplicações do termo “pós-moderno”, e ao qual se referia como “pouco relacionado à concepção mais corrente”, de que tais problemas, “(verdade ou verdades; representação ou construção; objetividade ou subjetividade; autonomia do saber ou determinação social; racionalidade ou irracionalidade; etc), deixaram de ter consistência, importância ou mesmo validade” (SANTOS. 2007. pp. 131-132); que as questões continuam válidas, mas as soluções modernas para elas não.

Sobre a passagem entre moderno e pós-moderno, referindo-se às transformações que ocorrem no século XX, cabe aqui outra citação interessante para definir o contexto histórico ao qual se referem as reflexões desta pesquisa. Trata-se do modo como o filósofo francês Gilles Lipovetsky problematiza o termo *pós-moderno*, em seu *Os Tempos Hipermodernos*, concebendo, mesmo, a inexatidão do prefixo *pós* na representação dos tempos atuais. Para o filósofo, a atualidade não rompe com os valores da chamada modernidade, daí o equívoco em se referir aos dias de hoje como *pós-modernos*. Lipovetsky argumenta que o que ocorre, de fato, é uma superlativação destes valores, que seria melhor representada pelo termo *hipermodernidade*.

A hipermodernidade de Lipovetsky compreende materialidades tangíveis e intangíveis, e se relaciona mais intensamente com questões da evolução da sociedade pós-industrial:

O pós de pós-moderno ainda dirigia o olhar para um passado que se decretara morto; fazia pensar numa extinção sem determinar o que nos tornávamos, como se se tratasse de preservar uma liberdade nova, conquistada no rastro da dissolução dos enquadramentos sociais, políticos e ideológicos. Donde seu sucesso. Essa época terminou. Hipercapitalismo, hiperclasse, hiperpotência, hiperterrorismo, hiperindividualismo, hipermercado, hipertexto – o que mais não é hiper? O que mais não expõe uma modernidade elevada à potência superlativa? (LIPOVETSKY, 2004. p. 53).

Sem surpresas, chegamos ao termo *hiper*, aqui dissociado da chamada *cultura digital* (ao menos unicamente), que dele tem se apropriado com força imbatível desde o advento dos debates acerca do que se convencionou denominar *hipermídia*, a saber, o universo de meios que permitem acesso a informações de diferentes naturezas, em tempos e espaços também diversos.

No entanto, voltemos à questão em debate. Na excelente metáfora proposta por Hans Belting, segundo a qual a arte “é entendida como imagem de um acontecimento que encontrava na história da arte o seu enquadramento adequado” (BELTING, 2012. p. 35), expunha-se o papel de “tradução” reservado à escrita sobre arte, até pelo menos a modernidade.

Uma relação de segundo grau (ou terceiro, se aceito a ideia de “imagem de um acontecimento” como primeira distância entre a obra de arte e a matriz da criação desta obra, o tal “acontecimento que inspira e gera a imagem”) que qualifica a arte seguindo parâmetros metodológicos que podem considerar tempo, espaço, estética, política, etc., e que são propostos como definidores e/ou identificadores de uma espécie de “aura” da obra de arte.

Aqui não discutiremos a inesgotável questão da “aura” da obra de arte, ou, mais especificamente, da quebra desta dimensão, trazendo à discussão seu mais óbvio comentador, o filósofo alemão Walter Benjamin, por quanto, a nova digressão feita a seguir versa sobre comentários de outro filósofo, o

pensador tcheco, naturalizado brasileiro, Vilém Flusser, que desenvolve noções de “imagem”, “imagem técnica” e das relações destas com a escrita.

Em seu *Glossário para uma futura filosofia da fotografia*, contido no livro “Filosofia da caixa preta”, Flusser define o verbete “imagem” como uma “superfície significativa na qual as idéias se interrelacionam magicamente” (FLUSSER, 2011. p. 18). Para o autor, a imagem constitui uma superfície que abstrai dois planos do objeto, sintetizando-o e permitindo, através da decodificação das informações contidas na abstração, a reconstrução dos planos abstraídos; e tal processo é denominado imaginação. O filósofo introduz a noção de tempo circular, o tempo do olhar sobre a superfície da imagem, acessando pontos já vistos, fazendo com que o “antes” e o “depois”, nas palavras do próprio, se sucedam ciclicamente. A função das imagens, segundo Flusser, consistia em orientar o homem na relação com o mundo, mediando sua existência, em contato com a realidade, até a idolatria das imagens tornar a mediação a própria realidade objetiva para o homem, submetendo, em primeira instância, o objeto à sua imagem.

O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significado do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria. Para o idólatra – o homem que vive magicamente – a realidade reflete imagens (FLUSSER, 2011. p. 23).

Posteriormente, a circularidade do tempo é rasgada pela escrita, que cria um tempo linear na ordenação dos elementos. A transcodificação do tempo circular em linear faz emergir, segundo Flusser, a consciência histórica, capacidade de abstrair todos os planos da realidade, exceto o plano da conceituação. Flusser afirma que “ao inventar a escrita o homem se afastou

ainda mais do mundo concreto quando, efetivamente, pretendia dele se aproximar” (FLUSSER, 2011. p. 24-25).

Ocorre que ao longo dos séculos se instaura uma dialética imagem/texto, sendo a primeira rasgada pelo segundo, e este de natureza avessa à mágica da primeira. Imagem e texto, de acordo com o pensamento flusseriano, passam a se retroalimentar, de modo que as imagens se tornam cada vez mais conceituais e os textos se imbuem de fortes traços imaginativos.

Como argumenta o autor, “atualmente o maior poder conceitual reside em certas imagens, e o maior poder imaginativo, em determinados textos da ciência exata” (FLUSSER, 2011. p. 25). Seguindo o pensamento do filósofo tcheco, acontece de os textos barrarem a leitura das imagens que pretendem representar a realidade, fazendo com que o distanciamento do objeto se torne quase total, tornando o homem prisioneiro dos textos. Surge o que Flusser chama de “textolatria”, exemplificada no pensamento do autor pela fidelidade ao texto própria das ideologias e da ciência exata. A “textolatria” esvazia os conceitos, uma vez que a fidelidade ao texto o faz inimaginável, em termos *flusserianos*; o que significa dizer “impossível de ser recodificado em imagens”, passando a não se referir ao mundo concreto. Deste modo, o universo da escrita passa a ser um universo um pouco distante da realidade. O efeito deste fenômeno na história desconstrói os princípios de reconstrução das imagens, de que trata a consciência histórica, pois não há imagens a serem reconstruídas:

A crise dos textos implica o naufrágio da História toda, que é, estritamente, processo de recodificação de imagens em conceitos.

História é explicação progressiva de imagens, desmágicação, conceituação. Lá onde os textos não mais significam imagens, nada resta a explicar, e a História para (FLUSSER, 2011. p. 26).

No entanto, uma reflexão que se desenvolvesse na direção de um posicionamento intelectual contrário à teorização das práticas artísticas, dos acontecimentos na história da arte, ou mesmo às classificações de gênero, linguagens, formas, etc, seria semelhante a algo como se posicionar contra, digamos, “a existência de estrelas no céu noturno”. De forma alguma este objetivo permeia as reflexões desenvolvidas neste texto, embora seja do interesse deste estudo questionar a facilidade com que se constituem normatividades teóricas, parâmetros críticos, classificações de linguagem e reflexões inférteis no território do pensamento sobre artes, como podemos observar em parte do “novo pensamento da divergência”, que parece buscar reterritorializar práticas de desterritorialização, incorrendo numa referência, em certo aspecto, *inimaginável*.

Ocorre que na escrita acadêmica, ou científica, sobre determinado objeto nos dias atuais, no ocidente, costuma ser incomum e difícil fugir da tentação da hermenêutica, do historicismo crítico iluminista, que termina por consistir no objetivismo do acúmulo de informação como produção de conhecimento. Em pleno período de crise dos valores epistemológicos, o ocidente, como afirma o crítico cultural indiano Homi Bhabha (1998), parece ainda, em grande parte, tratar o conhecimento como uma “caixinha de guardar coisas”.

Neste contexto, nas dissertações e teses teóricas sobre arte contemporânea, por vezes são feitas ressalvas de que não se busca estabelecer conceitos para, simples e gratuitamente, classificar ou delinear os

objetos, sobretudo quando se trata de arte experimental. Diz-se, comumente, que apenas se o faz como bússola de investigação. No entanto, imediatamente depois, é comum encontrarmos escritas que partem em direção aos conceitos mais fixos e rígidos e às classificações mais completas, em tempo, gênero, número e grau, para obter o conforto da segurança, ainda que instável, em defender paradigmas, resultados, enfim, “conhecimento científico”.

O início de um trabalho de pesquisa costuma se dar na delimitação de uma questão acerca de um objeto. Aqui, por exemplo, era a meta inicial olhar para a *arte sonora*, a *musa das metamorfoses* no campo da música, como um, ainda em construção, “novo gênero” que parece libertar os sons, essencialidade da prática musical, agora despidos do compromisso com construções harmônicas, melódicas ou rítmicas, paradigmáticas no campo da música. O som em si, em sua materialidade intangível, produzido em processos desvinculados das tradições e métodos próprios (estabelecidos e canonizados) nas práticas musicais, e tratado como materialidade a ser ressignificada para a construção de discursos artísticos.

A *arte sonora* divide espaço com a produção experimental contemporânea, cujos artistas, na maioria das vezes, propõem-se a subverter eventuais “zonas de conforto” metodológicas, estéticas e poéticas na prática artística.

Também perdeu espaço, na produção artística contemporânea, a dimensão discursiva portadora de sentido crítico hermenêutico, ao passo que muitas das obras se apresentam como experiências de sentido crítico sensorial: obras a serem vivenciadas, apreendidas no corpo, fisicamente. Para

tanto, ganham espaço as camadas táteis, audiovisuais, sonoras, luminosas, de simpatia cinética, entre outras formas de penetrar os sentidos do público, sem, no entanto, discursar para este alguma ideologia delineada sobre algum tema, o que, no entanto, constitui também uma ideologia. Tais aspectos se alimentam de valores de ruptura, de esgarçamento, de abandono de certezas e métodos delineados, para investir numa metodologia investigativa de tateamento, na produção dos trabalhos.

As escolhas parecem emergir de experimentos físicos, intuitivamente, por tentativa e erro, e a lógica do raciocínio verbal, das ideias que aparecem prontas na cabeça, aparentemente, deixa de fazer sentido. A própria concepção de obra de arte “pronta”, finalizada, não parece condizer com o que vai para a cena, ou para a exposição. É o próprio fazer que se evidencia como assunto de muito da produção contemporânea.

É uma realidade do circuito de arte, programações realizadas em *labs* de investigação, nas quais mais se experimenta criativamente do que se formaliza qualquer produto artístico. Pergunte a algum artista da cidade de São Paulo, para limitar o recorte, que desenvolva e exponha seus trabalhos no circuito aqui denominado “das artes expandidas” (a saber, as mostras, os citados *labs*, festivais de *live arts*, de performances sonoras, performances audiovisuais, enfim, uma produção que pode ser vista em espaços como o Paço das Artes, MIS, MAC, e em eventos como Mostra Live Cinema, FILE, On Off, o extinto Art.Mov, e em curadorias sobre tecnologias, performances e artes expandidas), qual a essencialidade de seus trabalhos. O artista e curador Lucas Bambozzi destacava sobre a 9ª. edição da mostra On Off, realizada em 2013 no Itaú Cultural em São Paulo, que, na programação:

as apresentações se irradiam a partir de um palco que se torna metafórico, em uma coreografia influenciada por software, em um teatro que incorpora tecnologias absolutamente contemporâneas, em uma música que se faz com imagens e ruídos de equipamentos datados. Há algo de “incabível” nesses formatos, como se os padrões existentes não pudessem fazer caber ou “conter” as propostas (BAMBOZZI, 2013).

Muitos artistas, eventualmente, responderão que, se lidam com imagens, exploram a materialidade das imagens, se lidam com sons, exploram a materialidade dos sons, se lidam com o corpo, a fisicalidade, sempre com enfoque em aspectos como espaço, tempo, tecnologia, e mais recentemente, aparentemente pela força da estação, questões de gênero, urbanismo, etc., por exemplo.

Todavia, imagens, sons, corpos, paisagens, essencialidades diversas à parte, nota-se que os artistas experimentais, antes, ocupam-se de uma essencialidade comum: a materialidade. E materialidade, em uma primeira análise, pode remeter diretamente à questão das mídias. Em uma segunda acepção, materialidade, tema investigado por Hans Gumbrecht (2010), em seu *Produção de Presença*, não pode ser observada senão desprovida de grandes cargas de sentido discursivo. O que imprime tal carga, discursiva, na leitura de qualquer fenômeno ou objeto são tanto referências históricas, de contexto, objetivas, quanto da ordem da moral, operando normatividade nos processos críticos inerentes ao fazer artístico.

Este problema, de modo algum é recente nas discussões acerca da produção de conhecimento, e remonta à própria fundamentação da hermenêutica, passando por debates nos campos da teologia e da filosofia, naturalmente (CORETH, 1973).

Eis, então, a mesma problemática se apresentando para a produção do conhecimento sobre as artes que exploram materialidades, em suas essencialidades. A influência de uma leitura teórica e crítica pautada na produção de sentido discursivo, acerca destas práticas, que as imbuíssem de contexto histórico ou de normatividade ética, poderia desconstruir sua própria essencialidade, de experiência, que se constitui no próprio fazer, tornando-se novo suporte de representação.

Ocorre que a dimensão da materialidade existe, obviamente, em qualquer obra de arte, de uma composição de Mozart a um silêncio de Cage, de uma sequência de imagens e efeitos de Spielberg a uma célula de Brakhage, e assim por diante.

Soma-se a este problema o aspecto do que se sabe sobre o conhecimento científico, que o estabelecimento de uma prática como norma de pesquisa acadêmica fortalece em termos políticos e de mercado um determinado modo de operar. Ainda mais quando se opera em um novo campo. O risco para uma produção artística pautada na ruptura é este processo crítico inerente produzir conceitos que se tornem paradigmáticos, e passar a reger o contexto do trabalho dos artistas. O estabelecimento de um norte referencial é também, no modelo acadêmico vigente, pressuposto de delineamento dos novos campos da arte, e esse processo já se inicia nas recém nomeadas *arte sonora* e *live images*, por exemplo.

Ainda que este processo crítico, na escrita e pensamento sobre arte, faça a ressalva de determinar que, por exemplo, *arte sonora* é um campo aberto, sem delimitações claras, uma prática que claramente se orienta pelo pensamento da convergência, com especial presença de aspectos da

materialidade, intangível, dos sons, e de elementos como espaço, relação com a cidade e procedimentos escultóricos para a produção de sons, incorre-se em contradição. Ora, em se tratando de um campo inespecífico, teorizar esta especificidade de ser inespecífico consiste em fixar esta característica como especificidade do objeto.

Ciladas retóricas à parte, o objetivo desta reflexão é, em verdade, repensar, em partes, o papel da escrita sobre arte, que incorre na reprodução de valores e formas cartesianas de lidar com o conhecimento, ou com a teorização, como acúmulo de informações e produção de sentidos discursivos. Ocorre que, se temos estes artistas propondo um modo de operar a criação distante do modelo clássico de seus campos mais naturais, música, cinema, escultura, etc., torna-se, talvez, necessário que sejam produzidas reflexões críticas também de ruptura com os valores mais tradicionais do modo de operar o pensamento e a escrita sobre arte.

