

A arte em espaço global a partir de uma perspectiva territorial

Marina Romano

O espaço como experimentamos tem se tornado cada vez mais complexo a cada nova fronteira alcançada pelo desenvolvimento dos sistemas computacionais. Toda nova ferramenta apresentada viabiliza uma gama de possibilidades de atuação e interação entre os sujeitos, que precisam aprender rapidamente como circular por entre as fissuras de um ambiente. As discussões que costumavam dividir espaço físico e virtual foram superadas e, hoje, o interesse está em compreender como o componente humano se orienta nas novas estruturas. Diante das recentes realizações da inteligência das máquinas, é crucial entender aquilo que marca a parcela humana como fator imprescindível das relações do futuro. A arte tem sido parte importante das discussões que abordam a expressão humana em oposição às funções sintéticas e programáveis dos sistemas digitais. Há ainda muito a se debater a respeito das capacidades criativas e da natureza da produção de ambos em um espaço de atuação comum. No entanto, o aspecto que iremos explorar aqui não trata da validação das experiências, mas de uma camada espacial básica que atravessa qualquer uma delas: a do território.

Para além da espacialidade multidimensional, dentro da pluralidade da arte contemporânea existem as condições territoriais, colocadas por limites geográficos rígidos e divisões políticas conservadoras. O conceito de nação e as estruturas fabricadas para a manutenção do sistema capitalista colocam-se como pano de fundo para a análise que pretendemos construir aqui a respeito do contato com a produção cultural realizada a partir das realidades territoriais. Este estudo crítico propõe uma reflexão em relação ao posicionamento do Brasil – assim, de seus artistas e museus – em um

panorama global de desenvolvimento de novas técnicas e linguagens. Para dar início a este segmento, tomamos a análise de Boris Groys para situar o contexto global que experimentamos atualmente:

Nosso momento é caracterizado por um desequilíbrio entre poderes políticos e econômicos, entre instituições públicas e práticas comerciais. Nossa economia opera em nível global, enquanto nossa política tende a operar em nível local. No entanto, o sistema de arte de hoje desempenha um papel ao substituir simbolicamente essa condição universal para a organização de bienais, Documentas e outras exposições que afirmam apresentar arte e cultura universais de um Estado global utópico inexistente. Nas condições atuais, uma exposição só pode ser relevante se construir um contexto utópico e universalista que ainda não existe (Groys, 2018, [n. p.], tradução nossa).¹

Groys trata da incoerência observada na maneira como nos estruturamos no mundo globalizado. Operar globalmente em relações comerciais e localmente para disposições políticas nos coloca em desequilíbrio, impossibilita-nos de lidar com questões sociais que se impõem, independentemente das divisões territoriais. Paralelamente, Groys observa como a produção cultural segue um caminho distinto ao se referir a questões globais a partir de uma realidade local. O autor se refere ao problema, inicialmente, a partir da perspectiva do público:

[...] o público das exposições de arte contemporânea costuma ser local, enquanto a arte exibida costuma ser internacional. Isso significa que a arte contemporânea não tem uma visão estreita e elitista, mas, ao contrário, uma perspectiva mais ampla

1 “*Our moment is characterized by an imbalance between political and economic powers, between public institutions and commercial practices. Our economy operates on a global level, whereas our politics tend to operate on a local level. However, today’s art system plays a role in symbolically substituting such a universal state for the organization of biennials, Documentas, and other exhibitions claiming to present universal, global art and culture of a non-existent utopian global state. Under current conditions, an exhibition can only be relevant if it constructs such a utopian and universalist context that does not yet exist.*”

e universalista que pode irritar audiências locais (Groys, 2018, [n. p.], tradução nossa).²

Isso se traduz, para o estudo que desenvolvemos sobre práticas curatoriais, em um tom distante e surdo das narrativas das exposições em relação ao público que serão capazes de alcançar. Algo que iremos observar aqui é a potência da comunicação que ocorre a partir de uma compreensão profunda do contexto social e geográfico em que se insere.

Para auxiliar na construção desse pensamento, trazemos a crítica de Mário Pedrosa quando se refere à Pop Art, principalmente nos textos “Quinquilharia e Pop’Art”, publicado no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, em agosto de 1967, e “Do Pop americano ao sertanejo Dias”, publicado no mesmo jornal, em outubro de 1967, por ocasião da morte do artista Antonio Dias. Pedrosa, profundamente inserido nos debates políticos de sua época, demonstrava absoluta consciência das implicações do território em debates que abordavam, a princípio, questões de gosto e estilo. Faremos um paralelo entre a atual conjuntura analisada por Groys e aquela que foi percebida por Mário Pedrosa quando discutia a participação do Brasil na produção da Pop Art.

