



A ARTE DIGITAL NO ECOSISTEMA DA ARTE

Débora Aita Gasparetto. UFRGS

RESUMO: Este artigo problematiza a inserção da arte digital junto ao sistema da arte contemporânea. No primeiro momento, o objetivo é compreender a noção de sistema da arte, para que na sequência se possam observar as prováveis rupturas causadas pela produção em diálogo com as mídias digitais. A partir de distinções e aproximações com o regime vigente da arte contemporânea propõe-se refletir sobre a hipótese de um possível sistema para a arte digital, emergindo sob uma estrutura diferenciada, a partir de outra lógica de produção – circulação – consumo. Tal sistema atua dentro e fora do ecossistema da arte, no âmbito da cultura do início do século XXI.

PALAVRAS-CHAVE: arte digital. sistema da arte. arte contemporânea

ABSTRACT: *This article discusses the insertion of digital into the contemporary art system. Firstly, the goal is to understand the notion of art system so that can observe in the sequence the disruptions probable caused by production in dialogue with digital media. From of distinctions and approaches with the current regime of contemporary art it is proposed reflect on the hypothesis of a possible system for digital art, emerging under a different structure and other logic of production - distribution - consumer. Such a system operates in and out of the art ecosystem, in the culture of the XXI century.*

KEY WORDS: *digital art. system of art. contemporary art*

Introdução

Ao concluir a dissertação de mestrado¹, já verificávamos que em torno do FILE (Festival Internacional de Linguagem Eletrônica), principal evento do gênero na América Latina, se formava um “curto-circuito”. Percebia-se a ocorrência de uma série de festivais, eventos e espaços responsáveis pela legitimação, circulação e exposição da arte digital², na maioria das vezes distintos do tradicional circuito da arte contemporânea, articulando-se em ritmo acelerado. Naquela ocasião, o foco do estudo era o circuito expositivo, denotando uma obsolescência das tradicionais instituições da arte para responder as demandas da arte digital. No decorrer da pesquisa, novos dados e textos conspiravam para que chegássemos à hipótese inicial desta pesquisa de doutorado: a emergência de um sistema específico para a arte digital, algumas vezes em intersecção com o da arte contemporânea,

partilhando dos mecanismos correspondentes a este, ou organizando-se sob outra estruturação em processo. É neste caminho que seguimos a pesquisa de doutorado.

O(s) sistema(s) da arte

Inicialmente, situam-se os conceitos de campo, mundo, sistema e circuito da arte, a fim de evitar confusões conceituais. Brevemente se pode constatar que os conceitos “campo” e “mundo” são diferenciados basicamente pelas relações de poder, evidenciadas por Bourdieu no campo artístico; enquanto o mundo da arte de Becker é concebido por meio do trabalho cooperado entre os indivíduos atuantes neste mundo graças a um conhecimento partilhado, para Becker são múltiplos os mundos da arte; já para Danto, está relacionado ao contexto e a teoria que mantém os objetos como arte; enquanto o mundo ou círculo da arte é desenvolvido a partir de uma teoria institucional, conforme George Dickie.

Apesar das diferenças conceituais, parece que o campo e o mundo da arte abrangem todos os sistemas ditos artísticos, de um modo mais geral. Os sistemas também desenvolvem suas estruturas, sempre em processo, assim como as instâncias de legitimação, agentes e instituições, em níveis hierárquicos, porém eles são mais específicos, como o que rege a arte contemporânea, abrangendo circuitos artísticos próprios, os quais estão interligados, como os circuitos de performance, pintura, fotografia, entre outros.

É importante reconhecer que não existe apenas um sistema para todas as produções artísticas, mas sim uma série de sistemas que coexistem e interagem entre si, regidos por uma organização maior que é a do “campo” ou “mundo” da arte em interface com a cultura. Nota-se que a cada momento há um que se sobressai, constituindo-se como o “sistema oficial”, entretanto sua estrutura não é permanente, e sim transformada conforme a necessidade das produções artísticas e sua circulação, mesmo que muitas vezes esta transformação seja lenta.

No discurso de Bourdieu (2007) sobre o campo relativamente autônomo, três pontos são fundamentais, o primeiro diz respeito à importância que ele confere às relações de poder, o segundo está vinculado às estruturas que mantêm o campo, e o terceiro é o contexto do período onde vigora a arte moderna, digno de uma

narrativa particular e pouco abrangente. É neste contexto que ele pressupõe a existência de uma autonomia relativa do campo, em níveis hierárquicos, entendendo as relações entre produção, circulação e consumo de bens simbólicos conforme a especificidade destes bens.