A pós-história já se encontra em curso e, em relação aos cânones das artes clássicas e/ou modernas, – sendo bem verdade que modernismo e contemporaneidade se apresentam mais como contínuo de superlativação de valores, na arte (LIPOVETSKY, 2010) – os objetos não se adequam mais, nos dias atuais, aos métodos de leitura crítica e de problematização teórica do historicismo linear, ou da disciplina normativa do mapeamento e da identificação de seus elementos específicos, ainda que estes sejam seu próprio caráter inespecífico, seus antecedentes e seu contexto contemporâneo, e, sobretudo, sua midialogia.

A problemática epistemológica que incide sobre a produção de conhecimento acerca das estratégias contemporâneas de produção de arte –

pois a arte, em partes, atualmente, em muito resulta de estratégias de existência e permanência da prática artística – torna-se uma “fita de moebius”, que apenas não o seria em caso tomado como premissa do pensamento sobre determinado objeto o modo da divergência, ou o interesse por especificidades do objeto. O pensamento da convergência, então, deve comportar conceitos riscados, rascunhos, e toda inexatidão que permita o tateamento próprio de um fazer em movimento. A divergência é estática, a convergência é dinâmica. Uma leitura crítica que se alicerça no pensamento da convergência não se estabelece plenamente, sob pena de inaugurar um novo campo de divergência. Esta leitura, construída pela matriz da convergência deveria então ser aberta, rizomática, encontrar pistas e evitar cunhar termos.

Cunhar um termo, elaborar um conceito, consiste em uma ação que cria um dispositivo, direciona a fruição e, em termos filosóficos, alinha um objeto ao seu tempo. Este termo, “dispositivo”, no campo da filosofia, recebeu especial atenção de Giorgio Agamben, que o associou a outro – “positividade” –, que:

segundo Hyppolite, o jovem Hegel dá ao elemento histórico, com toda sua carga de regras, ritos e instituições impostas aos indivíduos por um poder externo, mas que se torna, por assim dizer interiorizada nos sistemas das crenças e dos sentimentos (...) (AGAMBEN, 2009. p. 32).

A origem do termo “positividade” no pensamento hegeliano, segundo Agamben, remonta ao expediente religioso, sendo utilizado para diferenciar a relação mais natural que o homem estabelece com o “divino”, denominada

“religião natural”, daquela que lida com dogmas, crenças e regras impostas por alguma fonte externa, denominada “religião positiva”.

Se para Deleuze o ato de criação é antes um ato de resistência à captura da subjetividade pela positividade dos dispositivos, para Agamben o é a profanação do dispositivo, um tipo de apropriação ou relação que desvirtua sua indicação positiva de operação da subjetividade, no contato com determinada invenção.

É sintomático que seja também neste ambiente religioso, ou mais especificamente no campo da teologia, que os primeiros debates acerca de princípios da hermenêutica são travados, por conta da interpretação dos textos bíblicos.

São muitos os dispositivos acadêmicos, mas talvez o mais pujante seja o aspecto formal do conhecimento científico, o qual, na terminologia da pesquisa acadêmica, se produz para ser defendido. Podemos então pressupor que também exista para ser atacado, e esta são as dimensões de relação subjetiva com o conhecimento no meio acadêmico. Tem sucesso em sua dimensão de dispositivo-conhecimento quando defendido perante um grupo de arguidores, que podem existir em qualquer parte do sistema acadêmico, ou quando atacado, sobrevive e se reconstrói.

Note-se que quando falamos em conhecimento produzido, falamos, como ironiza o professor Hans Belting, em conceitos que têm anexados cartões de visitas de indivíduos que os defendem, outros que os atacam, e todos ganham “seus pães” por meio deste dispositivo (BELTING, 2010).

À todo processo de *desterritorialização*, necessariamente e imediatamente criam-se portas inerentes para novos territórios, no conceito de

Deleuze e Guattari. Mas devemos ter em conta que a reterritorialização, para tais filósofos, constitui-se de forma a um determinado elemento servir de *territorialidade* nova a outro. Pra Guattari & Rolnik:

O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI & ROLNIK, 1986. p. 323).

No entanto, como já dito, “expandir” implica o movimento do esgarçamento. Passar a abarcar informações que não estavam presentes num determinado corpo, campo, território, sistema, etc. Pela matriz do pensamento da convergência, reiterando o desejo de ruptura de diluição dos limites dos campos das linguagens artísticas, inerente a esta chave, os campos artísticos avançam infinitamente, em potencial, em direção a um tipo de arte que pode incorporar quase tudo. O que ocorre então é o que o professor Arlindo Machado já percebeu e escreveu: de tempos em tempos o interesse pela convergência dá lugar ao interesse pela divergência no pensamento sobre arte, e o contrário do mesmo modo (MACHADO, 2010).

Resta então compreender nuances deste dispositivo, desta oscilação, que promove esta alternância entre campo delineado e porta de saída, que influencia a produção artística e seus processos críticos, de período a período. Compreender para profaná-lo, talvez, como um ato de resistência, que desmonte, ainda que de forma caduca, a institucionalização/territorialização do pensamento sobre arte.

Ainda em 1975, portanto poucos anos antes de Rosalind Krauss publicar seus textos acerca da ampliação do campo da escultura, o crítico

brasileiro Frederico Morais introduzia “A crise da hora atual” expondo profundas transformações, segundo ele, explosivas, no sistema da arte.

Os últimos respiros das bienais e galerias de arte, o desinteresse crítico por produzir julgamentos acerca das obras, e até mesmo a perda de sentido na dimensão tradicional do que antes era entendido como obra de arte, que passava então a dividir espaço com proposições de situações artísticas.

O corpo como motor da obra de arte, esta não mais observada de forma passiva, mas tocada, vestida, cheirada, devorada, e o crítico fazendo-se artista, interessado em mais imersão no fazer artístico do que a mera análise do trabalho “pronto”. Escrevia o crítico, à época que “o caminho seguido pela arte – da fase moderna à atual, pós-moderna – foi o de reduzir a arte à vida, negando gradativamente tudo que se relacionava ao conceito de obra” (MORAIS, 1975. p. 24).

Pois tudo que se diz da obra de arte, acrescenta-se que seja pensado igualmente da própria história e crítica – que se neguem gradativamente como tal. Entendendo o sistema da arte para além do fazer do artista, englobando as demais relações que se estabeleçam do ateliê ao espaço do acontecimento artístico, e que este seja o próprio ateliê, como também preferia Frederico Morais à época, parece não haver sentido em um “pensar” sobre este “fazer” que não concebido como também um “fazer”. Este fazer/pensar, então, torna-se artístico ao equalizar-se com o fazer/materializar, que nega sua dimensão de obra e se apresenta como situação. E o contrário igualmente se aplica, de modo que o conhecimento no campo da arte irrompa para além do “conhecimento sobre arte”. Estas não são escolhas de artistas ou críticos, mas dados dos tempos, os quais se legitimam por repercussão, por haver um

equilíbrio evolutivo com os movimentos dos demais sistemas que compõem o existir humano. Ainda elaborando “a crise” em questão, Moraes escreve que “o ponto fez se linha, em seguida plano. E este transformou-se em espaço, para desfazer-se no tempo. Como movimento” (MORAIS, 1975. p. 36). Pode o pensamento sobre este movimento também desfazer-se no mesmo tempo? Pode engendrar-se como fazer indisposto aos mapas informativos que se apropriam e cristalizam pontos neste mesmo tempo, e que demarcam esferas no “mar” da cultura, sob pena de estabelecer novos suportes de representação. Acompanhar de forma conjunta o desfazer de uma circunscrição, e desabrigar especificidades mecanicistas, do paradigma moderno da produção de conhecimento científico. Desta forma, tornar-se-á o ofício do pensar a arte, de fato, uma parte no sistema da arte a conjecturar pelo movimento – expansão.

3. O NOVO PENSAMENTO DA DIVERGÊNCIA

Desde os anos 1960, e mais fortemente a partir dos anos 1980, com trabalhos de artistas como Gilberto Prado, Philadelpho Menezes, Regina Silveira, Eduardo Kac, André Parente, Kátia Maciel, Ivani Santana, Lali Krotoszynski entre outros, acabam por serem aproximados formando um *protocampo* das *artes numéricas* no Brasil, voltado para a interface entre as artes com as comunicações e tecnologias. Em artigos e livros em que aparecem lado a lado, e, de forma não intencional, começam a perfazer um novo território de práticas artísticas, passando a constituir um certo circuito que no Brasil parece ganhar força, em seu processo crítico inerente, talvez menos pela intensidade e poética das obras do que pela operação de imprimir traços do processamento das novas mídias na prática da criação artística.

Em artigo de 2005, a professora e pesquisadora Christine Mello apresenta, entre outros trabalhos de outros artistas que cita para descrever o contexto das artes em novas mídias na década de 1990, em um esforço historicista, um trabalho de Gilberto Prado realizado em 1991, no contexto da exposição “luz Elástica”, organizada por Eduardo Kac no MAM do Rio de Janeiro:

Prado participa de um projeto de *telescanfax*, cujo processo consistia, nas palavras do próprio autor, na “leitura de imagens de televisão com scanner de mão e o envio destas imagens transformadas a um outro local via fax-modem”. Conforme explica Prado, graças à composição dos movimentos de leitura entre o scanner (meio numérico) e a varredura da imagem videográfica (meio analógico), obtinha-se uma imagem decomposta, embaralhada, de aspecto enigmático (MELLO, 2005. p. 121)

Nota-se nesta, como em diversas outras passagens no artigo, como também em diversos outros artigos de outros pesquisadores e críticos do tema, grande enfoque na textura de processamento que o procedimento de Prado imprime ao seu feito artístico. A começar pela nomenclatura do feito, um “projeto de *telescanfax*”, cujo *procedimento* a autora descreve como *processo*, e cuja poética, bastante formal, parece emergir, nas palavras da autora, da coautoria de uma simples articulação entre um meio *numérico* e um meio *analógico*. O embaralhamento e o aspecto enigmático, materialidades poéticas, em um possível entendimento da obra, aqui proposto, de maior relevância na ação artística de Prado, parecem receber menor atenção de Mello, cujo enfoque no texto se fixa na fisicalidade e processamentos midialógicos.

Também citados no artigo acima referido, os pesquisadores Kátia Maciel e André Parente utilizam o termo *transcinemas* para se referir a uma variedade de formas que produzem *imagem-relação*, segundo Maciel, nos termos de Jean-Louis Boissier, “uma imagem constituída com base na relação de um espectador implicado em seu processo de recepção” (MACIEL, 2009, p. 18):

transcinemas são formas híbridas entre a experiência das artes visuais e do cinema na criação de um espaço para o envolvimento sensorial do espectador. Representam o cinema como interface, como uma superfície em que podemos ir através. (MACIEL, 2009, p. 17)

A abordagem da autora acerca do que denomina “transcinemas”, essencialmente instalações audiovisuais, parece se dar com referência tanto à

história disciplinar do cinema, como às “essências” das artes visuais. Para a autora, os artistas que realizavam, naquele momento, instalações, reinventavam o cinema, tendo o estímulo do desenvolvimento tecnológico e o interesse em somar recursos tradicionais do cinema, como a projeção e as narrativas, às ideias de interatividade e imersão.

O conceito do “transcinema” como “uma imagem que gera ou cria uma nova construção de espaço-tempo cinematográfico, em que a presença do participante ativa a trama desenvolvida” (MACIEL, 2009, p. 17), constitui uma proposição teórica que contribui para os debates das artes audiovisuais e instalativas contemporâneas, revelando nuances da relação que alguns artistas estabelecem com a imagem, o espaço, o tempo e a as narrativas.

Múltiplas telas, cinemas interativos, edição em tempo real, blocos de imagem e sons, presença do corpo do artista, telas ativas e sensores são citados como recursos explorados por artistas de épocas diferentes, como Hélio Oiticica, com seu *Quasi-cinema*, de 1974 (projeções simultâneas de slides e trilhas sonoras especializadas em ambientes distintos), e a instalação *Pent Up* da artista britânica Sam Taylor-Wood, de 2001, na qual cinco telas projetadas compõem um panorama.

Como prática experimental, a criação de obras audiovisuais que têm no espaço e no corpo, entre outros recursos, além das imagens e sons, suas matérias essenciais, está na história do cinema desde sua origem. O cinema era uma atração que “reunia, na sua base de celulóide, várias possibilidades de espetáculos derivados das formas populares de cultura, como o circo, o carnaval, a pantomima, a prestidigitação, a lanterna mágica” (MACHADO, 2005, p. 13), como nos elucida Arlindo Machado. É necessário distinguir as

formas originais do que se convencionou chamar “cinema”, um modelo de representação, industrial, amplamente difundido.

Os conceitos de cinema expandido para Maciel e Parente, tratam, além das experimentações com recursos e poéticas, das modificações da “forma-cinema” (dispositivo hegemônico próprio; dispositivo cinematográfico), como escreve André Parente:

o cinema expandido, para nós, caracteriza-se por duas vertentes: as instalações que reinventam a sala de cinema em outros espaços e as instalações que radicalizam processos de hibridização entre diferentes mídias. Enquanto o cinema experimental se restringe a experimentações com o cinema e a videoarte se notabiliza pelo uso da imagem eletrônica, o cinema expandido é o cinema ampliado, o cinema ambiental, o cinema hibridizado. (PARENTE, 2007, p. 24)

Por outro lado, escreve Hans Belting, os artistas contemporâneos “despediram-se de uma consciência histórica linear que lhes havia constrangido a continuar escrevendo a história da arte no futuro e ao mesmo tempo a combatê-la descompromissadamente no presente” (BELTING, 2006, p. 34).

O problema, então, consiste em traçar uma delimitação, denominada “transcineas”, mais do que em alocar as experiências dos artistas contemporâneos com imagens, espaço e interatividade, nas chamadas “performances audiovisuais”, na “história” do cinema, ou das artes visuais. Torna-se uma apropriação disciplinar de um movimento artístico que tem suas genealogias mapeadas nesta fronteira, tanto quanto em múltiplos “círculos” no “mar” da cultura, alguns até mesmo já expandidos, como as próprias noções de performance e instalação.

O mesmo ocorre com o “novo gênero” denominado arte sonora. Em “Som, espaço e tempo na arte sonora”, Lilian Campesato e Fernando Iazzetta descrevem o surgimento da chamada arte sonora nos seguintes termos:

A partir de meados da década de 70, na fronteira entre as artes visuais e a música, assistimos a emergência de uma forma de arte na qual o som é utilizado de uma forma peculiar, num processo que se aproxima mais de um contexto expandido de escultura e criação plástica do que dos modos tradicionais de criação musical. Esse repertório, caracterizado pelo intercâmbio entre as artes, mesclando música, artes plástica e arquitetura, passou a ser designado como arte sonora (sound art). (CAMPESATO & IAZZETTA, 2006, p. 1)

Em uma linha do tempo, podemos mapear referências desta “forma de arte” na *art of noise* de Luigi Russolo, na arte conceitual do pós-guerra, na citada expansão do campo da escultura, descrita por Krauss, e no boom de desenvolvimento tecnológico do século XX à atualidade.

Em comparação com os processos musicais de criação, composição e produção artística tradicionais, a “arte sonora” se diferencia, entre outros aspectos, pela forte incorporação dos elementos espaciais, do “silêncio” como sonoridade e de manifestações tidas como concretas do som nas obras. Outras formas próximas de criação como os *soundscape*s e o *sounddesign* se valem de formas extramusicais de composição e criação, mas são as instalações e esculturas sonoras que evidenciam a distância entre as formas musicais e as características da “arte sonora”.