Em sua crítica, Mário Pedrosa trata da diferença entre o artista que participa de um movimento artístico – por exemplo a Pop Art – como mero repetidor da linguagem e aquele que utiliza a linguagem à sua maneira, para dizer algo sobre si mesmo. No texto, Pedrosa marca que a Pop Art, com sua urgência de se comunicar com as massas e o temor de ser vista como alienada ou aristocrática, não poderia se dar no Brasil sem que a marca da territorialidade fosse parte do assunto. A tentativa, para o crítico, resultava em uma produção de menor importância, talvez, somente possível “nos limites de uma escala menor de recursos técnicos e mecânicos disponíveis” (Pedrosa, 1967b, p. 35). Os “processos em moda”, então, ainda que perfeitamente replicados por artistas virtuosos,

2 “[...] *the audiences of contemporary art exhibitions are often local, while the exhibited art is often international. This means that contemporary art does not have a narrow, elitist view, but, on the contrary, a broader, universalist perspective that can irritate local audiences.*”

quando partiam do Brasil já nasciam com uma incoerência irremediável: por aqui, aquilo não era popular. A sociedade de consumo; a vida cotidiana atravessada por novos produtos e campanhas publicitárias; o poder aquisitivo enganosamente exacerbado pela ilusão do poder de compra; a celebração de um sistema que goza dos frutos da exploração de sociedades distantes: nenhum símbolo dessa realidade poderia ser reconhecido, popularmente, pela maior parte dos brasileiros, então a comunicação pretendida não tinha como acontecer.

Pedrosa traz como exemplo a produção de Antonio Dias para demonstrar a diferença de um artista que soube detectar os símbolos conhecidos de uma cultura local própria e aplicá-los à linguagem da Pop, atingindo o reconhecimento pela identificação até nas camadas populares. Afinal, se era esse o objetivo da nova arte, ou da antiarte, Dias soube atingi-lo à própria maneira e, segundo Pedrosa, de modo até mais visceral. A arte de Dias, por abarcar algo da simbologia, mas carecer do tom celebratório típico da Pop Art americana, consegue nos trazer à reflexão e ao encontro com “a perplexidade do mundo e o inconformismo da vida” (Pedrosa, 1967b, p. 35) da maneira que um autêntico, por assim dizer, objeto da Pop Art, nativo de outra realidade territorial, não poderia fazer. A dimensão da crítica pelo escancaramento da realidade em sua brutalidade é evidente na obra de Dias. O que o artista expressa com símbolos, para nós, tem cores de miséria e violência indisfarçáveis. A mensagem transmitida sinaliza que não é possível desprezar a condição social da maior parte da população para adotar como populares as imagens que somente são reconhecidas por uma elite econômica.

Percebemos que é preciso observar as condicionantes locais, sobretudo quando as questões apresentam natureza global. A miséria cuidadosamente projetada para atingir determinadas populações e favorecer outras é uma conformação que, embora já estivesse clara para Dias e para Pedrosa, parece sempre conseguir se disfarçar, à medida que novas configurações de linguagens e técnicas se apresentam. A produção de arte na era pós-digital, vista a partir do suporte, por vezes ainda é tratada da mesma maneira que Pedrosa revelou problemática: como se uma pretensa homogeneidade da experiência social pudesse ser aqui estabelecida. A

própria discussão sobre arte e vida e suas aproximações muitas vezes se apresenta como se estivesse em vias de ser solucionada por autores que discutiam, no início deste século, os rumos da arte e da tecnologia, como é o caso de Diana Domingues:

A arte não está mais a serviço de camadas dominantes, nem fica legitimada somente por uma elite social ou econômica, não está limitada a hierarquias. Da mesma forma que nas sociedades primitivas, a arte se reconcilia com a sociedade numa relação direta arte/vida (Domingues, 2003, p. 15).