É deste modo que o autor descreve as instâncias de legitimação da arte conforme os momentos históricos:

Todas as relações que os agentes de produção, de reprodução e de difusão, podem estabelecer entre eles ou com as instituições específicas (bem como a relação que mantém com sua própria obra) são mediadas pela estrutura do sistema das relações entre as instâncias com pretensões a exercer uma autoridade propriamente cultural (ainda que em nome de princípios de legitimação diferentes). Desarte, *esta estrutura das relações de força simbólica* exprime-se, em um dado momento do tempo, por intermédio de uma determinada *hierarquia das áreas, das obras e das competências legítimas* (BOURDIEU, 2007, p.118).

E mais adiante,

Segundo as tradições históricas próprias a cada formação social, as funções de reprodução e de legitimação podem estar concentradas em uma única instituição, como no caso da Academia Real de Pintura no século XVIII, ou então, divididas entre instituições diferentes - como o sistema de ensino, as Academias, as instâncias oficiais ou semi-oficiais de difusão (museus, teatros, óperas, salas de concerto etc.) Pode-se ainda acrescentar certas instâncias cujo âmbito de reconhecimento é menor (embora possam exprimir de modo mais direto as reivindicações dos produtores culturais) como as sociedades eruditas, os cenáculos, as revistas, as galerias, tanto mais inclinadas a rejeitar os vereditos das instâncias canônicas quanto maior e mais sólida a autonomia do campo intelectual (BOURDIEU, 2007, p. 121).

Cada campo desenvolve sua própria lógica, constituindo seu sistema de legitimação específico e tais instituições citadas pelo autor adquirem níveis hierárquicos que garantem o funcionamento de um campo. Assim, se em meados do século XVIII vigora nas artes visuais o sistema regido pela Academia, pelo Salão de Paris e por um mesmo júri, com uma composição extremamente rígida e uma produção voltada ao clero e a nobreza, ao final do século XIX esta estrutura, ainda insipiente, abre espaço ao sistema da arte moderna.

Neste, que tem início aproximado nos anos 1860, a posição ocupada pelo intermediário (*marchand* e crítico) é fundamental, pois é ele que “suscita as necessidades” no consumidor, na maioria dos casos, a burguesia em ascensão. Sob a ótica de Cauquelin este novo sistema ocorre em um esquema linear, baseado no regime industrial de consumo, com posições muito bem definidas entre produção – distribuição – consumo. Assim, se os mecanismos do antigo regime não davam

conta de atender este novo momento da arte, novas instâncias de legitimação são articuladas fora do sistema oficial.

É o intermediário que movimenta o mercado e o “aquece”, em sintonia com o momento de liberalismo econômico na Europa. O artista é “marginal”, para que seja visto à parte das negociações do mercado, organizando-se em um dos grupos de vanguarda sustentados pelo discurso de um crítico. Já, na outra ponta da cadeia está o consumidor, o colecionador, responsável pela compra das obras e disponibilização ao grande público.

Todavia, no momento em que a sociedade passa do século da velocidade e do consumo (XIX), ao século da comunicação (XX), novas organizações se estabelecem no campo da arte, resultando na emergência de um novo sistema, o da arte contemporânea, em torno dos anos 1960, oportunizando outras relações entre os agentes, o mercado e o público. Ou seja, a arte moderna, balizada pelo mercado, abre espaço às estruturas da arte contemporânea, regidas pela comunicação (CAUQUELIN, 2005).

Cauquelin demonstra a transição entre ambos, reconhecendo que o sistema da arte contemporânea é “(...) o produto de uma alteração de estrutura de tal ordem que não se podem mais julgar nem as obras nem a produção delas de acordo com o antigo sistema” (CAUQUELIN, 2005, p. 15). A arte contemporânea se articula sobre uma complexa rede de relações, em que os atores do circuito são ativos conforme as conexões que fazem para disponibilizar a informação. Aqui ainda existem níveis de hierarquia e há uma ordem estrutural que mantém este sistema interconectado, entretanto os papéis podem se repetir, um artista pode também ser curador, crítico e consumidor, entre outras opções. Tal rede de comunicação é estabelecida a partir de princípios da comunicação como “(...) bloqueio, saturação e nominação – que darão conta de seu estatuto contemporâneo” (CAUQUELIN, 2005, p. 73).

Ela evidencia uma diferença essencial entre os dois regimes, se as vanguardas buscavam a autonomia da arte, questionando o mercado oficial, “(...) no caso da arte contemporânea pretende-se uma absorção da autonomia pela comunicação” (CAUQUELIN, 2005, p. 76). Enquanto esta autonomia se dá em um nível comunicacional, a arte contemporânea ganha alta valorização no mercado e a

construção de seus valores acontece a partir da repercussão que ganha no circuito, muito mais do que pelo fato de ser único, genial, belo, ou por cumprir certos critérios estéticos (CAUQUELIN, 2005).