É interessante observar, no entanto, que em meados do século XX, por exemplo, George Maciunas afirmava algo que pode ser incorporado ao processo de surgimento da chamada arte sonora, mas referindo-se, no caso, aos artistas concretistas, que, segundo ele, preferiam “o mundo da realidade

concreta à abstração artificial do ilusionismo” (MACIUNAS apud FERREIRA & COTRIM, 2009, p. 79):

em artes plásticas, por exemplo, um concretista percebe e exprime um tomate podre, mas não transforma nem sua realidade, nem sua forma [...]. Em música, um concretista percebe e exprime o som material em toda sua policromia [...]. Um som material ou concreto é reputado como tendo estreita afinidade com os objetos materiais que o produzem [...]. Um som produzido, (por exemplo), batendo no mesmo piano com um martelo ou dando pontapés em sua caixa é mais material e concreto, uma vez que indica de maneira bem mais nítida a dureza do piano, a natureza cavernosa da caixa e a ressonância da corda. (MACIUNAS apud FERREIRA & COTRIM, 2009, p. 80).

Arlindo Machado, em *Arte e Mídia* reflete sobre a apropriação que a arte faz da tecnologia, para além de uma normalidade, ou dos usos imaginados do aparato tecnológico pela sociedade. Machado identifica a utilidade das máquinas semióticas como “concebidas dentro de um princípio de produtividade industrial, de automatização dos procedimentos para a produção em larga escala, mas nunca para a produção de objetos singulares” (MACHADO, 2010. p. 10).

Daí a problemática entre os valores tradicionais, de culto, e os valores modernos de exposição da obra de arte apresentados por Walter Benjamin, gerados, segundo este, pelo advento da reprodutibilidade técnica. As percepções do filósofo alemão quanto à desintegração da dimensão “aurática” da obra de arte, prenunciam o interesse dos artistas pela diluição da manifestação artística no cotidiano.

Machado expõe o desejo de ver o debate sobre a apropriação do aparato tecnológico pela arte politizado, para além da ‘tecnofilia’ dos entusiastas que obedecem de maneira apologista à “programação” imposta,

em termos *flusserianos*, pelos “aparelhos pós-industriais”, e também da “tecnofobia” apocalíptica dos que percebem o projeto predatório de hegemonia da cultura cibernética, difundido pela indústria da tecnologia.

As chamadas *artes em novas mídias* se constituem como um campo de tamanha abrangência que podemos atribuir o termo a uma variedade de obras e manifestações artísticas que se utilizam de recursos e conhecimentos das mais diferentes naturezas. Poetas, dançarinos, programadores, arquitetos, cantores, cientistas e jovens que gastam seu tempo decifrando o universo das máquinas e da comunicação são denominados *mídia-artistas* ao incorporarem recursos midiáticos em suas criações.

A tônica da chamada artemídia, em muitos trabalhos, é a colaboração entre artistas e profissionais de áreas distintas, também um princípio da expansão dos campos de linguagem. Esta intersecção que se pode identificar nas criações da chamada artemídia também se faz no que atualmente tem-se convencionado chamar *arte sonora* e nos *transcineamas* ou no *live cinema*, inclusive com forte presença de cultura tecnológica.

Como consequência dos movimentos de expansão, podemos notar que os processos críticos inerentes à produção artística passam a desenhar novos modos de compreender os espaços *entre* da convergência de modo que, indissociavelmente, configuram-se como práticas teóricas, por um lado contributivas, mas por outros limitadoras; ora implodindo velhos cânones, ora substituindo-os por novos.

Rosalind Krauss cria o (*proto*)cânone da “escultura no seu campo ampliado”, ao identificar, algum tempo antes, a expansão do termo “escultura”, atentando para a diversidade das obras assim denominadas, e a colaboração

do processo crítico inerente à produção artística americana do pós-guerra, com este esgarçamento:

Categorias como escultura e pintura foram moldadas, esticadas e torcidas por essa crítica, numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo. (KRAUSS, 1979, p. 129)

Efeitos concretos do abandono de suportes de representação, em busca de inserir movimento no sistema das artes.

Como exemplo, para falar de outra arte que se expande no caminho até a contemporaneidade: a dança igualmente se desprende de seus suportes da representação: movimento, sapatilha, cenário, música, gesto simbólico.

A dança, arte essencialmente corporal, auferiu status de produção de conhecimento com a abertura do meio acadêmico ao surgimento de novas epistemologias, transformando parâmetros anteriormente sólidos do cientificismo de outrora.

Yvone Rainer talvez tenha sido a grande pioneira em propor a corporalidade como sujeito e objeto da expressão do corpo em cena na dança, inaugurando, para alguns, a pós-modernidade no gênero. A coreografia *Trio A (The Mind Is A Muscle)*, de 1966, de alguma forma, preconiza a aplicação do conceito de *embodiment* (termo que se refere ao conceito de *flesh* [carne] ao qual chegaremos mais adiante) na criação em dança. A flexibilidade que ressalta *Trio A*, segundo a professora de Berkeley, Julia Bryan-Wilson, “pode ser entendida como um exemplo do que Rosalind Krauss nomeou de ‘*post-medium condition*’ nas artes contemporâneas” (BRYAN-WILSON, 2012. p. 57), a saber, uma superação dos paradigmas do

suporte da obra de arte, que irrompe em direção a diluir limites e fronteiras entre campos de linguagem artística. Atualmente em diversas poéticas da dança contemporânea, os processos semânticos e simbólicos do corpo são tratados conceitualmente como físicos, desativando os valores tradicionais de “sublime” e “etéreo”, por muito tempo presentes no pensamento de artistas e críticos, e a presença do corpo se constitui como objeto significante e próprio significado da dança.

Desde Isadora Duncan, Mary Wigman, passando por Martha Graham, Merce Cunningham, Pina Bausch, até chegarmos aos contemporâneos Xavier Le Roy e Maguy Marin, para construir corporeidades, na arte do movimento, apresenta-se, na pós-modernidade, o corpo em sua dimensão mais objetal, tendo sua materialidade, fisicalidade e presença como parâmetros estéticos superlativados.

Estas transformações nos estudos do corpo na cultura reverberam e contribuem para a revisão de paradigmas no século XX, não apenas no campo da dança, mas nas artes em geral, uma vez que conceitos como recepção, interação e a própria iconografia do corpo passam a ser revistos.

4. FENÔMENOS DO CORPO E DA COMUNICAÇÃO

O século XX foi cenário de uma revisão de paradigmas no campo das artes, ainda em curso, mas este movimento se apresenta, em muito, mais como indício do desinteresse pela solidificação de quaisquer paradigmas, tradicionais ou novos, do que propriamente pelo desejo de uma ruptura que estabeleça novas configurações para perdurarem no tempo. Também, em partes, talvez seja possível estabelecer uma relação direta entre as transformações no campo da arte e uma crise igual nos parâmetros epistemológicos em diversos outros campos do conhecimento, que passam a revisar a validade do modelo cartesiano do cientificismo mecanicista. São profundas as alterações de paradigmas nas ciências naturais bem como nas humanidades, e têm um certo protagonismo as mudanças no entendimento do corpo humano e suas relações com contextos culturais.

O pensamento da convergência, descrito por Arlindo Machado, constitui parte do processo crítico intrínseco às práticas artísticas expandidas, ou híbridas. Cabe comentar novamente o hibridismo como parâmetro contemporâneo da comunicação, contextualizado por Henry Jenkins, como um sistema cultural que implica interação e transmidialidade, que se imprimem e manifestam no próprio comportamento humano. Na chamada cultura da convergência, o autor discute estas questões propondo que a convergência, neste contexto, ultrapassa as mídias. Desse modo, os processos de produção de conteúdos e o contato com as informações em maior grau de complexidade redesenham nossas próprias individualidades, como um agenciamento inevitável que se transfere da esfera dos fenômenos culturais

para o *self autobiográfico* – referindo-se ao conceito de Antonio Damásio – em um processo cognitivo que gera nossas “*mentes contemporâneas*”.

Nas palavras de Jenkins:

A convergência não ocorre por meio de aparelhos, por mais sofisticados que venham a ser. A convergência ocorre dentro dos cérebros dos consumidores individuais e em suas interações sociais com outros. Cada um de nós constrói a própria mitologia pessoal, a partir de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático e transformados em recursos através dos quais compreendemos nossa vida cotidiana. (JENKINS, 2009. p. 30)

Jenkins parece acessar, ou apenas tocar superficialmente, o que uma série de pesquisadores vem observando também, ao menos desde os anos 1960. Alterações no entendimento dos processos da percepção e do corpo em relação aos processos culturais.

Podemos observar essas relações entre os processos corporais em relação indissociável a construções culturais em contato com alguns novos estudos da cultura.

Apenas com o intuito de introduzir a questão do corpo e da percepção, matéria essencial à compreensão dos processos e paradigmas da arte, cabe citar um trabalho das professoras Helena Katz e Christine Greiner (2001), segundo o qual, nesses tais novos estudos culturais, a visão cartesiana do “corpo/mente” deu lugar à noção do corpo como *sistema complexo* que se estrutura em negociações com elementos internos e externos, ambientais e socioculturais. Ideias de Merlau-Ponty, como o conceito de “carne” [flesh], repercutidas e desdobradas por pesquisadores de diversas áreas, compondo um panorama inter-teórico que redefine alguns tópicos do tema. O espaço reservado à “alma” no corpo foi substituído por novos paradigmas, como a

influência do ambiente direto e da ancestralidade genética na construção do “corpo/contexto”, forma contemporânea de conceber os processos do corpo, presente nestes estudos da cultura.

O artigo “Corpo e processos de comunicação” (2001), publicado pelas professoras Katz e Greiner na revista acadêmica *Fronteiras – Estudos midiáticos* é fonte desta proposição, ao defender essa hipótese. No texto, as professoras pontuam a afirmação de que essa investigação inter-teórica em curso “revê e sugere novas possibilidades de estudo da cultura como um processo complexo em que não se distinguem, de forma dual e absoluta, interno e externo, cultura e não-cultura, sujeito e objetos” (KATZ & GREINER, 2001. p. 66).

Além de apresentar esse pensamento, o artigo em questão se apresenta como uma ótima fonte introdutória para percorrer o caminho do pensamento sobre o corpo na cultura, entre a decadente visão cartesiana e o promissor paradigma contemporâneo do corpo: sistêmico.

Greiner e Katz citam o conceito de *cognition in the wild* de Edwin Hutchins (1995), ou a “cognição em seu habitat natural”, segundo o qual “cultura seria um processo cognitivo que teria lugar dentro e fora das mentes das pessoas” (KATZ & GREINER, 2001, p. 68). Segundo as autoras, sabemos hoje que o corpo funciona com habilidades conjugadas, como raciocínio, emoção, capacidades motoras e de produção de linguagem (KATZ & GREINER, 2001). As autoras citam pensadores como Varela et al., Sheets-Jonhstone, Lakoff & Johnson, Damásio e Clark, para afirmar que vários campos do conhecimento, desde a robótica até a filosofia, têm convergido

seus modos de ver os processos da cognição para uma compreensão de um sistema encarnado (*embodied, embeded*).

Pensar o corpo como um sistema descentralizado ou uma equação que envolve fatores internos e externos, reforça características da materialidade e fisicalidade de seus processos.

Quando os pensadores da cultura passam a tratar o corpo como construção resultante de processos físicos/ambientais complexos, a reverberação desses novos preceitos nas chamadas “artes do corpo”, e não só nestas, mas nas artes em geral, modifica fortemente também as estéticas e procedimentos artísticos do corpo exposto, em cena, em movimento, em ação, e recepção da própria imagem do corpo, entre outras formas de presença, e das relações que se busca construir nas artes.

Autores da revisão paradigmática do modelo moderno do cientificismo mecanicista, entre estes, em debate nos escritos aqui presentes, Boaventura de Souza Santos, Christine Greiner e Helena Katz, creditam às transformações no entendimento de corpo e contexto profundas alterações nos modos de produção de conhecimento, e partem em busca de formas indisciplinadas que não positivem apenas o cientificismo em detrimento a outras formas de conhecimento.

Boaventura de Souza Santos trabalha, no final do século XX, em seu “Um discurso sobre as ciências na transição para uma ciência pós-moderna”, de 1988, contaminado por questões *rosseaunianas* de 1750, acerca do conhecimento científico e das artes, empreendendo uma tentativa de identificar uma nova crise paradigmática sobre a produção de conhecimento. Segundo o autor, a racionalidade científica que se constitui na revolução

científica do século XVI, no domínio das ciências naturais, e alcança o domínio das ciências sociais emergentes no século XIX, estabelece-se como um modelo global de racionalidade que se distingue de formas não-científicas de conhecimento (senso comum e estudos humanísticos), de modo totalitário, por suas regras metodológicas. Em outras palavras, um paradigma epistêmico que faz distinção entre “conhecimento científico e conhecimento do senso comum, por um lado, e natureza e pessoa humana, por outro” (SANTOS, 1988. p. 49). Santos cita o expediente de Descartes em tomar a metafísica como fundamento da ciência, expedindo sua ciência das ideias para as coisas, sem dispensar, todavia, a observação dos fatos, tendo, porém, as ideias claras dirigindo estas observações. Estas ideias, para o autor são a matemática:

Deste lugar central da matemática na ciência moderna derivam duas conseqüências principais. Em primeiro lugar, conhecer significa quantificar. O rigor científico afere-se pelo rigor das medições. As qualidades intrínsecas do objeto são, por assim dizer, desqualificadas e em seu lugar passam a imperar as quantidades em que eventualmente se podem traduzir. O que não é quantificável é cientificamente irrelevante. (SANTOS, 1988. p. 50).

Exposto o paradigma moderno do conhecimento científico, o autor anuncia, ainda no final do século XX, uma crise do mesmo, segundo esta profunda e irreversível, sem que se possa identificar no tal momento os paradigmas que emergirão em lugar da “racionalidade mecânica”. Santos identifica um movimento interdisciplinar ativo na segunda metade do século XX, em que se inserem teóricos como Prigogine, Haken, Maturana & Varela, Thorn, Jantsch, David Bohm e Geoffrey Chew. Um movimento que propicia a profunda reflexão epistemológica que desdobra a crise do paradigma moderno do conhecimento mecanicista. Entre outros problemas na forma

moderna de produção de conhecimento científico, e manifestando favoritismo pela forma sistêmica, Boaventura de Souza Santos identifica que, no modo mecanicista:

a precisão é limitada porque, se é verdade que o conhecimento só sabe avançar pela via da progressiva parcelização do objeto, bem representada nas crescentes especializações da ciência, é exatamente por essa via que melhor se confirma a irredutibilidade das totalidades orgânicas ou inorgânicas às partes que as constituem e, portanto, o caráter distorsivo do conhecimento centrado na observação destas últimas (SANTOS, 1988. p. 58).

Pode-se então concluir que esta “parcelização” do objeto, que o descola de sua objetividade real, é um mecanismo fundamental nos processos que estabelecem territorialização por meio da produção de conhecimento, ou como efeito desta – gerando um tipo de conhecimento que instaura conjuntamente poderes em determinados sistemas, sobretudo na operação das instituições.

Junto ao que se anuncia no horizonte, com a ressalva do autor escrever ainda no final do século XX, a diluição da dicotomia entre as ciências naturais e a ciências sociais, como elucida Santos, modifica os entendimentos sobre a natureza, o ser humano, o corpo, a cultura, a sociedade e, conseqüentemente, as artes. Não há no escopo do paradigma dominante do conhecimento, fundado sobre as especializações, formas senão equivocadas de observar a realidade, fenômeno imprescindivelmente sistêmico. Para o autor, o que se anuncia na crise do paradigma moderno é esta parcelização da realidade, embora este identifique mecanismos segundo os quais mesmo uma visão interdisciplinar, ou mais geral, fundada na especialização, estabelece novos campos recortados, mas amplos, que

operam da mesma forma, de modo que “criam-se novas disciplinas para resolver os problemas produzidos pelas antigas e por essa via reproduz-se o mesmo modelo de cientificidade” (SANTOS, 1988. p. 64). Tal paradigma apreende-se menos pela capacidade de compreender a realidade do que pelo desejo de dominá-la e transformá-la.