Apesar de superada a fase do encantamento pelo digital da virada do milênio, marcada pela produção em arte e tecnologia do final do século XX, ainda se percebe a tendência ao idealismo diante de possibilidades espaciais disponíveis no século XXI. Aqui falamos especialmente em relação aos espaços de arte, supostamente mais acessíveis, já que disponíveis a partir de dispositivos eletrônicos muito simples e populares, como celulares conectados à internet. No entanto, o próprio acesso à rede está condicionado a uma série de fatores sociais e econômicos que desmontam a ideia de que o ambiente *on-line* é um espaço democrático. Boris Groys posiciona a vanguarda em virtude de sua característica elitista, por produzir a partir de uma restrição que as demais camadas da população desconhecem. As restrições que pontuamos a seguir revelam-se precisamente no ambiente que é declarado como de livre acesso.

A vanguarda é elitista simplesmente porque se origina da restrição à qual o público geral não é sujeito. Para este, todas as coisas, ou pelo menos quase todas, poderiam ser novas porque elas são desconhecidas, mesmo que já sejam colecionadas em museus (Groys, 2015, p. 43).

O acesso aos ambientes digitais está condicionado à posse de equipamentos e de serviços pagos. É necessário estar dentro da área de cobertura de uma das operadoras de internet disponíveis para que se possa contratar o serviço e acessar a rede. Em cada operadora, há planos que oferecem variações nas velocidades de conexão e na quantidade

de dados disponíveis para transferência. Para obter maior quantidade de dados e maior velocidade, é necessário pagar mais. Atualmente, no Brasil, grande parte dos pacotes de internet por assinatura criados pelas operadoras de telefonia móvel oferecem acesso gratuito às redes sociais mais populares. Isso significa que o usuário pode utilizar os aplicativos sem comprometer a quantidade limitada de dados que dispõe para o mês. A oferta direciona um comportamento do público que, ciente da limitação dos dados de transferência, irá priorizar os ambientes das redes sociais durante seu tempo de navegação *on-line*. Dessa maneira, o usuário que não pode pagar por um plano mais caro acaba por não ter acesso à *web* de maneira plena, ficando impossibilitado de explorar aquilo que lhe interessa dentro do que está disponível publicamente. Para esse usuário, a maior parte do conteúdo da internet, ainda que público, é inacessível.

Em intervenção artística executada em setembro de 2021, o artista Gustavo Torrezan propõe a exibição de conteúdos na barra de *status* dentro do WhatsApp. Segundo a sua pesquisa, a oferta de acesso grátis ao aplicativo pelas empresas brasileiras de telefonia conduziu um movimento de ocupação desse espaço por camadas populares. Torrezan observa o potencial do *status* do WhatsApp para a disseminação de informações falsas, principalmente de caráter político. Esses conteúdos são desenvolvidos e direcionados a uma parcela da população que não tem acesso livre à rede e, por isso, não pode fazer uma consulta através dos mecanismos de busca *on-line* e checar as informações. O acesso à informação não é livre e está, nesse caso, ainda mais condicionado ao poder aquisitivo de cada grupo.

Em uma dimensão estética, os espaços se apresentam em versões diferentes, dependendo da velocidade de conexão do usuário. A velocidade de transferência de dados pode limitar a quantidade de informações na página e esconder elementos gráficos.

[...] um usuário acessando o site via uma conexão de alta velocidade e uma tela de alta resolução conseguirá uma versão multimídia rica, enquanto o usuário acessando o mesmo site via

uma tela de LCD de um equipamento portátil receberá apenas poucas linhas do texto (Manovich, 2001, p. 128, tradução nossa).³

A velocidade de carregamento das páginas pode, ainda, afetar a circulação do usuário pelos ambientes virtuais – nesse caso, sites –, de maneira a limitar a experiência a um contato mais breve. Em comparação com o ambiente físico do museu, seria como se cada sala de exposição tivesse uma grande fila de espera na porta, o que induziria o usuário a visitar menos salas. Utilizando a mesma analogia, se a navegação por *hiperlinks* e o consequente carregamento das páginas custa os dados de quantidade limitada pelo pacote de internet, é como se o acesso a cada sala fosse cobrado separadamente.