O que fica claro no esquema proposto por Cauquelin é a circularidade do atual sistema da arte contemporânea. Assim, dentro da sociedade da comunicação há um campo específico da arte, onde se encontram produtores, consumidores e obras, os quais estão dentro ou fora do sistema, a partir das conexões que estabelecem dentro da rede.

Em um artigo publicado pela Porto Arte, no início dos anos 1990, Maria Amélia Bulhões reconhece as relações que permeiam o sistema da arte naquele período, cada vez mais próximo das regras da “sociedade de consumo”, oportunizando estreitas afinidades com o mercado. Ao discorrer sobre a absorção das “artes plásticas” por aquela sociedade, assinala “(...) a complexidade crescente dos mecanismos de legitimação destas práticas e dos seus produtores – os artistas” (BULHÕES, 1991, p. 27). Ela entende que existem diversas etapas de legitimação capazes de inserir a arte em um circuito comercial, cabendo às articulações entre os agentes deste circuito, em um contexto institucional, a estipulação dos critérios de legitimação.

Baseada em Becker e Bourdieu, Maria Amélia constrói sua definição para o Sistema das artes plásticas:

Conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da 'arte' de toda uma sociedade, ao longo de um período histórico (BULHÕES, 1991, p. 29).

Ela complementa que tal sistema é totalizante e, ao mesmo tempo, dinâmico, no sentido de ser um conjunto que está em movimento, e não aborda apenas a obra de arte, mas também fatores externos a ela. Seu texto ainda afirma uma hierarquização, o que oportuniza uma “dominação simbólica” dos participantes do mesmo em relação aos demais.

Quanto às instituições de arte ela reconhece que: "A institucionalização mantém e renova os rituais, estabelecendo discriminações e hierarquizações dentro do variado universo das atividades plásticas" (BULHÕES, 1991, p. 31). Entretanto,

reconhece que as artes plásticas têm sofrido constantes alterações, sobretudo relacionadas ao contexto capitalista, no qual estão imersas. E ainda, tal sistema é datado e jamais universal.

Anos mais tarde, ao abordar a *web arte*³, Maria Amélia (2011), também reconhece as distâncias que ainda existem entre a produção digital e os tradicionais espaços de legitimação da arte. Conforme ela:

Esta produção por meio da imagem e estética muito específicas acaba rompendo com “(...) pressupostos básicos do sistema de pensamento tradicional da arte, questionando os conceitos de autoria individual, de permanência e de originalidade da obra, abalando as bases que respondem pelo funcionamento do sistema da arte” (BULHÕES, 2011, p.51)

Maria Amélia também destaca a importância do ciberespaço para o circuito artístico, aumentando a possibilidade de entrada na rede, de difusão e de acesso. Contudo, alerta que novas relações de poder são estabelecidas e, sobretudo, que as poderosas instituições da arte também transferem sua influência para o ciberespaço, valorizando e legitimando artistas e obras. Ou seja, para os agentes do campo da arte, a opinião dos tradicionais legitimadores ainda é um guia, enquanto para os leigos, as possibilidades de acesso se ampliam.

Sarah Thornton (2010), ainda que proponha uma pesquisa menos densa de problematizações, discorre sobre a arte contemporânea no início do século XXI, por meio de uma série de entrevistas e visitas em algumas das principais instituições da arte: o leilão, a crítica, a feira, o prêmio, a revista, a visita ao ateliê e a bienal. Embora sua intenção seja revelar os bastidores deste mundo, em uma espécie de “diário pop”, traz uma contribuição importante para pensar a arte hoje. Já na introdução demonstra o momento diferenciado da arte contemporânea em relação à história da arte, onde o público é crescente, o mercado está em alta e o artista pode usufruir deste “aquecimento”.

Ao pensar as instâncias de legitimação da arte neste sistema contemporâneo, ela argumenta que:

Desde os anos 1960, diplomas de belas-artes se tornaram o primeiro elemento de legitimação na carreira de um artista, seguidos por prêmios e bolsas, um contrato com um marchand primário, resenhas e perfis em revistas de arte, inclusão em coleções particulares de prestígio, validação museológica na forma de mostras individuais ou coletivas, participação internacional em bienais bem-frequentadas e a valorização indicada por um grande lucro na revenda em leilões (THORNTON, 2010, p. 63).