Comentadora do pensamento de Boaventura de Souza Santos sobre a crise paradigmática da epistemologia moderna, a professora Christine Greiner observa que, a partir de 1990, com as mudanças geopolíticas da década, o termo pós-moderno passa a auferir novas conotações. Greiner atenta para as sociedades nas quais a modernidade não havia sequer se concretizado, de modo que a utilização do termo poderia se tornar, a despeito do desejo de emancipação social, uma forma de opressão. Em acordo com Santos, quanto à alteração da forma mecanicista do conhecimento científico moderno, Greiner aposta na possibilidade de tornar a pesquisa uma ação transgressora:

Ao invés do fim da política, Santos (2000) aposta na criação de subjetividades transgressivas pela promoção da passagem da ação conformista à ação rebelde. A questão que me parece pertinente neste momento é como tornar a pesquisa uma possibilidade de pensamento/ação rebelde, de modo a intervir na experiência de desadequação das teorias que herdamos e que insistimos em adaptar à realidade social que está diante de nós. (GREINER, 2011. pp. 3-4).

Para a autora, o caminho para esta forma de produção de conhecimento se inicia com o desejo de construir formas indisciplinadas de estudos, organizados em processos sistêmicos, mais voltados para a mediação do que para as tradicionais compartimentações do modelo

mecanicista, as quais enxergam impregnadas de “regras de empregabilidade e arrogância” (GREINER, 2011. p. 9).

Também, no período, altera-se a noção de recepção, deixando de transparecer como uma situação passiva episódica, e passando a figurar como processo ativo contínuo, que envolve e afeta as funções conjugadas de ordem orgânica, da fisiologia do corpo.

Tal compreensão aparece de forma efetiva nos textos de Paul Zumthor. Para afirmar que performance implica “competência”, compreendida como dissonante do senso comum do “saber fazer”, Paul Zumthor arrisca uma reelaboração na qual esta “figura de linguagem”, quando em performance, poderia ser melhor proferida como “saber-ser”. Zumthor funda suas afirmações “em torno da ideia de performance”, título de um capítulo de *Performance, recepção, leitura*, em traços da análise feita pelo etnógrafo e linguista Dell Hymes, invertendo a perspectiva da etnologia das transmissões de conteúdos para a recepção.

A chave para a associação entre a ideia de performance e prática da leitura, comentada sob a ótica de novos estudos da cultura, está na compreensão que Zumthor apresenta para a ideia de recepção como um fenômeno que envolve dispositivos fisiológicos, que sofrem interferências diretas do ambiente em que se dá o acontecimento.

Por desenvolver sua escrita no campo da crítica literária, é problemático mover o pensamento de Zumthor integralmente às práticas performativas cênicas, audiovisuais ou instalativas, mas algumas pistas, propícias à compreensão dos processos e poéticas do campo destas práticas aparecem, ainda que primitivamente, eloquentemente em seu trabalho.

Performance pressupõe mediação corpórea. Recepção implica os citados processos fisiológicos, ou seja, altera-se por questões do ambiente.

Algo que merece ser problematizado, no texto de Zumthor, é a concepção da situação “performancial”, como o autor denomina, ancorada na identificação, pelo espectador, de um outro espaço. “A percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isto implica alguma ruptura com o real ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade” (ZUMTHOR, 2000, p. 49). O tempo e os interesses de artistas contemporâneos têm nos mostrado que acessar o “real” interessa menos ao tipo de conhecimento produzido pela arte do que a possibilidade de exploração da própria realidade, no que concerne a ambientes instaurados, corporeidades e qualidades de presença; o que, tendo a recepção, e nisso se inclui o artista como corpo receptor, como critério de identificação da situação de arte, soa perfeitamente correto, tanto quanto inexato. Não se trata de produzir ficções – e por isso o distanciamento, cada vez mais efetivo, das práticas contemporâneas de práticas artísticas que lidam com suportes de representação – mas de experimentar “modos de existir”.

Essa e outras pistas colhidas no texto de Zumthor podem mais confundir, quando transpostas literalmente para as artes, como sua afirmação de que:

um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. É este, a meu ver, um critério absoluto. Quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza. (ZUMTHOR, 2000, p. 41)

O papel reservado à recepção, ou o critério da mediação corpórea, no pensamento do autor, para identificar a dimensão poética de determinado objeto é consonante com o valor de construção cultural na negociação corpo/ambiente, presente nas práticas contemporâneas, no entanto o “sentimento de prazer” em nada define o poético em arte, e, pode-se arriscar dizer, mesmo em literatura. Tal afirmação remete a uma compreensão da arte que a define pelo belo, pelo território do sublime, paradigma ainda fortemente presente nas artes, mas há que se compreender que parte significativa da produção artística contemporânea, há muito, já não se ocupa desses valores.

Afora esse problema presente na conceituação de Zumthor sobre o que se define como processo ou situação artística, e em verdade o autor utiliza mais frequentemente o termo situação “poética”, ainda assim, pouco claro, em relação à distinção também desse termo e da forma como emprega “literário”, torna-se fortuito que compreendamos algumas ideias de estudos recentes da cultura em torno do conceito de corpo, uma vez que, em hipótese, recepção deva ser compreendido como um conceito que se relaciona, obrigatoriamente, a processos somáticos, da percepção e da cognição, assuntos nos quais diversos pontos têm sido revistos desde os anos 1950 até a atualidade.

Outra matriz de pensamento que pode nos ajudar a compreender o fenômeno das necessidades de expansão dos limites dos campos de linguagens, além das mudanças na compreensão da relação corpo/cultura, é a *ontologia sistêmica*, desenvolvida significativamente, no Brasil, pelo professor Jorge Albuquerque Vieira, a partir dos pensamentos de M. Bunge e A. Uyemov.

Por meio da visão sistêmica, torna-se clara a paridade entre a noção de estratégia de permanência no tempo/espço pelo ganho de complexidade, quando existe uma provocação de um determinado ambiente, no caso das artes, o próprio ganho de complexidade na existência da civilização durante o século XX e os movimentos das artes no período, dentre eles a diluição de fronteiras e a expansão dos campos de linguagem.

5. VISÃO SISTÊMICA – EXPANSÃO E GANHO DE COMPLEXIDADE

No que tange às práticas artísticas, pensar em hibridismo e expansão é tratar dos limites das linguagens. A chamada escultura expandida, ou o festejado cinema expandido, entre outras intersecções, se dão em movimentos questionadores de limites dos campos. O termo expansão carrega necessariamente a ideia de movimento. Expandir-se implica irromper em direção a abarcar informações que antes não compunham o objeto ou o sistema. Quando a escultura se expande, esta incorpora a dança; o cinema incorpora as artes plásticas; a fotografia incorpora o teatro e os movimentos contrários, conseqüentemente, se sucedem da mesma forma. Do mesmo modo, desdobram-se os pensamentos sobre as práticas que se modificam, por vezes alimentando esses movimentos (pensamento da convergência), outras sustentando o que se encontra estável (pensamento da divergência).

Nesse âmbito, cabe traçar linhas paralelas entre as ideias de expansão – característica natural ao pensamento da convergência – e o parâmetro da autonomia na visão ontológica sistêmica, proposta por pensadores como Bunge, Uyemov, e, no Brasil, pelo professor Jorge Albuquerque Vieira.

Ainda que a discussão aqui apresentada tenha como principal objetivo problematizar e refletir sobre a natureza das ações que rompem os limites dos campos de linguagens, fica ainda mais evidente a necessidade da revisão de alguns conceitos da produção de pensamento sobre artes que lidam com convergências, quando expandimos a base referencial deste estudo para uma ontologia, que em muito sustenta o pensamento aqui expresso, passando a

discutir o próprio sistema da arte a partir da visão sistêmica, da qual nos fala o professor Vieira.

Algumas ideias-chave elencadas pelo professor, que aparecem em seu artigo *Organização e sistemas* (VIEIRA, 2000), são mais naturais ao campo da filosofia, e, embasado pelo pensamento do filósofo argentino Mario Bunge, Vieira admite alguns pressupostos para conceber tais conceitos sistêmicos. Para o autor, a realidade é sistêmica, complexa e legaliforme. O autor se posiciona a favor da ontologia como parâmetro científico que permite uma melhor compreensão dos processos da realidade, pois esta possibilita:

maior definição, clareza, de conceitos fundamentais como espaço, tempo, matéria e substância, processo, etc., e, mais do que tudo, a possibilidade de comparação entre objetos de ciências específicas [...] nas tentativas inter e trans-disciplinares. (VIEIRA, 2000, p. 12)

Feita a primeira apresentação das motivações de Jorge Vieira em abordar a *teoria geral dos sistemas* como prisma de observação dos processos do que denomina realidade, a saber um fenômeno existencial, material, que obedece a leis, e se organiza de forma sistêmica e complexa, o que passa a nos interessar, na discussão sobre arte e expansão dos campos de linguagens, são conceitos específicos dentro desta ontologia: as ideias de sistema aberto e os parâmetros sistêmicos do ambiente e da autonomia.

Primeiramente, define-se no texto de Vieira o conceito de sistema segundo a escola russa de Uyemov, para a qual se trata de um aglomerado de elementos que, ao estabelecerem relações, compartilham propriedades, de modo que um nível mais alto de complexidade seja alcançado para estes elementos, o que não ocorre, analiticamente, se observados desassociados,

consistindo na ideia de que o “todo é sempre maior do que a soma de suas partes”, uma visão holística (VIEIRA, 2000).

Vieira apresenta no artigo, de forma didática, os parâmetros sistêmicos, ou características comuns que independem da natureza singular de cada aglomerado sistêmico, divididos em básicos (ou fundamentais) e evolutivos. São parâmetros básicos, aqueles presentes em todo e qualquer sistema, ao passo que se denominam evolutivos aqueles que podem estar presentes em alguns e não em outros, podendo emergir nestes em qualquer tempo futuro.

Entre os parâmetros básicos, a saber, permanência, ambiente e autonomia, cabe, nesta discussão, um olhar mais aprofundado para dois deles. Autonomia compreende os recursos de que dispõe determinado sistema para sobreviver em seu ambiente, estabelecendo relações com outros sistemas, e, a partir destas, alterando-se seus “estoques” de recursos. Incorrendo em ganho de autonomia, o sistema se eleva a um outro nível, pois se implica, conseqüentemente, em ganho de complexidade, o que lhe permite se tornar ambiente mais complexo e subsistema mais rico. Desse modo, podemos compreender autonomia como um parâmetro básico sistêmico que, nesse relacionar-se próprio dos sistemas abertos, altera-se evolutivamente, tendo impacto direto na permanência do sistema no tempo/espaço.

O parâmetro ambiental, no entanto, é que se relaciona mais efetivamente com o tema da abertura do sistema, e, conseqüentemente, com nossa reflexão sobre expansão dos campos de arte. Sistemas isolados, segundo o professor Vieira, parecem constituir uma impossibilidade ontológica, de modo que a própria noção de ambiente implica na percepção

de que os sistemas tendem, na realidade, a se comportarem de forma aberta, ou, pode-se dizer, “em relação”.

De acordo com o autor:

o conceito de sistema aberto é coerente com aquele de ambiente. Como resultado da interação entre o sistema e seu ambiente, trocas energéticas e entrópicas levam o sistema a internalizar informações, desde diversidade material e energética (os níveis de energia de um átomo; reservas de vitaminas e gorduras em sistemas vivos, etc.) até diversidade signica (conhecimento, competência, talento, etc.) de vários tipos. Na medida em que a internalização ocorre, uma espécie de “estoque” é gerado no sistema. É a chamada Autonomia. (VIEIRA, 2000, p. 16).

A partir dessa relação, entre as ideias de ambiente e sistema aberto presentes no pensamento de Vieira, podemos compreender a relação que pode ser construída entre o parâmetro ambiental e a concepção de campo expandido. De modo que podemos reinventar algumas formas de observar o fenômeno da expansão dos campos, considerando que, em termos sistêmicos, em suas memórias evolutivas, seja estritamente necessário e conveniente observar o ganho de complexidade na criação artística como estratégia evolutiva do próprio sistema da arte.

Devemos então, talvez, falar mais em níveis de complexidade, para abordar a questão das convergências em artes. Na contramão, o expediente do pensamento da divergência, ou do mapeamento de especificidades, cristaliza esse movimento de ganho de complexidade nas leituras dos processos e poéticas das artes expandidas. É na relação entre recursos, subsistemas, que se estabelece abertura, e não na compreensão fechada de novos campos artísticos, o que sugere fortemente um problema epistemológico nesse expediente, ao lidar com o fenômeno das artes expandidas.

Quando nos referirmos a “novos gêneros da arte”, como se tem feito em algumas publicações, sobretudo quanto às artes expandidas, que têm frequentemente sido nomeadas em novos subcampos, como é o caso da *arte sonora*, do *live cinema* e da *artemídia*, incorremos numa impossibilidade ontológica. Ainda que estes novos gêneros de fato se territorializem em seu ambiente, o sistema da arte, e perdurem por séculos, em algum tempo futuro ou devem operar em desterritorialização ou não irão atingir novos patamares, o que, por consequência, despotencializará estes gêneros perante o ganho inevitável de complexidade do sistema da arte no tempo.

PARTE 2 – AÇÃO / PENSAMENTO

6. AÇÕES DA CONVERGÊNCIA E DIVERGÊNCIA – HIPER_ARTE E BDT

Tendo em vista o contexto em que se desenvolve este trabalho, a saber, o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações da Artes da USP, vinculado à linha dedicada às poéticas visuais, duas realizações artísticas serão tomadas como objetos de análise e base para o desenvolvimento das ideias acima apresentadas.

A primeira ação é a mostra **“HIPER_Arte de convergências”**, realizada entre os dias 26 de abril e 01 de maio de 2016 com concepção, direção geral e artística dos pesquisadores Rogério Salatini, autor deste trabalho, e Lali Krotoszynski, doutoranda do mesmo programa entre os anos de 2015 e 2018.

A segunda ação aqui analisada é a obra **“BDT –Dance Television”**, concebida pelos artistas Rogério Salatini, Daniela Dini e Adriana Macul, e produzida com a participação do artista e professor Marcus Bastos. A obra multimídia teve sua estreia no contexto da Bienal SESC de Dança 2017, realizada entre 14 e 25 de setembro na cidade de Campinas/SP.

Nesta obra, camadas como performance cênica, apropriação de códigos de massa, produção audiovisual e mediação de temas da arte contemporânea encontram na materialidade da performance de elementos da linguagem da televisão um ponto de convergência que engendra sua poética.

Em seu texto “Amo os artistas-etc.” o pesquisador e artista, ou artista-etc, Ricardo Basbaum, reflete a multiplicidade do artista em suas agendas no contemporâneo, ressaltando, sobretudo, suas fortes ligações com os circuitos

em que se encontram inseridos. Trata do tema do artista-etc. como uma extensão do 'artista multimídia'. Em entrevista realizada por conta da realização do evento HIPER_Arte 2016, outro artista-etc, Mario Ramiro, especulava sobre um presente no qual muitos artistas se tornaram artistas experimentais, por lidarem com múltiplas formas de comunicação e produção de seus trabalhos. Para Basbaum, esta multiplicidade é o que se desenvolve até o artista-etc.