Assim, em relação à arte produzida por meio das tecnologias digitais, observamos que o acesso a ela permanece, muitas vezes, obedecendo à mesma lógica do acesso aos bens de consumo, como discutido na década de 1960. A dimensão do espaço geográfico em suas divisões políticas é determinante e se sobrepõe à ilusão de um espaço virtual acessível e democrático. Em suas dimensões digitais, os lugares, afinal, seguem sendo ocupados e desfrutados pelas pessoas que já o faziam quando a condição desses ambientes era estritamente material. A arte que requer equipamentos eletrônicos de uso pessoal em ambientes virtuais, frequentados por meio do acesso à internet que é cobrado, pode estar ainda mais distante da maior parte da população do que aquela que está simplesmente posicionada na sala de exposição de uma instituição pública. A introdução da arte que se apresenta em ambiente de rede evidencia os problemas de acesso e de formação de público que a arte de formatos tradicionais já conhece. Mesmo o fascínio que todas as novas possibilidades provocam – quando nos despertam para reflexões e experiências extraordinárias e nos instigam a questionar o que entendemos por tempo e espaço – pode significar muito pouco num contexto social mais amplo. Em um de seus textos muito controversos sobre uma

3 “[...] a user accessing the site via a high-speed connection and a high resolution screen will get a rich multimedia version while the user accessing the same site via a small LCD display of a hand-held electronic will receive just a few lines of text.”

definição da arte em seu tempo, Tolstói aborda a inacessibilidade da arte através de uma perspectiva muito explícita de classes:

Para a vasta maioria dos trabalhadores, nossa arte, inacessível a eles em razão de seu preço, também lhes é estranha em seu próprio conteúdo, pois transmite os sentimentos de pessoas muito afastadas das condições de vida de grande parte da humanidade. Aquilo que constitui prazer para um homem de classes ricas não é percebido como prazer por um trabalhador, e nada evoca nele, ou evoca sentimentos completamente contrários àqueles sentidos por um homem ocioso e saciado (Tolstói, 2002, p. 104).

Um exemplo dessa enorme discrepância foi visto, de fato, na experiência dos agentes das artes digitais no ano de 2020, durante a pandemia de covid-19. Diante de uma situação de caos e empobrecimento vertiginoso da maior parte do mundo, os objetos digitais foram apreciados e vendidos por quantias imensas, num mercado supostamente democrático e de livre acesso. Para alguns, no entanto, o mercado – ainda jovem – de arte de novas mídias já parece ser ainda mais restrito e exclusivo que o mercado tradicional. Em um *podcast* da *The Art Newspaper*, patrocinado pela Christie's, chamado *The Week in Art*, a retrospectiva do ano de 2020 em relação às vendas das galerias de arte não poderia ter sido mais comemorativa (2020: the year in review, 2020). Somente no segundo semestre daquele ano, as galerias mencionadas no *podcast* chegaram a vender três vezes mais que o faturamento esperado para um ano comum. Todos os personagens, nesse cenário, investiram rapidamente em transpor toda sua lógica de operação para o ambiente digital, o que funcionou perfeitamente. Enquanto espaços públicos e institucionais permaneciam fechados para visita, nos espaços privados (tanto virtuais quanto físicos), um pequeno grupo pôde estreitar ainda mais o contato com a arte, em todas as suas linguagens.

Justamente durante o período da pandemia, muitas exposições brasileiras foram realizadas através de recursos digitais. Assim como em outras partes do mundo, a maior parte delas era composta de uma reunião de reproduções fotográficas e audiovisuais dos trabalhos feitos em suportes tradicionais. Para esses casos, embora não propiciassem o contato com

o objeto, as exposições cumpriam o papel de oferecer uma narrativa em torno daquelas imagens, apresentadas como um tipo de fac-símile, quando esse contato não era possível presencialmente. As exposições virtuais que exibiam obras de linguagens digitais e *site specific* ocorreram em menor número e, em geral, obtiveram menor alcance que as do primeiro caso. Para ambas as situações, poucas vezes os fatores territoriais foram considerados determinantes para a composição das experiências propostas.