Sarah não chega a abordar a arte digital em sua publicação e, dissecando sua constatação, nota-se que esta produção nem sempre segue tais regras. A figura do artista graduado em belas artes se mescla às equipes interdisciplinares, muitos artistas são reconhecidos como tal, mesmo com formação em outras áreas, como a comunicação social, a informática, o design. Na maioria dos casos a figura do *marchand* é exercida pelo próprio artista e equipe, que faz suas conexões pela rede; são raras as renomadas revistas tradicionais de arte que abrem espaço para críticas à produção. A arte digital não tem um histórico relevante de colecionismo ou venda em leilões, poucas vezes é comercializada. O trânsito por instituições museológicas ainda é pontual, muitas vezes pela falta de suporte físico dos museus para atender as suas especificidades. Quanto às Bienais, a participação fica por conta da abertura do “dispositivo” bienal, embora tenha aumentado, exceto no Brasil, onde nas duas Bienais mais relevantes São Paulo (2012) e do Mercosul (2011), é evidente uma carência. Contudo as perspectivas são positivas para a Mercosul 2013.

Ainda há um déficit em relação ao sistema de ensino. A formação do público em arte digital está muito mais no próprio cotidiano, no contexto social e cultural no qual reinam os meios digitais, do que nas escolas de arte ou instituições museológicas. Em produções de *web arte*, por exemplo, o usuário não precisa se deslocar até um espaço expositivo *in loco* de uma galeria ou museu, basta entrar na rede, então o acesso parece não ocorrer em um nível hierárquico.

O que se pode averiguar a partir das observações levantadas, é que cada núcleo artístico dialoga com o espaço-tempo onde atua, com a cultura na qual está inserido, estabelecendo seus próprios mecanismos e estruturas de atuação. É a partir desse pressuposto, que se visualiza um novo momento para a produção digital, em trocas constantes com esta cultura digital, interativa, conectada, convergente e plural, estabelecendo intersecções com a arte contemporânea, mas também com outros campos como o da ciência e da tecnologia.

Afinal, a arte digital é uma das linguagens do leque contemporâneo, porém traz especificidades que alteram as estruturas do que já está estabelecido. Assim, as produções que envolvem tecnologia circulam pelo sistema da arte contemporânea, seja em vídeo, obras sonoras, fotografia e até mesmo em pequena escala, arte digital; mas as variadas produções da arte contemporânea não percorrem o circuito

da arte digital, a menos que tenham envolvimento com as mídias digitais e envolvam o público em experiências mais complexas.

Lúcia Santaella (2010) parte de um ponto de vista pluralista para entender a arte digital em relação ao sistema da arte. Ao seguir o pensamento de que a arte e a cultura são processos comunicacionais, propõe noções de uma ecologia pluralista⁴ da comunicação, termo que também é aplicado à arte e à cultura. A referida autora introduz a problemática referenciando Walter Benjamin e sua concepção de que a fotografia alterou a própria natureza da arte. Nesta linha, compartilhamos de sua crença quando argumenta que em cada envolvimento da arte com um novo meio, altera-se a percepção da própria arte.

A este pensamento pode-se acrescentar as ideias de Bourdieu, que parecem ressurgir neste instante em que a arte digital ainda gera uma falta de percepção estética por parte do tradicional sistema da arte. Ele argumenta que quando são inseridos novos instrumentos de produção, transformando a obra de arte, há um processo lento de transformação na percepção estética do público e por este motivo os períodos de ruptura são percebidos por padrões que não correspondem à nova produção, são *habitus* que precisam ser readequados (BOURDIEU, 2007). Porém, agora a falta de *habitus* não é reconhecida no público, o qual tem frequentado em ritmo crescente os eventos de arte digital, mas nos agentes do sistema da arte até então vigente.

Um possível sistema para a arte digital

A arte digital nasce a partir dos anos 1990, trazendo uma série de especificidades. As estruturas, os profissionais e os mecanismos de legitimação do sistema da arte contemporânea precisam ser reavaliados, “reeducados” e direcionados para um novo momento, atrelado às mídias digitais, porém suas especificidades são tamanhas que parece requerer um contexto mais específico.

Ao mesmo tempo em que as instituições oficiais da arte se fecham para a produção digital, são abertas outras possibilidades de ativar o circuito artístico, de modo marginal em relação às “estruturas oficiais”. Entretanto, este circuito paralelo tem seus próprios mecanismos e ganha força neste início do século XXI, porém com uma estruturação sempre em processo.