É nesta posição de artistas-curadores ou artistas-produtores que os pesquisadores Rogério Salatini e Andrea (Lali) Krotoszynski se colocaram, ao propor e realizar a mostra 'Hiper_arte de convergências'.

Para Ricardo Basbaum:

Quando artistas realizam curadorias, não podem evitar a combinação de suas investigações artísticas com o projeto curatorial proposto: para mim, esta é sua força e singularidade particulares, quando em tal engajamento. O evento terá a oportunidade de mostrar-se claramente estruturado em rede de nós próximos, aumentando a circulação de energia 'afetiva' e 'sensorial' – um fluxo que o campo da arte tem procurado administrar em termos de sua própria economia e maleabilidade. (BASBAUM, 2005. p.1).

Participaram da mostra HIPER_arte artistas que circulam por diferentes circuitos das artes, entre eles Lucas Bambozzi (SP), Bia Medeiros (DF), Cláudia Muller e Clarissa Sachelli (SP/RJ), Luis Ferron e Daniela Dini (SP), Mario Ramiro (SP), Thais Di Marco (SP) e David Rockeby (Toronto/CAN). A mostra conseguiu reunir em uma mesma programação artistas e obras que são mais frequentemente vistos em eventos de campos diferentes: Artes Visuais, Dança, Artemídia, Performance, Arte Sonora.

A principal discussão proposta pela curadoria do evento, assinada por Salatini e Krotoszynski, trata da dissolução de fronteiras poéticas e mercadológicas entre os campos da arte e a possibilidade de construção de territórios provisórios nos quais meios, processos e poéticas podem ser visualizados como corpos em ações performáticas.

A mostra “Hiper_arte de convergências” começou a ser elaborada a partir do contato com diferentes festivais e mostras de linguagens em campos, ao menos em termos de mercado, distintos. O pesquisador Rogério Salatini foi produtor entre os anos de 2008 e 2011 do importante Festival Contemporâneo de Dança¹ de São Paulo, no qual estabeleceu contato com trabalhos de artistas do campo da performance e da dança contemporânea em seu registro mais experimental. Artistas como Ivo Dimchev, Thomas Lemmen, Jefta Van Dinther, Sheila Ribeiro, Tamara Cubas e Cristian Duarte entre outros, operam linguagens do corpo desprendidas de suportes tradicionais de representação das artes da cena, como o virtuosismo dos corpos em movimento, ou alegorias ficcionais, muitas vezes lidando com dramaturgias e elementos que parecem transmutar suas obras em produtos visuais, escultóricos, instalativos, entre outras possibilidades, sem, no entanto, desconfigurá-los completamente como obras performáticas cênicas.

Em “Legenda Diet”, da artista brasileira Sheila Ribeiro, que vive em São Paulo (BRA), em Montreal (CAN) e em Roma (ITA), apresentada na programação do Festival Contemporâneo em sua segunda edição, de 2009, a artista define a obra como “uma garota-outdoor e um show de música”. Na

¹ Festival de dança contemporânea organizado por Adriana Grechi e Amaury Cacciaccarro Filho desde 2008 em São Paulo.

performance, a baixista Sandra Coutinho² sonoriza a presença do corpo de Sheila enquanto legendas são projetadas fazendo referências a um universo onírico, estéril e poluído. Na mesma edição do festival, a artista uruguaia Tamara Cubas apresentou “ATP”, segundo ela, “um trabalho de dança contemporânea apresentado através de imagens visuais e sonoras”.

Apesar de apresentar sempre em sua programação obras que transitam entre limites de linguagens, o Festival Contemporâneo de Dança sempre se situou, como explícito em seu nome, no campo da Dança, e sempre teve mais atenção de críticos, público e artistas e fomentadores do meio da dança. No entanto, mesmo os trabalhos reconhecíveis pelos suportes mais tradicionais de representação da dança (coreografia e movimento), valem-se de experimentalismos, como em “Vapor”, da cia paulistana Musicanoar, formada pelos artistas Helena Bastos (também professora da ECA / USP) e Raul Rachou. No encarte do Festival, os artistas apresentam o trabalho informando que

“Vapor” leva os intérpretes a recombinarem o pensamento coreográfico que pressupõe que o indivíduo pode organizar informações em um grande número de formas complexas e flexíveis, sem se afastar do pensamento que promoveu estas diferentes conexões (BASTOS & RACHOU, FCDSP, 2008).

Em suas dez edições realizadas entre os anos de 2008 e 2017, o Festival Contemporâneo de Dança se constituiu como uma programação internacional, anual, na cidade de São Paulo, abrigando trabalhos de origem ou intersecção com a dança, tendo o avanço nas formas e pensamentos do campo como objeto de interesse.

² Importante musicista do cenário do rock e punk em São Paulo nos anos 1980, quando integrava o grupo Mercenárias.

Situado mercadologicamente em outro circuito, a Mostra Live Cinema, nasceu de uma forma diferente, primeiro como programação inserida no Festival Internacional de Cinema do Rio De Janeiro, em 2007, até se consolidar como mostra independente em 2009. Idealizada e dirigida pela produtora executiva e diretora Marcia Derraik e pelo videoartista e performer Luiz Duva, a Mostra ocorreu a partir de 2007, tendo sua presença mais intensa no Rio De Janeiro, mas realizando ações também em São Paulo. No início, buscou trabalhar com o conceito de “reverberar convergências”, fazendo experimentações que envolviam as tecnologias e as artes. Em 2015, todavia, anunciou uma pausa para reflexão e autocrítica, também ocasionada por dificuldades de financiamento.

Na edição de 2012 da mostra Live Cinema, realizada no espaço Oi Futuro, em Ipanema/RJ, a performance “I Dance as a Dinosaur” foi apresentada pelos artistas Rogério Salatini, Lali Krotoszynski, Nina Giovelli e Ihon Yadoya. A performance, com fortes traços coreográficos, operava uma dramaturgia presencial com inspirações em recursos técnicos próprios do universo do cinema. As ideias de corte, plano e contra plano, e a presença de câmeras operando em circuito fechado, foram exploradas na composição da performance.

Stepmotion, apresentada na mostra em 2011, também no Rio de Janeiro, pelos artistas Rodrigo Gontijo, Karina Ka e Mano Bap, foi apresentada ao público, no encarte do evento, ressaltando a seguinte questão:

Como alterar a percepção do corpo em movimento a partir da captação e edição de imagens em tempo real, realizadas por câmeras de vigilância? (GONTIJO, KA & BAP, mLC, 2011).

Ficam evidentes na pergunta dos artistas os elementos de pesquisa em dança, hibridizados com os recursos do vídeo, sobretudo pela parceria colaborativa entre Karina Ka, artista da dança, e o videoartista Rodrigo Gontijo.

De certo modo, observando as proposições artísticas elencadas a partir das programações dos festivais citados, poder-se-ia compreender uma distância menor entre as motivações artísticas e materialidades poéticas presentes nas obras do que se pode perceber nos campos, *strictu sensu*, que dão origem aos eventos. O FCDSP existe com recursos destinados a produção em dança, dirige-se ao público e à crítica de dança, enquanto a mLC o faz, mais amplamente, aos circuitos de cinema, vídeo, sons e tecnologia, e mais estritamente às visualidades. O FCDSP tem um formato mais tradicional de festival, com mostra de obras, oficinas e conversas, mesmo que abrigue uma programação fortemente transformadora para os padrões, mesmo os contemporâneos, da dança; já a mLC tem um formato experimental, hibridizando exposição e mostra, sua programação parece mais endógena para o campo das visualidades e tecnologias.

Ao se questionarem a respeito destas distâncias, acreditando serem motivadas por forças de reserva de mercado, os artistas Lali Krotoszynski e Rogério Salatini se debruçaram sobre a criação de um evento que pudesse tratar destas fronteiras e aproximar os públicos, artistas e fomentadores, acreditando, ou propondo, trabalhar com produções de um mesmo campo ampliado, ao qual denominaram poeticamente HIPER_arte, ou uma arte que se pautasse pela convergência, e não por divergências e especificidades.

A primeira referência para a construção conceitual da proposta da mostra HIPER_arte foi encontrada na obra “Arte e Mídia” de Arlindo Machado, mais especificamente o debate sobre convergências e divergências entre meios e linguagens, apresentado pelo professor Arlindo Machado em seu livro.

Machado propõe a cultura como um ‘mar’ de acontecimentos ligados à esfera humana e apresenta, inclusive graficamente, as artes na forma de ‘círculos’ delimitadores de campos dentro deste ‘mar’. Cada círculo representa um campo artístico: a fotografia, o cinema, a música, e assim também as demais artes. O autor deixa claro que a esquematização, na forma proposta, tem fins restritos de argumentação, e adverte quanto à impossibilidade prática de delimitar com exatidão um campo específico. Segundo sua esquematização, os ‘círculos’ que definem cada meio interceptam outros ‘círculos’, com maior ou menor grau de penetração de acordo com a proximidade entre eles. Cinema e fotografia são mais próximos entre si, comparados à fotografia e música, embora, novamente, o professor advirta sobre a possibilidade de imaginarmos inúmeros acontecimentos na intersecção entre a fotografia e a música. Machado propõe visualizarmos cada ‘círculo’ preenchido por uma mancha gráfica, mais densa no centro e menos densa nas bordas. O núcleo mais denso representa a especificidade de cada meio, enquanto as áreas periféricas, borradas, representam as zonas de intersecção, nas quais não são tão perceptíveis as diferenças e especificidades de cada meio.

Segundo o autor, “ao longo da história dos meios e dos pensamentos sobre eles, há um deslocamento das atenções ora para o ‘núcleo duro’, ora para as intersecções entre as bordas” (MACHADO, 2010. p. 60).

Sobre o que o autor denomina “o pensamento da divergência”, em “Arte e mídia”, Machado afirma o período entre 1950 e meados da década de 1980 como proeminente do interesse pelas especificidades dos meios. O autor cita as preocupações de Roland Barthes³ em definir a verdade objetiva da fotografia (para o próprio Barthes, a coisa fotografada), além da radicalidade de André Bazin⁴ em “suspeitar” que a fotografia tenha mais afinidade com o universo mineral do que com a cultura humana (!).

Sobre o pensamento de Marshall McLuhan⁵, Machado afirma que este:

(...) era ainda um pensador da especificidade, como todos os seus contemporâneos: cada meio, para ele, era a extensão de um dos nossos sentidos ou aptidões. Claro se é verdade que – como ele dizia – ‘o meio é a mensagem’, então cada meio deve ser claramente distinguido dos outros, pois do contrário não haveria nenhuma mensagem a transmitir” (MACHADO, 2010. p. 64).

Em contrapartida, o autor descreve também “o pensamento da convergência”. Neste momento ele refaz sua esquematização gráfica, tomando em conta a metáfora imperfeita dos círculos, por transmitirem, eventualmente, a impressão de que o universo da cultura e das artes é estático, o que de fato seria um equívoco:

No interior de cada meio, há conflito, embate, surgimento de novas tendências e movimentos antagônicos. O repertório de obras produzidas em cada círculo se expande em progressão geométrica,

³(Cherbourg, 12 de Novembro de 1915 — Paris, 26 de Março de 1980) foi um escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês.

⁴(18 de abril de 1918 – 11 de novembro de 1958) foi um renomado e influente crítico de cinema e teórico do cinema.

⁵(Edmonton, 21 de julho de 1911 - Toronto, 31 de dezembro de 1980) foi um destacado educador, intelectual, filósofo e teórico da comunicação canadense.

e algumas delas, mais revolucionárias, redirecionam o rumo do pensamento e da prática. Isso quer dizer que tanto os círculos como os seus 'núcleos duros' vivem um momento permanente de expansão, e nesse movimento, as suas zonas de intersecção com outros círculos também se ampliam. Chega um momento que a ampliação dos círculos atinge tal magnitude que há intersecção não apenas nas bordas, mas também nos seus núcleos duros" (MACHADO, 2010 : 64).

Machado introduz, dando sequência à perspectiva, importantes pensadores da convergência: Gene Youngblood, que havia, na década de 1970, em seu *Expanded Cinema*, percebido a explosão do conceito tradicional de 'cinema', após o surgimento do vídeo, da televisão e do computador; Raymond Bellour, a partir da década de 1990, põe-se a examinar a convergência entre os meios, refletindo sobre o que há de pintura no cinema, ou de cinema na literatura, ou de fotografia na música, ou de televisão no vídeo.

Neste ponto, melhor expondo o conceito de Raymond Bellour, poder-se-ia referir a esses movimentos da convergência e aos resultados dos processos de expansão como o espaço *entre-imagens* descrito pelo autor. O conceito trata justamente do trânsito entre os campos, no caso, com especial atenção para as relações cinema/fotografia/vídeo/tv que se (re)configuram no expandir das linguagens da imagem.

Linguagem que, no pensamento de Bellour, constitui-se como atravessadora. O vídeo se apresenta no contexto de seu surgimento como operador de passagens entre móvel e imóvel. Novamente a questão do movimento emerge como parâmetro estabelecedor de espaços entre, e estes espaços fundamentam o hibridismo.

O vídeo é antes de mais nada um atravessador. Passagens [...] aos dois grandes níveis de experiência que evoquei: entre móvel e imóvel, entre a analogia fotográfica e o que a transforma.

Passagens, corolários que cruzam sem recobrir inteiramente esses “universais” da imagem: dessa forma se produz entre foto, cinema e vídeo uma multiplicidade de sobreposições, de configurações pouco previsíveis. (BELLOUR, 1990, p. 14)

O “pensamento da convergência” é colocado, então, como hipótese, como base de contextualização teórica das linguagens híbridas contemporâneas.

Estas referências foram essenciais para a construção do pensamento norteador do evento “HIPER_arte – mostra de convergências”. No encarte da mostra, os artistas Salatini e Krotoszynski escreviam sobre o evento:

Em tempos e espaços hiper, elásticos, pelos quais informações de todos os tipos viajam, coexistem, se estilhaçam e hibridizam, a fisicalidade da experiência sensível torna-se o ponto nevrálgico das convergências contemporâneas em parte significativa do pensamento científico e nas artes. Com estas premissas, a mostra Hiper_arte procura se estabelecer como ação na direção de construir um espaço artístico aberto ao intercâmbio entre trabalhos de diferentes naturezas – materialidades tangíveis e intangíveis, apresentadas aqui como corpos em ações performáticas. Pautados pelo conceito de hibridismo e pelo sentido dos movimentos de expansão das linguagens artísticas, procuramos construir uma programação que abrigasse uma convivência criativa entre obras, artistas e públicos que circulam por diferentes circuitos – dança, performance, artes audiovisuais, etc. Entendemos que, já há bastante tempo, os artistas têm buscado cada vez mais trânsito em suas práticas, desintegrando limites formais de seus campos artísticos em busca de liberdade criativa. No entanto, instituições e políticas para as artes, salvo algumas exceções, parecem seguir operando leituras e conceitos mais delimitadores. A mostra Hiper_arte procura simular um território que exista sem ser habitado, um lugar de passagem, este espaço “entre” do qual falamos tanto em arte, e tão pouco nas escassas políticas e ações de mercado. Um espaço que se faça e desfaça, para novamente se refazer de outro jeito, pois não se circunda, determinadamente, de referências históricas e identitárias, tampouco as desconsidera. Nosso objetivo é promover encontros poéticos e conceituais que não são possíveis em lugares divididos por especificidades. Desta forma, a mostra apresenta-se como uma ação voltada para uma certa ecologia artística, revolvendo o terreno da produção em arte contemporânea. Na prática, a “Hiper_arte 2016 – mostra de convergências” é um espaço de convivência entre meios (habilidades e recursos), processos (movimento de um estado a outro) e poéticas (modos de

existir), gerando conflitos e ajustes (SALATINI & KROTOSZYNSKI, HIPER_arte, 2016).