Esta estrutura emergente junto ao sistema da arte é oportunizada pela proliferação de festivais de arte e tecnologia, como o FILE⁵ e o FAD⁶, entre muitos outros; pelos eventos interativos que se misturam à dinâmica das cidades, a exemplo da galeria de arte digital a céu aberto⁷ no prédio da FIESP e do Vídeo Guerrilha⁸; por Centros de Arte e Mídia, como o ZKM⁹, o ICC¹⁰ e o Ars Eletronica Center¹¹; pelos Labs, como o MIT¹², e um dos mais ativos no Brasil, o MidiaLab da UNB¹³; pelas revistas especializadas, como a Leonardo¹⁴ e a Select¹⁵, no Brasil; pelos portais especializados, entre eles o Rhizome¹⁶ e, no Brasil, o TecnoArte News¹⁷; pelas equipes interdisciplinares, como o Sciarts¹⁸; pelas comunidades em redes sociais¹⁹; por espaços expositivos virtuais, a exemplo do Adobe Museum²⁰ e do DAM Museum²¹; por prêmios específicos como o Vida²² e o PSM²³; pelos espaços físicos construídos para atender as demandas da produção, como o espaço Tanks²⁴, na Tate Modern. Estes são apenas alguns, entre os muitos exemplos, que levam a crer que outras instâncias de legitimação são válidas, novas organizações são efetuadas, o que oportuniza a entrada de outros agentes e instituições no campo artístico, em um espaço que extravasa o próprio campo e se mescla à sociedade e à cultura digital.

Monica Tavares (2007), em uma tentativa de reconhecer este sistema emergente, parte das ideias de René Berger (1977) e seu entendimento de que um "objeto de arte" condiciona-se aos meios de comunicação disponíveis no seu contexto, vinculando-se a uma informação, a qual é acionada em vários circuitos. Ela também se baseia especialmente em Cauquelin (2005) para demonstrar que a produção digital se vincula diretamente à "dimensão cultural", relacionando-se com outros campos.

Para esta autora, o sistema da arte digital tem como representante a imagem interativa em três categorias: projetada, reativa e funcional e estas imagens interativas são ativadas pelo público. Tavares prevê três categorias de agentes que atuam na produção, conservação, distribuição e consumo da arte digital, todos estruturados em rede e organizados em níveis hierárquicos: produtores (centros de pesquisa, empresas voltadas à informática, centros culturais, instituições e agentes voltados à produção, disponibilização, exposição, consumo e preservação da arte digital, os quais, algumas vezes, se confundem com a trama que move a arte contemporânea); consumidores e as obras, entendendo o conteúdo e sua recepção

como algo inseparável. Ela afirma que o mercado movimentado pelos produtores é de conteúdos, não de obras, pois, a arte digital se organizaria sob o regime ideológico da comunicação, estruturado a partir de uma lógica "operatória, circular e sistêmica". E ainda, observa a importância que o consumidor ganha neste sistema.

Este texto de Tavares demonstra a sistemática da arte digital. Todavia, nota-se que mesmo existindo um sistema específico para a produção, suas conexões são estendidas ao circuito da arte contemporânea, a fim de proporcionar um diálogo mais estreito com o mercado e com o público, afinal conforme Becker "os mundos da arte não tem fronteiras precisas" (BECKER, 2010, p. 54). O modelo proposto por Tavares pode ser pensando em uma abertura cada vez maior e mais rápida no âmbito da cultura, compreendendo seu desenvolvimento por meio dos agentes, das instituições próprias, e, sobretudo, do público, peça fundamental neste sistema, seja como interator, produtor, colecionador ou "curador".

Tem-se observado tentativas de diálogos entre o "mundo" da arte digital e o "mundo" da arte contemporânea. Em 2009, a Feira Arco Madrid contou com o espaço *Expanded Box*²⁵, cuja curadoria foi de Domenico Quaranta, o qual dirigiu também o Forum *New media art. Entre el aislamiento y la integración, interdisciplinariedad y especificidad medial*. Domenico (2010) é um dos principais teóricos a tratar das relações conflituosas entre os dois "mundos".

Ele percebe que a *New Media Art*²⁶ não conquistou a crítica oficial, nem mesmo o "mundo da arte contemporânea". Para ele as tentativas de aproximar os dois mundos falham grotescamente. Entretanto, acredita que tal produção não precisa mais de um mundo da arte específico, mas percebe que estar em um mundo específico fornece um contexto para que seja produzida, discutida e exposta. Domenico afirma que *New Media Art* não é uma categoria artística, um gênero ou um movimento, é sim um mundo, onde se produz, discute, critica e consome esta arte. Conforme o autor:

Passar de um mundo ao outro não coloca apenas problemas de tradução, como impõe também uma renúncia a sua própria especificidade e sua história. A *New Media Art* como categoria ou setor autônomo não é concebível dentro do mundo da arte contemporânea (QUARANTA, 2010, p. 24).²⁷

Quanto às perspectivas destas relações dentro e fora da arte contemporânea, ele visualiza complexidade, e aqui talvez esteja uma das maiores coerências de seu pensamento, pois segundo Domenico, o mundo da *New Media Art*:

(...) nasce como território multidisciplinar de pesquisa em reação as rígidas convenções de uma série de outros mundos: aquele da arte contemporânea, mas também aquele do espetáculo, da música, do design, da pesquisa industrial. (...) Reduzi-lo a um nicho do mundo da arte contemporânea é não apenas impróprio, mas historicamente infundado, assim como considerá-lo uma incubadora de pesquisa industrial (QUARANTA, 2010, p. 152).

Edward Shanken (2010), sob outros aspectos, também discorre sobre as relações entre os dois mundos, partindo de um debate²⁸ que mediou durante a Art Basel, em junho de 2010, entre Michael Joaquin Grey; Peter Weibel, o “homem mais poderoso da New Media Art”; e o curador “mais poderoso da Arte Contemporânea”, Nicolas Bourriaud. Shanken destaca que os dois mais poderosos de “cada mundo” jamais haviam se encontrado, o que enfatiza a clara distância entre os mundos. Por meio da argumentação de ambos e também das exposições que tem acompanhado, verifica que a New Media Art tem aparecido com maior frequência em exposições de arte contemporânea, mas normalmente são aquelas obras que se encaixam nas regras do mainstream da arte contemporânea. Na maioria das vezes, é no seu próprio mundo, de modo mais ou menos autônomo, que se estabelece. E neste mundo, a acessibilidade é um dos grandes diferenciais.

Santaella tenta conciliar os opostos, afirmando que ainda existe uma visão pluralista, onde as produções se misturam e coexistem. É este sistema complexo e interligado que esta autora compreende por “ecologia pluralista das artes e da cultura”, onde se torna difícil “emoldurar” a arte dentro de narrativas legitimadoras, seguindo as propostas de Danto para a pós-modernidade. É assim que quanto mais se busca tomar uma posição, mais incertos são os limites e as instâncias de legitimação da arte. Mas será que apostar em um pluralismo não significa enfraquecer o potencial da arte digital?

É consenso para Lúcia, Monica, Domenico e Edward, que para entender a arte deste tempo é preciso compreender a cultura deste tempo, sobretudo para ponderar sobre a arte digital, em diálogo constante com os meios digitais disponíveis agora. Assim, a arte digital depende de uma série de fatores que estão além do seu campo, em dependência direta com a tecnologia, a comunicação, a ciência, a economia, o design, entre outros.

Aqui se torna interessante fazer uma conexão com a noção de “pós-autonomia do campo”, abordada por Canclini (2012), a qual parece fazer muito mais sentido quando relacionada à arte digital e a sua transdisciplinariedade, embora Canclini se debruce muito superficialmente sob esta produção e seu foco seja a arte contemporânea como um todo. A pós-autonomia para ele é pautada nos deslocamentos, em uma vinculação da arte com outros campos, com espaços urbanos, comunicacionais, e até mesmo de participação social. Esta pós-autonomia estaria vinculada ao conceito de “Sociedade sem Relato”, ou seja, não existiria mais um único relato, responsável por manter uma estrutura, mas sim relatos fragmentados, dispersos e interdependentes.

Para Canclini a teoria dos campos, de Bourdieu, tem grande mérito, mas está ligada ao mundo moderno e a existência de um relato. Entretanto, afirma que agora, enquanto há uma interdependência global e uma circulação internacional da cultura, não é mais possível manter campos autônomos isolados. É assim, que se reconfiguram os circuitos e valores simbólicos, levando em consideração o papel das mídias digitais. É a partir de uma arte expandida por entre a vida social, que ele sugere tecer este momento através de uma análise transdisciplinar.

Mesmo pensando a pós-autonomia da arte, Canclini deixa claro que não se pode afirmar que há uma morte da arte e de sua autonomia, apenas por entender que ela vai além de seu campo. Deste modo, os artistas que compartilham desta nova lógica, na maioria jovens artistas, criticam o sistema e ao mesmo tempo fazem parte dele, para estes, o percurso “dentro e fora” do mundo da arte é muito natural.

É com base nestas transformações que se percebe a arte digital como uma estrutura complexa dentro e fora do campo da arte, em um diálogo cada vez mais próximo com o público, reconfigurando o papel dos agentes, aos quais se requisita sempre um conhecimento interdisciplinar, e ampliando as relações institucionais. Já não se tem certeza se é arte ou política; arte ou publicidade; arte ou entretenimento; arte ou demonstração tecnológica; arte ou ciência; mas certamente estão nas fronteiras borradas entre estes campos as ampliações das possibilidades e organizacionais, como em uma rede interconectada.