A imagem descrita, da tentativa de “simular um território que exista sem ser habitado” denota uma diferença na compreensão mais habitual dos circuitos do hibridismo, que via de regra, lidam com territórios divididos por especificidades, relacionando-se em um fluxo de misturas. A ideia de territórios de passagem sem que se habitem, presente no texto da mostra, cria a imagem de um campo que se faz e desfaz, que não se funda, que não se pauta por qualquer especificidade, da mesma forma que qualquer meio, processo ou poética pode existir ali.

Na escolha das obras para a composição da programação, foi proposta, para esta primeira experiência, a referência do corpo como ponto de convergência que pudesse integrar em debate os trabalhos convidados. Mais do que o corpo como materialidade, iconografia ou campo objetivo para as linguagens artísticas na mostra, como exposto também no texto do programa, a experiência sensível posta em primeiro plano foi norteadora da programação.

No contexto da produção da mostra foram realizadas entrevistas com os artistas convidados, nas quais o tema do hibridismo e da experiência sensível como ponto nevrálgico da conectividade entre os trabalhos foi repercutido. David Rockeby, artista de grande repercussão no meio da arte e tecnologia, participou da mostra apresentando uma compreensão ampla da interatividade em seu trabalho *Very Nervous System*. Para Rockeby, a interatividade é uma relação na qual a obra nos apresenta, instantaneamente, o resultado de nossas escolhas. Lucas Bambozzi escolheu tratar o tema de

outra forma, capturando uma iconografia do contemporâneo, gerada pela cotidiana ação de realizar buscas na internet, e expôs a determinação do imaginário das buscas sobre arte em telas vivas, em sua série Coleção de Bolso. Desta forma o artista traz ao pensamento um questionamento acerca dos efeitos de algoritmos na construção da iconografia e da forma de nos relacionarmos com obras ícones, que hoje, para além de comporem coleções de renomados museus, fazem parte desta grande coleção de bolso que está ao alcance de um *click*, do dedo indicador na tela de um telefone celular, cuja curadoria cabe aos algoritmos.

Basta você fazer uma busca em um sistema como o google, um sistema de busca de imagens na internet e você vê uma série de imagens que são repetidamente uma variação de um quadro da imagem que passou a representar essa obra. A imagem que se permitiu, que o sistema da arte utiliza pra veicular ou pra difundir, a imagem possível, a imagem permitida, a imagem mais presente desta obra. Os elementos que me interessam são a discussão um pouco dessa reprodução, essa repetição que a gente vê na internet, do mesmo, de uma mesma imagem, de um algoritmo que sempre aponta pras mesmas coisas, talvez porque é dominado por um sistema de busca onipresente (BAMBOZZI, HIPER_arte, 2013.).

Existe na obra Coleção de Bolso uma discussão que interessa aos artistas da tecnologia tanto quanto aos artistas do corpo, todavia esta discussão proposta por Bambozzi não se encerra ou circunscreve ao fazer tecnológico. O tema se expande para os modos contemporâneos de existir e a produção de subjetividades amplamente discutidas, por exemplo, na filosofia contemporânea. Para Guattari e Rolnik, o que há na cultura de massa, de fato, “é simplesmente uma *produção de subjetividade*. Não somente uma produção da subjetividade individuada – subjetividade dos indivíduos – mas uma produção de subjetividade social (...)” (GUATTARI & ROLNIK, 1996. p. 16).

Esta vocação para discussões amplas, filosóficas, sociológicas, antropológicas, da economia, entre outros campos, permeando as motivações artísticas, para além da experimentação midialogista, também habita “o espírito” de grande parte da produção em arte contemporânea e aparece fortemente em todos os seus campos e subcampos.

E por meio da realização da mostra HIPER_arte, foi possível constatar que se artistas, nas últimas décadas, escolheram romper com limites destes campos para introduzir experimentações que borram fronteiras em seus fazeres, alguns artistas mais novos sequer sentiram estas circunscrições dos campos. São artistas para os quais esta sequer é uma discussão relevante, como descreve Thaís Di Marco – jovem artista que apresentou a obra “Sincerícidio” na programação da mostra. O depoimento da artista, que se coloca como interessada no que denomina uma certa “estética da precariedade” – o que pode ser entendido também como um efeito dos dispositivos de reserva de mercado dos campos da arte – e a fala de não se sentir compelida a compreender seu trabalho em um nicho de produção (DI MARCO, HIPER_arte, 2013), revela talvez, já, o efeito da *cultura da convergência* no modo de operar de artistas mais jovens. A interatividade dos *reality shows* e a transmidialidade das narrativas assinaladas por Jenkins, que são o tônus das primeiras décadas deste milênio nas comunicações, dialogam sobretudo com a dimensão ‘processual’ do fazer artístico, refletindo-se nas poéticas (ou “modos de existir”), uma vez que os meios se encontram cada vez mais disponíveis com os avanços tecnológicos e, portanto, para artistas mais jovens, deixam de ser uma questão central – são, naturalmente, dados da equação, já absorvidos e incorporados em seus processos. Pode

facilmente deixar de ser uma questão essencial à produção destes artistas o tipo de câmara ou a forma de reprodução de uma determinada obra, mas se torna central a interação do usuário, ou público, com a obra e o desdobramento das narrativas em diferentes canais: performance, web, mídias móveis, por exemplo. Esta característica processual e poética não é propriamente a novidade, mas sim a naturalização com que se lida com a multiplicidade de canais na arte contemporânea, momento no qual não só a arte e a comunicação acessam diversos pontos de difusão, mas a própria vida cotidiana incorpora esta transmidialidade.

Detectar e observar estes tópicos, mais do que reforçar uma multiplicidade de meios, processos e poéticas se tornou o intuito da mostra HIPER_arte, cujo principal sucesso se deu em dirimir a importância dos lugares das mídias (corpo, imagens, sons, etc.), em quaisquer acepções, como suportes de representação, sejam “puros” ou “híbridos”. Destituídos da incumbência da representação dos campos artísticos, as mídias passam a ocupar o espaço de habilidades e recursos (como citado no texto da mostra), como suportes para processos e poéticas advindos do próprio mundo e das relações humanas, proporcionando um respiro para a ‘tecnofilia’ e ‘tecnofobia’ que por vezes transbordam dos experimentos híbridos em parte significativa da produção artística contemporânea.

Como dito, a característica fundamental na construção da mostra HIPER_arte foi a de ter artistas-etc. pensando e realizando a mesma. Em uma tentativa de, novamente, o artista se constituir agindo para além de se libertar ou ultrapassar limites de campos, desfazendo-os.

7 – BDT – DANCE TELEVISION - ARTE TOTAL

Inspirados pelo desejo de produzir um tipo de arte que pudesse dar conta de englobar diferentes campos de linguagem, alguns experimentos, a partir de elementos do universo estético da *televisão*, deram origem a uma obra de múltiplas camadas, produzida para a Bienal SESC de Dança 2017, que aconteceu em Campinas, na unidade local do SESC e com apoio desta instituição, no mês de setembro.

A BDT – Bienal Dance Television nasceu com pilotos realizados como trabalhos para as disciplinas cursadas no contexto desta pesquisa no PPGAV/ECA-USP, como experimentos de arte sonora e de produção contemporânea de imagens poéticas.

Nos primeiros experimentos feitos no contexto do PPGAV, intitulados *Poor Pop Body Up* e *Brainworms*, respectivamente, mostrou-se interessante como uma mesma proposta de criação, a partir de uma mesma elaboração conceitual pôde responder a questões de dois diferentes subcampos artísticos: as imagens e os sons. Isso porque os debates próprios de cada disciplina serviam, no primeiro, como materialidade poética e presença e, no segundo, mais como argumento e roteiro dos mini programas ‘piratas’ de TV, em que consistiram estes trabalhos, do que as tradicionais materialidades midialógicas mais próprias em obras de cada (sub)campo – audiovisual e arte sonora.

Explica-se – não foi o foco, nestes trabalhos, identificar o aparato, ou seja, as câmeras, microfones, efeitos, plug-ins, ou qualquer elemento ferramental e utilizá-los para a produção de televisão, mas apropriar-se dos

códigos estéticos de programas de TV e reproduzi-los, como uma performance videográfica do campo.

Como resposta aos debates da produção contemporânea de imagens poéticas foi produzida a obra *Poor Pop Body Up*, uma filmagem – feita com câmera de celular – de um mini-roteiro de *talk show*. Posteriormente editado com forte desvio para o vermelho na configuração de cores, a performatividade dos códigos do tipo de programa transmitia o que havia de reconhecível no trabalho, enquanto o vermelho e branco da escolha das cores na ilha de edição criava o ruído e a desconfiguração da dimensão elementar simbólica, o que diferenciava o trabalho de um programa de TV “normal”.

O objetivo foi além da ideia de apenas referenciar-se no segmento dos *late shows* para criar uma obra pop, aproximando-se da proposta de performar estes shows, reproduzir a experiência por meio da apropriação dos códigos, imprimir uma materialidade singular, concomitantemente minimalista e vulgar, em termos imagéticos. Isto por operar a partir da ideia de materialidade presente no pensamento de Hans Gumbrecht, de modo que a referência apenas aos *shows* se tornaria discurso, enquanto o procedimento de performar e produzir um (ou uma série) destes *shows* torna-se, nos termos do autor, presença.

Os estudos para a criação da segunda obra neste segmento, realizada no contexto do PPGAV, *Brainworms*, uma produção livremente inspirada no trabalho do neurocientista Oliver Sacks, acerca do que denomina “alucinações musicais”, tema de seu livro “Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro”, constituíram uma tentativa de articulação

poética ligada ao universo da arte sonora, sobretudo pela temática – uma forma extrema como o som pode afetar um corpo – mas também pelos dispositivos adotados na construção trabalho.

O processo se deu considerando um desejo de se apropriar de códigos de massa para produzir uma obra que pudesse existir como arte no espaço *entre*, base da discussão de que tratam o preâmbulo e o corpo conceitual desta pesquisa, e ser acessível a públicos alheios às discussões mais aprofundadas nos campos da arte contemporânea. O próprio expediente do neurocientista, que alimenta, concomitantemente, científica e poeticamente a obra, é elogiado por seu trabalho de escrita sobre temas complexos, utilizando-se de uma linguagem acessível ao grande público.

O trabalho, novamente, apropria-se de uma linguagem semelhante à dos “late shows” da televisão para apresentar o conceito de *brainworms*, utilizado por Sacks para se referir a células musicais/sonoras que se fixam na mente, tornando-se, em alguns níveis, problemas de ordem psiquiátrica.

O neurocientista descreve o campo dos *jingles* de publicidade e de programas de TV, além de refrãos da música pop, como campo onde mais se encontram estes *brainworms* sonoros (SACKS, 2007).

A obra é veiculada no *youtube*, como indicação de que os próprios códigos da linguagem da televisão estão hoje em transformação, e linguagens como *vlog*, *blog*, e outros formatos mais próprios da web, vem dividindo o espaço com a TV na comunicação contemporânea.

Desta forma, a obra aufere múltiplas camadas poéticas, de linguagem, forma e conteúdo, trazendo um conceito experimental de criação artística ao universo da arte sonora – considerando movimentos estéticos visuais, como

a *pop art* e a TV, sem se distanciar de problemáticas do som e da forma como este pode afetar um corpo.

Na produção do trabalho, questões técnicas como filmagem, edição, entre outras ações da ordem da pós-produção em áudio e vídeo acabaram por ficar em segundo plano, pela falta de acesso a recursos mais avançados como câmeras e microfones profissionais, e por não ser este o foco da produção, mas a performatividade dos códigos, como já dito. No entanto o conceito essencial da proposta de criação pôde ser alcançado, o que configura o trabalho como uma produção conceitual de expressão poética, que consegue produzir uma discussão independente destes elementos.

O trabalho procura dialogar com algumas referências no campo da arte sonora, formuladas pelo pesquisador e artista sonoro Seth Kim-Cohen. Sobretudo a ideia de uma “arte sonora não-coclear” (KIM-COHEN, 2009), um tipo de produção cujo som pode ser a materialidade essencial, mas que irrompe para além da percepção auditiva, apresentando outras camadas poéticas que transbordam a dimensão sonora, *strictu sensu*, na obra.

Em *Brainworms*, a repetição – principal forma de manifestação das células sonoras invasoras de mentes das quais nos fala Sacks – existe na montagem de pequenos recortes que se sucedem na dramaturgia do trabalho audiovisual, e que também carregam em si um subtexto de crítica ao modelo de comunicação de massa, quando esta martela os sentidos dos espectadores a fim de fixar uma marca, uma informação ou o que quer que seja.

A obra tem por objetivo tratar do tema da mesma forma “maquiavélica” como são feitos os produtos midiáticos para televisão e, agora, *web*, e, para

tanto, se configura como um destes produtos, apresentando a repetição de células audiovisuais em mais uma camada, em sua forma e em seu conteúdo, evidenciando o código de massa para que o espectador possa vivenciá-lo estando consciente dele.

Esta forma de inserção do espectador, ou de quebra, da dimensão aurática do código de comunicação é própria da *web art* ou da arte produzida em rede e, em *Brainworms*, mesmo não tendo sido incorporada de forma processual na criação da obra, estar a disposição na rede implica na existência da obra apenas quando replicada, a partir do *click* do internauta no *link* do youtube. Para o pesquisador e professor Gilberto Prado:

As redes são o centro de produção do imaginário da chamada “sociedade transparente” de comunicação. Contrariamente às máquinas de comunicação, as redes, elas mesmas, são “invisíveis” e só se mostram como terminais para os utilizadores. Ao mesmo tempo elas estruturam e representam a dinâmica social e econômica dessa sociedade. As redes, enquanto infraestrutura elementar de telecomunicação, são matrizes técnicas que estruturam os espaços e, como consequência, os intercâmbios de informações (PRADO, 2003. p. 64).

No entanto, de acordo com Arlindo Machado, em relação à politização do debate sobre as tecnologias na arte contemporânea, a própria escolha de utilizar códigos da cultura industrial de massa, numa, talvez, referência espontânea à *pop art*, faz com que a percepção de que as redes, espaços, em tese, democráticos de difusão de conteúdos, e que são hoje um veículo de massa poderoso, tornem-se uma crítica também a este poder.

A *pop art*, movimento ocidental de arte cujo artista mais importante foi Andy Warhol, lidava com questões que se apresentavam como contemporâneas entre os anos 1950 e 1960, sobretudo na Inglaterra e nos

Estados Unidos. Ao incorporar códigos de massa para tratar de temas como a industrialização, o consumo, a impessoalidade das figuras públicas, a repetição, torna-se um recurso fortemente presente nas obras do gênero. Desta forma, existe naturalmente um diálogo propício entre o conceito de Oliver Sacks – os *Brainworms* – e a forma da repetição da *pop art* adotada no trabalho.

Pôde-se então, assim, conduzir o trabalho de criação partindo destes *links* – a repetição como recurso estilístico é mais uma camada que evidencia o conceito e a poética adotada, e assim se conjugam meio, processo e poética na produção da obra, sem situá-la em nenhum campo específico, podendo apresentar o resultado como sendo um material que aborda questões atualmente fortemente discutidas por artistas mais ligados a formas expandidas do cinema (as *entre-imagens* ou *extremidades* do vídeo); à interatividade da web, também como canal de massa; à afetação nociva ou patética do corpo por um som produzido para imprimir-se, desautorizadamente, no corpo/mente do espectador, tema pertinente à arte sonora.

Assim, o objetivo de produzir um material artístico que pudesse ser visto tanto com referências à artemídia, aos transcinemas, à arte sonora, com viés performático de praticar uma espécie de “pseudociência”, produzir uma crítica às fontes dos *brainworms* identificados por Sacks, utilizando recursos em alusão a *pop art*, pode ser visto numa busca pelo termo *Brainworms* associado ao nome do artista no *google* ou diretamente no *youtube*.

Posteriormente, estes experimentos foram levados a um grupo de produção artística formado por Adriana Macul, Daniela Dini, Marcus Bastos e o pesquisador deste trabalho, e se tornaram a obra *BDT – Dance Television*.

A BDT simula um canal de televisão voltado para questões da dança e tem em sua grade alguns programas, todos ancorados e produzidos por artistas de arte contemporânea, com pouca ou nenhuma experiência em TV. O processo consistiu novamente em estudar programações reais de televisão, identificar e se apropriar dos códigos estéticos – elementos cenográficos como sofás, canecas, figurinos, etc – para reproduzi-los em performances *ao vivo*, nas quais o público assiste a gravação. As filmagens são então editadas e enviadas a um estúdio de áudio, que sonoriza e finaliza os programas para depois irem ao ar em canal na web.

A obra engloba camadas diferentes de ação no campo das artes. A começar pelo universo referencial, um campo de produção que, se observado como arte, consiste em um tipo de arte total, envolvendo escrita de textos, performance, sons, imagem, cenografia, entre outras habilidades.

Transposto para o universo da arte contemporânea, o processo da TV passa a cumprir mais uma função: a mediação de temas e debates entre artistas e público, uma vez que a materialidade da obra é a de um canal de comunicação, e não apenas, o canal mais bem assimilado na cultura no Brasil, por públicos diversos, especializados e não especializados.

Esta primeira camada, a da mediação, mostrou-se potente no trabalho, estabelecendo de fato uma conexão com públicos amplos do SESC, onde foi testada, possibilitando uma espécie de *hackeamento* da forma TV, inserindo pautas pouco ou nunca elencadas na programação dos conglomerados de

mídia. Apresentação de performances, de coreógrafos alternativos, debates de temas como a relação entre as universidades e as artes, formação em artes, por exemplo, compuseram a pauta da BDT nos dez dias em que o trabalho aconteceu na Bienal do SESC.

Na dimensão dos processos e poéticas, a BDT – Dance Television também se desenvolveu para além dos novos suportes de representação, operando numa zona de intersecção que vai além das extremidades dos campos em expansão. Não se trata exatamente de um trabalho de dança, mesmo nos limiares mais esgarçados da expansão do campo, e também não se situa nas extremidades do vídeo. O hibridismo no trabalho é tão forte que pode-se falar em coreografias de elementos e materialidades, ou em poética *live* na qual o espectador não apenas assiste a execução em tempo real de uma produção audiovisual, mas sua posição lhe permite uma visão panorâmica do próprio *set up* *midialógico* desta produção. A poética é audiovisual, mas se materializa cenicamente, as mídias são corpos em ações performáticas, a coreografia obedece ao modo de operar da produção audiovisual. Em resumo, diversas posições pré-estabelecidas tanto nas práticas coreográficas como em fazeres audiovisuais dançam entre suas formas tradicionais e uma proposta que altera as poéticas destas formas.

Ao tratar do tema da relação entre a “Televisão e a arte contemporânea”, Arlindo Machado e Marta Lucía Vélez, em seu artigo homônimo, analisam o programa *Metrópolis* da espanhola TVE. Para os autores, o programa é significativo neste debate pelas temáticas abordadas, mas, sobretudo, pelo modo como utiliza as possibilidades expressivas do meio televisivo. Outras experiências de aproximação entre a TV e a arte,

comentadas no artigo de Machado e Vélez, compõem uma panorama interessante das relações possíveis entre a dita “baixa cultura” – lugar onde, para muitos, habita o fazer televisivo – e a chamada “alta cultura”, em que costuma se situar a arte contemporânea. Os autores citam o programa de Nam June Paik, *Good Morning, Mr. Orwell*, que foi ao ar pela WNET-TV de Nova York e pela FR-3 da França na noite de réveillon na entrada do ano de 1984 (MACHADO & VÉLEZ, 2012). Entre outros trabalhos relevantes para uma discussão do gênero, Machado e Vélez citam, ainda, a *Artists Television Network*, criada em 1977, por Jaime Davidovich, uma “organização destinada a introduzir a experimentação artística no meio televisivo comercial” (MACHADO & VÉLEZ, 2012).

O que há em comum entre a maioria das experiências citadas por Machado e Vélez é a via pela qual a aproximação entre TV e Arte se dá – um caminho em que poéticas da arte exploram o meio televisivo, inserindo-se num escopo referencial que compõe de forma mais natural o subcampo da videoarte, uma vez que a mídia difusora é a transmissão, propriamente, por canais de televisão.

Em BDT – Dance Television esta operação se inverte. A transmissão é presencial, performancial, de modo que a caixa-preta do fazer televisivo é aberta e a materialidade dos códigos e elementos estabelecidos em diversos programas de TV é apresentada em palcos, em galerias, em espaços físicos nos quais o circo da TV se torna obra de arte. A BDT – Dance Television não é um conjunto de programas de arte, embora se configure assim na transmissão via web, mas o sistema de produção dos miniprogramas é a própria obra performática.

A camada de mediação presente no trabalho intenta provocar um deslocamento entre o usual no sistema da arte, que situa a mediação em aspectos da educação, propondo este papel ao museu ou à curadoria. Em BDT os artistas promoveram um esforço para criar uma camada de mediação na própria obra.

Este termo tão recorrente nos últimos anos – mediação – parece ter sido incorporado por interessados em desenvolver uma certa educação para o contato com a obra de arte. E fomentado desta forma, torna-se essencial como prática de facilitação ou tradução entre o pensamento/presença de uma curadoria ou obra artística e seu público.

Em citações selecionadas pelas professoras Dra. Mirian Celeste Martins e Dra. Rita Demarchi, em seu texto *Mediação cultural: entres sujeitos/corpos/experiências estéticas*: “As poéticas contemporâneas, ao propor estruturas artísticas exigem do fruidor um empenho autônomo especial” (ECO apud DEMARCHI & MARTINS, 2016).

“O ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador” (DUCHAMP apud DEMARCHI & MARTINS, 2016.).

No entanto, a obra pode entregar ao espectador elementos que tornem este empenho uma ação estética. Em BDT a mediação não requer meio, ou se o requer, apresenta-lhe os códigos a partir de seu repertório fundamental. Isto porque a TV no Brasil está na base da formação cultural do país, de modo que código, meio e poética se confundem na mesma presença ou materialidade.

Esta busca por tornar a obra o próprio meio e canal de acesso à poética, engendrando os temas tratados nas ações performativas em um campo conhecido e facilmente decifrável é a própria proposta artística da obra.

Daí a tentativa de realizar uma mediação que não lida com processos educacionais, ou que não depende da instituição onde a obra se exhibe – não se institucionaliza – exclui-se um meio e a mediação se dá no contato direto com os códigos estéticos reproduzidos na própria ação performativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O tema da convergência é uma espécie de chave para pensarmos uma parte significativa da arte contemporânea. Sobretudo a partir dos anos 1960, certas autonomias de campos artísticos foram desestabilizadas por experiências de hibridização entre elementos essenciais a campos distintos das artes.

Ao final do trabalho de reflexão crítica, produção de pensamento, pesquisa, criação artística e exercício curatorial que compuseram o fazer nestes trinta meses de mestrado aqui apresentados, pode-se percorrer, neste texto, um caminho também híbrido, como não poderia deixar de ser. Os trechos bibliográficos dos autores escolhidos e recortados para a construção do pensamento aqui apresentado procuram, sobretudo, representar a percepção de indícios de uma força direcionada a certa reterritorialização nos processos críticos inerentes à parte da produção artística no Brasil nas últimas décadas.

Pode-se considerar o período extremamente fértil e de grande desenvolvimento estético, com uma produção difusa, em que podemos citar dezenas de artistas em campos e subcampos das artes, produzindo de forma inovadora, em processos colaborativos, multidisciplinares (ou indisciplinados), resultando em um cenário que superlativa valores perseguidos ou praticados ao longo do século XX, e neste começo de milênio, que podem ser lidos como um distanciamento de ideias anteriores de representação, de dimensão sublime e aurática da obra de arte; que distanciam o fazer artístico da condição humana cotidiana. Se por um lado podemos dizer que certas

tradições persistem e, de fato, habitam o senso comum e constituem um volume bem maior do que se convencionava tratar como arte ainda nos dias atuais, parte significativa da arte produzida desde as vanguardas do século XX até a contemporaneidade busca friccionar e esgarçar valores, limites, fronteiras e territórios.

No trabalho aqui presente, pôde-se, pela liberdade que lhe foi concedida, visitar textos filosóficos, críticos, refletir criticamente, como também realizar ações práticas, artísticas e curatoriais. O objetivo central terminou por se mostrar artístico, ainda que em grande parte em formato de texto. Partiu-se do incômodo com alguns textos do que se denominou, no trabalho, “o novo pensamento da divergência”, embora talvez seja fortuito fazer uma ressalva que o são, também, exercício de criação e compreensão dentro do contexto da produção artística contemporânea. Deste incômodo, fizeram-se movimentos criativos que procuraram questionar a própria escrita acadêmica, os métodos, a disciplinaridade historiográfica, com o frescor e a liberdade da escrita de artista. Há algumas décadas o tema se desenvolve, entre filósofos, historiadores e críticos de arte, de forma bem mais densa do que apresentada neste trabalho. No entanto, tocar este debate permitiu um questionamento fértil, gerador de ações artísticas: o que o artista pode fazer deste debate?

A opção feita neste trabalho foi a de criar materialidades e condições de presença tendo em mente a retroalimentação entre o fazer artístico e seu processo crítico inerente, de modo a avançar em seu campo em mais de uma direção. Talvez uma característica fundamental da arte seja identificar caminhos próprios e subvertê-los para que se multipliquem. A arte, como

campo do conhecimento, lida com possibilidades, sem compromissos com premissas religiosas e científicas de objetividade quanto à realidade.

Dai surgiram a Hiper_arte – mostra de convergências e a BDT Dance Television, que agora procuram espaço para se desenvolverem e multiplicar suas próprias possibilidades, subvertendo seus próprios valores, como territórios que se fazem e desfazem para se refazerem diferentes. Ao menos estas são as perspectivas.

Tais ações artísticas objetivaram responder a uma questão central: teriam as mídias, mesmo em processos híbridos, tornado-se novamente suportes de representação para a arte contemporânea?

A resposta, acredita-se, está na dimensão poética e processual do fazer artístico, quando elevadas a questões centrais nos processos críticos que acompanham este fazer. Questões tangentes como: O que tem acontecido contemporaneamente? Quais são as novas formas de se desconstruir essas linguagens? Quais são os caminhos? Os rumos? As direções pra onde as linguagens contemporâneas estão caminhando, e que mantém aquela atitude de grupos como o Fluxus, por exemplo. Mas isso não significa, necessariamente, repetir os mesmos formatos. De fato, as respostas talvez não estejam justamente nos formatos e, por este motivo, mapeamentos e delineamentos midialógicos não parecem oxigenar os campos, apenas movê-los e fragmentá-los no “mar da cultura”.

Ao final deste trabalho, registra-se a convicção de que por parte dos artistas, as fricções continuam a acontecer, e uma certa despreocupação quanto à posição de determinada ação nos círculos do “mar da cultura” torna-

se tônica dos experimentos e fazeres artísticos. Poderíamos dizer o mesmo do pensamento crítico sobre tal fazer?

Há em curso um pensamento crítico vivo, desvinculado do delineamento dos grupos de estudo acadêmicos, de temáticas próprias do modelo escolar de produção de conhecimento. São as novas respostas epistemológicas de que nos fala Boaventura de Souza Santos; é o modo de se relacionar com o conhecimento que nos aponta Homi Bhabha; a politização dos debates para além da *tecnofilia* ou da *tecnofobia*, que nos sugere Arlindo Machado. Para além das profecias de Vilém Flusser, segundo quem, provocativamente, “parece não haver quase ou absolutamente nenhum futuro para a escrita” (FLUSSER, 2010. p. 17):

O escrever parece a expressão de um pensar unidimensional, e, por conseguinte, também de um sentir, de um querer, de um valorar e de um agir unidimensional: de uma consciência que, devido à escrita, emerge do círculo de vertigem da consciência anterior à escrita. (FLUSSER, 2010. p. 21).

É na reflexão acerca da escrita crítica ou da produção crítica de arte que podemos encontrar uma resposta satisfatória para a questão dos novos suportes de representação da arte contemporânea. Se em sentido amplo a crítica de arte se debruça sobre análises e juízos de valor acerca de uma determinada produção, cabe um delineamento técnico sobre esta. E, como podemos notar em um certo “novo pensamento da divergência”, que nada mais é do que uma luta para que novas experiências em arte possam garantir seus espaços em escolas acadêmicas, curadorias e salões de arte, é necessário que se tenha o cuidado de não descolar esta produção teórica e crítica da produção artística de fato.

Se desde os anos 1960 grupos de artistas pensaram uma “não separação” entre os campos das artes e passaram a questionar certos formatos estabelecidos, ali de fato havia a ocorrência de experimentações a partir de materialidades e essencialidades dos campos em cruzamentos. Exemplos como *TV Bra for living Sculpture*, 1969, de Nan June Paik e Charlotte Moorman, ou os trabalhos do grupo Fluxus. Ou mesmo no Brasil, as junções entre palavra, sons e visualidade que formaram a poesia visual concreta.

Já nos dias atuais, onde estariam estes sentidos de questionamento, e de que modo poderíamos entender uma continuidade temporal deste fazer artístico?

Poder-se-ia arriscar dizer que a figura descrita por Ricardo Basbaum do artista-etc se apresenta como uma evolução, talvez involuntária, deste fazer múltiplo, no entanto, em um viés no qual o artista escolhe se tornar um fazedor hibridizador e para além de funções artísticas. De fato, na figura do artista-etc não está na midialogia do que se faz o sentido de convergência de seu trabalho, mas em sua própria atitude no mundo.

Vejo o ‘artista-etc’ como um desenvolvimento e extensão do ‘artista-multimídia’ que emergiu em meados dos anos 1970, combinando o ‘artista-intermídia’ fluxus com o ‘artista-conceitual’ – hoje, a maioria dos artistas (digo, aqueles interessantes...) poderia ser considerada como ‘artistas-multimídia’, embora, por ‘razões de discurso’, estes sejam referidos somente como ‘artistas’ pela mídia e literatura especializadas. (BASBAUM, 2005).

Talvez a versão contemporânea do artista, batizada por Basbaum de ‘etc’ nos ajude a resolver a reflexão sobre a manutenção da atitude questionadora e de expansão dos fazeres, saberes e possibilidades de

linguagem do artista. E talvez, tal proposição o faça de maneira menos radical do que o desejo de identificar novos ou velhos pensamentos da divergência ou da convergência, que em muito geraria uma infértil reflexão da “convergência pela convergência” ou o contrário, da mesma forma.

As linhas, os campos, as teorias, as disciplinas, a história, tudo pode estar em seus devidos lugares, se estes de fato existem, no sistema da arte, e é o artista que se aproxima ou se distancia; que se alimenta ou abnega. Isto no que cabe ao artista, que não é o único ator no sistema da arte.