Aqui parece que o papel das tradicionais instituições da arte enfraquece, pois sua força vem sendo dissolvida, e novos modos de institucionalização vão se organizando. Durante o século XVIII os salões e a Academia geriam as regras do que entrava ou não no campo da arte; do final do século XIX a meados do século XX, os ateliês, os museus, as galerias, as Documentas, as Bienais, entre outros eventos, e a rede de pessoas envolvidas com a institucionalização da arte garantiam sua circulação; durante o período em que reina a arte contemporânea figuras como o curador, e instituições reconfiguradas, entre estas os novos museus construídos a partir dos anos 1980, e ainda as instituições culturais privadas, ganham força, ainda uma série de novos agentes conquistam seu lugar no campo da arte, dinamizando o sistema e legitimando as produções. Contudo, a organização das instituições parece ser a mesma.

No sistema da arte digital, mesmo que novas instituições sejam responsáveis por sustentá-lo, sua configuração é outra, as instâncias de legitimação podem estar nos centros culturais e tecnológicos, nos institutos de pesquisa, nos Labs, nos museus, galerias, nos eventos, na imprensa, na articulação dos agentes, mas também está nas redes sociais, nos espaços virtuais, na arquitetura dos espaços urbanos, nas ruas ou na percepção e validação direta do público, sempre em conexão com as mídias.

Considerações Finais

Mesmo que a produção em arte digital englobe diferentes linguagens e técnicas em busca de legitimação cultural, sendo possíveis a partir da distinção que as conecta, ou seja, da interface tecnológica, ela não respeita os limites do campo da arte. Não existem normas ou critérios, a arte digital pode se envolver com artes visuais, performance, música, literatura, publicidade, política, ciência ou qualquer outra linguagem já legitimada ou não. A arte contemporânea também ultrapassa os limites do campo, mas segue condicionada a um sistema onde as estruturas ainda estão em transição em rumo a pós-autonomia a qual sugere Canclini.

De modo distinto, são os dispositivos tecnológicos, as experiências complexas e a pouca aceitação dentro do próprio sistema da arte contemporânea que enfatizam uma ruptura. Mas, da mesma maneira que estas diferenças

relacionadas à arte digital podem configurar a existência de um sistema específico, por abranger uma série de particularidades, sob uma nova estrutura, também sugerem uma transcendência da autonomia do campo artístico e um espaço de intersecção, com o próprio sistema da arte contemporânea e, quem sabe, com o mercado da arte.

NOTAS

¹ Defendida em 2012, no PPGART – UFSM (Santa Maria – RS), na linha de pesquisa Arte e Tecnologia sob o título: “Arte Digital e Circuito Expositivo: um “curto” em torno do FILE.

² O termo arte digital se refere à produção artística que acontece como sistema, ou seja, obras complexas que envolvem interator, dispositivos tecnológicos e entorno, em um ambiente dinâmico, de trocas, entendido a partir de SANTOS(2004).

³ Web arte é a linguagem que a referida autora tem pesquisado, dentro do amplo leque da arte digital.

⁴ Este termo é uma metáfora utilizada pela autora para entender o surgimento de distintas mídias nos últimos anos.

⁵ **FILE (Festival Internacional de Arte Eletrônica)**. Disponível em <http://file.org.br/> - acesso em 26/04 /2013.

⁶ **FAD (Festival de Arte Digital)**. Disponível em: <http://www.festivaldeartedigital.com.br/> - acesso em 26/04/2013.

⁷ **Galeria de Arte digital SESI SP**. Disponível em <http://www.sesisp.org.br/Cultura/galeria-de-arte-digital-do-sesi-sp.htm> - acesso em 26/04 /2013.

⁸ **Videoguerrilha**. Disponível em: <http://www.videoguerrilha.com.br/tour-2012/> - acesso em 26/04 /2013.

⁹ **ZKM**. Disponível em <http://on1.zkm.de/zkm/e/> - acesso em 26/04 /2013.

¹⁰ **ICC**. Disponível em http://www.ntticc.or.jp/index_e.html - acesso em 26/04 /2013.

¹¹ **Ars Eletronica Center**. Disponível em: <http://www.aec.at/news/> - acesso em 26/04 /2013.

¹² **MIT (Massachusetts Institute of Technology)**. Disponível em: <http://www.mit.edu/> - acesso em 26/04 /2013.

¹³ **MídiaLab da UNB**. Disponível em: <http://midialab.unb.br/> - acesso em 26/04 /2013.

¹⁴ **Leonardo**. Disponível em: <http://www.leonardo.info/> - acesso em 26/04 /2013.