Neste ponto, é interessante a distinção que Ricardo Basbaum faz também entre o trabalho do artista na universidade e no chamado “circuito de arte”. Ainda tendo em mente a figura do artista-etc., na universidade este se torna um artista pesquisador, o que não lhe garante absolutamente legitimidade como artista no tal circuito da arte. Para Basbaum, o principal obstáculo de diálogo entre o trabalho do artista na universidade e fora dela não está nas diferenças, mas na falta de conexões mais estáveis entre os ambientes (BASBAUM, s/d).

Mas, dentro do campo da pesquisa em artes, o perigo residiria em se ter como espaço de valoração dos trabalhos apenas seu trânsito pelas instâncias acadêmicas: corre-se aí o risco de legitimar o trabalho de maneira parcial, sem o embate com outros segmentos do circuito (sabe-se, através da arte conceitual, que o sentido da obra é constituído em seu deslocamento pelo circuito de arte em seus diversos caminhos) (BASUBAUM, s/d).

Daí a preocupação e o que se denominou neste trabalho uma certa crise da escrita, que aqui pode ter ido além das questões da arte, mas que, de fato, mostra-se concreta no distanciamento entre o que o autor denomina artista-artista e artista-pesquisador.

Portanto, novamente para além de ideias de ‘convergência pela convergência’ ou o contrário, cabe identificar, como bem o faz Basbaum, a dificuldade em realizar, em artes, pesquisa na universidade. Estamos falando de diferentes demandas, diferentes processos de legitimação e de diferentes graus de flexibilidade (BASUBAUM, s/d).

O Professor Marco Buti discute o mesmo tema, a partir da experiência na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Para ele:

Ao ser admitida na universidade (onde julgo que deva estar), a arte teve de se adaptar a uma normatização totalmente pensada para as ciências, já codificada, sem levar em conta a possível especificidade de outros campos do conhecimento — ou até sua existência. Tem sido escasso o conhecimento adequado a respeito do trabalho artístico nas altas esferas acadêmicas, capaz de pelo menos gerar uma discussão sobre a viabilidade dos estatutos e regimentos em vigor quando aplicados à arte. (BUTI, 2009)

Este desajuste entre o que pode se denominar fazer artístico e trabalho acadêmico parece estar para além de uma adaptação. O que o presente trabalho persegue é uma reflexão sobre diferentes naturezas, e tangencia a existência como dispositivos, nos termos de Agambem, na relação que se estabelece entre arte e escrita sobre arte.

Mas dados os avanços dos tempos, talvez o estudo exato para lidar com tais questões não seja este, aqui presente, mas sim um trabalho voltado à história e função social da Universidade, com um capítulo não muito denso sobre as artes.

Dados os avanços dos tempos, podemos, por enquanto, solucionar o problema por ideias como as novas epistemologias que nos sugere Boaventura de Souza Santos, e pensando o desdobramento do artista-artista, nos termos de Basbaum, em artista-etc.

Podemos criar eventos com forte expediente de pesquisa acadêmica como artistas-curadores e pensar códigos estéticos que possibilitem uma espécie de automeiação.

Mas, sobretudo, ignorar possíveis novos suportes de representação, não por nenhum fetiche vanguardista, mas por sabermos que a força dos tempos se faz presente para situá-los e deslocá-los, estabelecer territórios e desterritorializá-los. Não pela natureza das coisas, ou ao menos sem observá-la de forma teórico-territorial, mas pelo movimento de desenvolvimento dos próprios artistas ao lidar com linhas, sobreposições, círculos, sistemas, corpos, disciplinas, fronteiras, etc...

Responder a tais questões demanda elementos sobre os quais seria difícil especular, entre eles o tempo, os acontecimentos no sistema da arte e no pensamento sobre elas. A tentativa neste trabalho é de construir uma reflexão que ajude a tornar claro certo panorama que, de alguma maneira, possa até insuflar atitudes de questionamento de formatos que revolvam novamente os círculos no 'mar da cultura'.

Na contemporaneidade, em um recorte específico, a busca parece ser por meios alternativos, e o objetivo despertar estranhamento, utilizando recursos tecnológicos ou valendo-se de estruturas não-formais, ou mesmo, ao contrário, apresentando organicidade, daí um certo protagonismo do corpo em performances e obras. Mesmo tendo em mente os questionamentos acerca da crise da história da arte em seu formato linear ocidental, podemos dizê-lo olhando para a segunda metade do século XX em diante.

Cabe aqui citar então o pensamento do artista-etc. Ricardo Basbaum, para quem o público não quer o novo:

O problema é que o público não quer o novo. Quer ver confirmações do que já conhece. O que esse estranhamento mostra é que os artistas estão fazendo um esforço enorme para desafiar os hábitos perceptivos das pessoas. Isso não é ruim. Eles passam um tempão tentando formular os mesmos problemas já conhecidos, mas de outra maneira. Então, quando as pessoas sentem um estranhamento diante das obras, só estão comprovando que o artista foi bem-sucedido, porque ele não confirmou o que elas já sabiam. Mostrou outros modos de perceber as coisas. (BASBAUM. s/d).

No entanto, talvez a discussão de Basbaum deixe escapar um elemento fundamental para a compreensão das relações que podem se estabelecer entre artistas e público quando se trata de arte contemporânea. Um dado de que a arte contemporânea auferiu status de produção de conhecimento, o que a diferencia de outros tipos de produção que podem ser lançados ao mundo para serem consumidos. Basbaum toca neste ponto na mesma entrevista, afirmando que o público, muitas vezes, tem a atitude de um consumidor perante uma obra de arte, o que em si consiste em outra discussão, mas de fato os processos de feitura das coisas em pesquisa estabelecem outros compromissos diferentes dos da feitura de produtos para consumo.

Haja visto que com a mesma crise da história da arte ocidental linear disparou-se um fenômeno das curadorias, modos de pensar, do “arquivismo”, ou, como denomina Priscila Arantes, “Arquivomania”, fruto de elementos como a desmaterialização da obra de arte, práticas conceituais, e hibridações no campo das linguagens (ARANTES, s/d.).

Estes movimentos fazem repensar o modo de lidar com as obras de arte e seus fazeres. Mas poderíamos falar no surgimento de produtos artísticos, neste sentido, de relação de consumo, dentro do próprio sistema

da arte. Ao criarem-se novos suportes de representação, ainda que sejam as fortes características experimentais, a presença da tecnologia, do corpo, e demais elementos, ou mesmo da experimentação, esta como suporte e não como processo, estaríamos criando também estes tipos de produtos. É uma delicada distinção, na qual os conceitos, também pequenos produtos no sistema acadêmico do pensamento sobre arte, talvez sejam aplicados anteriormente à experiência criativa.

Inverte-se a perspectiva da arte e do pensamento sobre ela, na qual a experiência criativa gera conceitos, ou conceitos geram experiências criativas, mas numa perspectiva de produção de conhecimento a metodologia é um elemento fundamental neste fazer.

Se temos suportes de representação dados, parte da metodologia está dada, ao objetivar-se o alcançar da construção de produtos que reproduzem conceitos ligados a estes suportes de representação.

Em grande parte deste texto a discussão está posta em torno dos suportes físicos, a tecnologia, as novas mídias, a hibridação de campos de linguagens mais pelo conceito do que pelo próprio processo ou pela poética que porventura possa emergir da obra. Mas no momento presente, cabe também pensarmos a respeito dos contextos que são abordados nos trabalhos. No campo das performances, e muito no campo da dança contemporânea, duas linguagens que vêm lidando com forte expansão em suas fronteiras, nas últimas décadas, passou a interessar a materialidade e presença do corpo, este, por sua vez, vivenciando processos, crises, desestabilizações que, em cena ou no espaço das galerias instaurava estéticas potentes, pela organicidade. Obras de artistas como Vera Sala,

Marta Soares, Cristian Duarte e mais recentemente Michelle Moura e Elisabeth Finger.

No entanto, também este corpo que abdica de seu suporte de representação mais tradicional, o movimento, e passa a lidar com a presença e seus processos, parece estabelecer, com o passar do tempo, estes elementos como novo suporte de representação. Podemos encontrar em obras como FOLE (Michelle Moura, 2013) ou Monstra (Elisabeth Finger, 2018) o corpo em busca da extenuação, da exaustão, de seus limites, se não pelo movimento por seus processos internos de respiração, de hipertonia muscular.

O que estas obras têm a nos dizer sobre estes excessos na performance de suas “mídias”, o corpo? O que as performances tecnológicas têm a nos mostrar sobre o volume alto dos aparatos tecnológicos em suas poéticas?

Sem dúvidas estamos lidando, no contemporâneo, com uma sociedade de excessos, e de dejetos, e isto se torna conceito em arte; passa a habitar o imaginário artístico e a compor o repertório estético criativo dos artistas.

Mas de que modo podemos talvez vencer as forças de um tempo senão politizando a percepção do que nos alimenta? Para que não se torne suporte de representação de um tempo, e então possa cumprir mais efetivamente uma capacidade de produção de conhecimento, seja na produção artística ou no pensamento sobre ela.

BIBLIOGRAFIA:

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. – Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARANTES, Priscila. <https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/priscila-arantes2.pdf>

BASBAUM, Ricardo. **O Artista Como Pesquisador**. s/d. Disponível em <https://rbtxt.wordpress.com/> Acesso em 02/06/2018.

BASBAUM, Ricardo. **Amo os artistas-etc**. Publicado em Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais, Rodrigo Moura (Org.), Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2005. Disponível em https://rbtxt.files.wordpress.com/2009/09/artista_etc.pdf Acesso em 03/06/2018.

BASBAUM, Ricardo. Entrevista. s/d. Disponível em: <http://gavetadosguardados.blogspot.com/2008/01/o-publico-nao-quer-o-novo.html>

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo** / Raymond Bellour; tradução Luciana A. Penha – Campinas, SP: Papirus, 1997. – (Coleção Campo Imagético).

BELTING, Hans [1935 -]. **O fim da história da arte – uma revisão dez anos depois** : Hans Belting. Título original: Das Ende der Kunstgeschichte eine Revision nach zehn Jahren. Tradução: Rodnei Nascimento. 1a ed. Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 448 pp.

BRYAN-WILSON, Julia. **Practicing Trio A**. In: OCTOBER 140, Spring 2012, pp. 54–74. © 2012 October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.

Disponível em:

<http://arthistory.berkeley.edu/pdfs/faculty%20publications/Bryan-Wilson/jbwpracticingtrioa.pdf>

BUTI, Marco. **A Arte na Universidade, a Universidade na Arte**. 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202009000200009 Acesso em 02/06/2018.

CAMPESATO, Lilian & IAZZETA, Fernando. **Som, espaço e tempo na arte sonora**. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). Trabalho aceito pela Comissão Científica do XVI Congresso da ANPPOM – 775, 2006.

CORETH, Emerich. **Questões fundamentais de hermenêutica**. Tradução de Carlos Lopes de Matos. São Paulo, EPU, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. 1996. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3**. Rio de Janeiro: Ed. 34.

FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (sel.). **Escritos de artistas: Anos 60/70**. Tradução Pedro Sussekind et al. Rio De Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

FLUSSER, Vilém (1920 – 1991). **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. / Vilém Flusser. Apresentação de Norval Baitello Júnior – São Paulo: Annablume, 2011. (Coleção Comunicações).

GREINER, C. Os novos estudos do corpo para repensar metodologias de pesquisa. **DO CORPO: Ciências e Artes, Caxias do Sul, v. 1, n. 1, jul./dez.** 2011. Disponível em:
https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/11_Os_novos_estudos_do_corpo_para_repensar.pdf Acesso em 20/03/2017.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. Corpo e processos de comunicação. In: **Revista Fronteiras - estudos midiáticos**, volume III, número 2. 2001. Disponível em:
<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71314110790.pdf>

GUATTARI, E e ROLNIK, S. 1996. **Micropolítica: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes**.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença : o que o sentido não consegue transmitir**. tradução Ana Isabel Soares. – Rio de Janeiro : Contraponto : Ed. PUC – Rio, 2010.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. Tradução Susana L. de Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

KRAUSS, Rosalind E. **A escultura no campo ampliado**. Originalmente publicado no número 8 de October, na primavera de 1979 (31 - 44), o texto, cujo título original é Sculpture in the Expanded Field, também apareceu em

The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture, Washington: Bay Press, 1984;

Disponível em:

<http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:krauss.pdf>

Acesso em 11/08/2015.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna** / Rosalind E. Krauss : tradução de Julio Fischer. – 2a ed. – São Paulo : Martins Fontes, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os Tempos Hipermodernos**. Tradução Mário Vilela – São Paulo: Barcarolla, 2004.

MACHADO, Arlindo. Apresentação. In: COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

MACHADO, Arlindo, 1949 – **Arte e mídia** / Arlindo Machado. – 3. ed. – Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2010.

MACHADO, Arlindo; VÉLEZ, Marta Lucía. Televisão e Arte Contemporânea. In: **Revista ARS**, PPGAV – ECA/USP. Ano 10, nº 19, 2012.

MANOVICH, Lev. **Post-media Aesthetics**. s.d. Disponível em:

https://www.academia.edu/542748/Post-media_Aesthetics

Acesso em: 05/01/2017.

MELLO, Christine. Arte E Novas Mídias: Práticas e Contextos No Brasil A Partir dos Anos 90. In: **Ars**, v.3 n.5. 2005. pp. 116 – 132.

Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2956/3646>

Acesso em: 12/03/2018

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas – a crise da hora atual**. Ed. Paz e Terra. Rio De Janeiro, 1975.

PARENTE, André. Cinema em trânsito: Do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. In: **Estéticas do digital – Cinema e tecnologia**. Livros LABCOM 2007. Disponível em:

http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110824-penafria_esteticas_do_digital.pdf

Acesso em: 23/08/2015.

PLAZA, Júlio (1993). As imagens de terceira geração, tecno-poéticas. In Parente, André (org.), **Imagem-Máquina: a era das tecnologias do virtual**, Ed 34, Rio de Janeiro, p.. 72-88. Disponível em:

http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/as_imagens_de_terceira_geracao_tecnopoeticas.pdf

_____. Artes & tecnologias. In: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. **Artecnologia: de 2 a 9 de novembro de 1985**. São Paulo, 1985. p. 6-9.

RUSSOLO, Luigi. **The Art of Noise (futurist manifesto,1913)**. (Originalmente publicado em 1967, como Great Bear Pamphlet by Something Else Press.) Disponível em: http://www.artype.de/Sammlung/pdf/russolo_noise.pdf Acesso em 15 ago. 2015.

SANTOS, Boaventura de Souza. Um discurso sobre as ciências na transição para uma ciência pós-moderna. In: **Revista Estudos Avançados, v.2, n.2**. 1988. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8489/10040> Acesso em: 19/03/2017.

SANTOS, Boaventura de Souza. Em torno de um novo paradigma sócio-epistemológico. Manuel Tavares conversa com Boaventura de Sousa Santos. In: **Revista Lusófona de Educação, América do Norte, 10**, 2007. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/rleducacao/article/view/633/528> >. Acesso em: 17/03/2017.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. Organização e sistemas. In: **INFORMÁTICA NA EDUCAÇÃO: teoria & prática. V. 3 Nº 1. PGIE - UFRGS. 2000**. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/InfEducTeoriaPratica/article/view/6363/3814>

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**, Introduction by R. Buckminster Fuller. A Dutton Paperback. P. Dutton & Co., Inc., New York, 1970. Disponível em: http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/book.pdf

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo : EDUC, 2000.

BAMBOZZI, Lucas. Depoimento. (2013). Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/programe-se/agenda/evento/fique-por-dentro-do-que-acontece-na-nona-edicao-do-on_off/

Acesso em 02/02/2017.

MANOVICH, Lev. **Post-media Aesthetics**. s.d. Disponível em:

https://www.academia.edu/542748/Post-media_Aesthetics

Acesso em: 05/01/2017.