¹⁵ A Revista Select aborda arte e tecnologia, arte contemporânea e cultura de modo mais amplo, assim como o portal TecnoArte News. **Revista Select**. Disponível em: <http://www.select.art.br/> - acesso em 26/04 /2013.

¹⁶ **Rhizome**. Disponível em: <http://rhizome.org/> - acesso em 26/04 /2013.

¹⁷ **TecnoArte News**. Disponível em: <http://www.tecnoartenews.com/> - acesso em 26/04 /2013.

¹⁸ **SCIArts**. Disponível em: <http://www.sciarts.org.br/> - acesso em 26/04 /2013.

¹⁹ **Media History Arts**, grupo no facebook, o qual reúne pesquisadores de diversas partes do mundo. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/mediaarthistories/> - acesso em 26/04 /2013.

²⁰ **Adobe Museum**. Disponível em: <http://www.adobemuseum.com/> - acesso em 26/04 /2013.

²¹ **DAM**. Disponível em: <http://www.dam.org/home> - acesso em 26/04 /2013.

²² **VIDA Concurso Internacional Arte y Vida Artificial** da Telefônica, desde 1999. Disponível em <http://vida.fundaciontelefonica.com> - acesso em 26/04 /2013.

²³ **PSM (Prêmio Sérgio Motta)**. Disponível em: <http://ism.org.br/psm/> - acesso em 26/04 /2013.

²⁴ **Tanks** na Tate Modern. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tanks-tate-modern/eventseries/hyperlink> - acesso em 26/04 /2013.

²⁵ Informações sobre a ARCO 2009 disponíveis em: <http://www.ifema.es/web/ferias/arco/historico/2011/default.html>. E no projeto <http://we-make-money-not-art.com/archives/2009/02/arco-beep-new-media-art-award.php#.UXwtJ6KG1hc> - Acesso em 27/04/2013

²⁶ Termo adotado pelo autor, considerado neste artigo correspondente a arte digital. Para compreender melhor as diversas terminologias que tentam definir a produção sugere-se a leitura do primeiro capítulo da dissertação de mestrado da autora, já citada.

²⁷ Tradução da autora do artigo.

²⁸ Disponível em: <http://www.artbaselvod.ch/videos/salon201006192.m4v> - acesso em 28 /04 /2013

REFERÊNCIAS

BECKER, Howard. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BULHÕES, Maria Amélia. **Considerações sobre o Sistema das Artes Plásticas**. Porto Arte, Porto Alegre, v.2, n.3, maio 1991.

BULHÕES, Maria Amélia. **Web arte e poéticas do território**. Porto Alegre: Zouk, 2011

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

CANCLINI, Néstor. García. **A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

DANTO, Arthur. **O mundo da arte**. Artefilosofia, Ouro Preto, n.1, p.13-25, jul. 2006. Tradução Rodrigo Duarte.

DICKIE, George. **El círculo del arte: una teoría del arte**. Buenos Aires: Pidós, 2005

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

QUARANTA, Domenico. **Media, New Media, Postmedia**. Postmedia Srl, Milano, 2010.

SHANKEN, Edward. **Contemporary Art and New Media: Toward a Hybrid Discourse?** Disponível em: <http://hybridge.files.wordpress.com/2011/02/hybrid-discourses-overview-4.pdf>. Acesso em 28/04/2013.

SANTAELLA, Lúcia. **A ecologia pluralista da comunicação: conectividade, mobilidade, ubiquidade**. São Paulo: Paulus, 2010.

SANTOS, Nara Cristina. **Arte (e) Tecnologia em sensível emergência com o entorno digital**. Tese de Doutorado UFRGS, 2004.

SILVA, Luiz. **Arte digital e mundos artísticos: Becker revisitado**. Actas dos ateliers do Vº Congresso Português de Sociologia. Sociedades Contemporâneas: Reflexividade e Acção. Atelier: Artes e Culturas (p. 55-59). Portugal, 2004. Disponível em: http://www.aps.pt/cms/docs_prv/docs/DPR460e8247be6ff_1.pdf - acesso em 30/01/2013

TAVARES, MONICA. **Os circuitos da arte digital: entre o estético e o comunicacional?** ARS (São Paulo) vol.5 nº. 9 São Paulo, 2007 – Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202007000100009&script=sci_arttext – acesso em 03/11/2011

Débora Aita Gasparetto

Doutoranda em Artes Visuais PPGAV/UFRGS, 2012, bolsista CAPES/REUNI, orientanda da Prof.^a Dr.^a Blanca Brites. Mestre em Artes Visuais PPGART/UFSM, 2012, orientanda da Prof.^a Dr.^a Nara Cristina Santos.