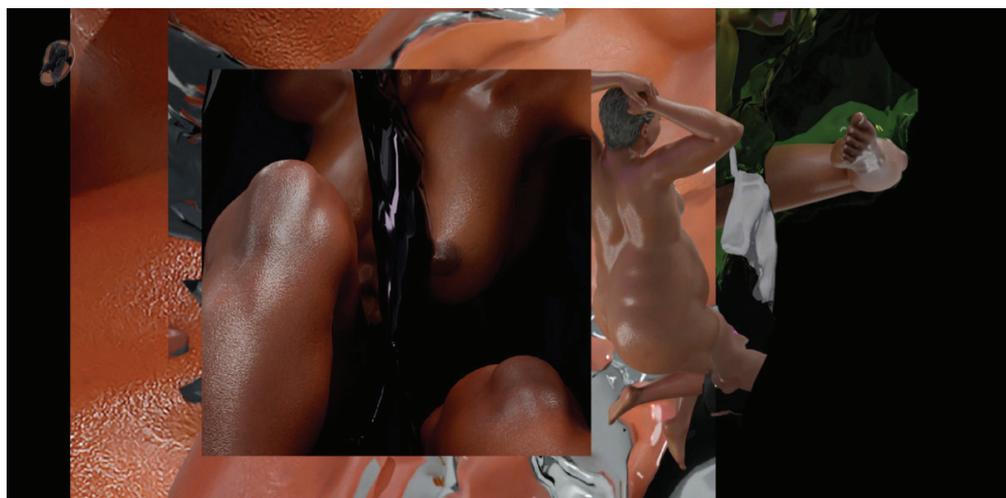


Figura 1 – *Frenesi Estático*, instalação *on-line*, animação CGI, com duração infinita, de Vitória Cribb, 2000

Fonte: BANALBANAL.COM, *on-line*.⁴

No entanto, há nos trabalhos vestígios da experiência periférica desses artistas que são conhecidos somente através de uma investigação mais aprofundada. Alguns artistas brasileiros relatam, por exemplo, a escolha por ferramentas gratuitas, como o Blender, para o desenvolvimento das obras. A maior parte dos desenvolvedores de *softwares* estão nos EUA ou na Europa, então as licenças e registros para os programas que são cobrados apresentam custos altos, principalmente considerando as conversões de moedas. Fatores climáticos também motivam escolhas na produção: a artista Vitória Cribb, uma das vencedoras do Prêmio Pipa 2022, baseada no Rio de Janeiro, comenta que, por causa do calor da cidade, as máquinas

4 Disponível em: <https://banalbanal.org/media/bb0010/index.html>.

que ela usa para processar as imagens aquecem excessivamente e isso limita muito a capacidade delas. Segundo a artista, esse é um problema que uma pessoa produzindo na Alemanha, por exemplo, não enfrentaria. Tal condição acaba por orientar escolhas no processo de trabalho, de modo que o objeto digital produzido por Cribb carrega em si as condicionantes territoriais que atravessam a artista. Por isso, embora a maior parte da sua produção seja vista em mostras e eventos concebidos fora do Brasil, a sua origem geográfica está marcada não somente na poética da artista, mas também em características muito objetivas do trabalho.

Torna-se oportuno pensar em quantas características de realidades locais permanecem escondidas do observador e do público, pois a própria condição ambiental dessas obras induz a uma interpretação descolada de referidas realidades. É como se fosse possível um universo virtual totalmente desvinculado do material, um ambiente neutro, incontaminável pelas tensões experimentadas pelos agentes humanos em suas realidades físicas. No entanto, já vimos, nos parágrafos anteriores, que isso não se verifica na experiência do público ou do artista. Então, se o ambiente facilita uma compreensão nivelada, entendemos que deve ser uma das funções da exposição formular narrativas que revelem as topografias ocultas nessas dimensões. Talvez o inconformismo, tão claro nas obras de Antonio Dias, ainda esteja em vias de se tornar mais recorrente nas produções que se utilizem de linguagens da vanguarda da tecnologia em territórios periféricos. É o “tornar visível” que a presença do objeto de arte parece ser capaz de promover. Se o contato com a crueza de uma condição tão própria, carregada de sentido e signos, pode provocar a consciência de uma realidade – que não se daria de outra forma –, então, é possível pensar que a experiência de um espaço concebido intencionalmente possa se refletir em um olhar, também mais desperto, para a questão espacial em todas as suas dimensões.

A arte permite a elaboração de possibilidades dentro do universo de novidades do qual somos agentes ativos, participativos, geradores e espectadores. Pelo lado da ciência, a tecnologia se apresenta na experiência e não permite retorno ao ponto anterior. Em relação à arte, então, essa tecnologia fornece condições, muito mais do que condiciona. Sendo

assim, o que faremos com essas possibilidades, fornecidas as condições, é uma questão que continua dizendo respeito a nós, a parte humana da equação, muito mais que aos artefatos e apetrechos que conseguimos desenvolver. Em última análise, se produzimos uma experiência com a arte que não seja capaz de produzir reflexão a respeito do tempo e do espaço em que é feita, então não estaríamos produzindo, como disse Pedrosa, “acessórios para o herói positivo; [...] como faz, todos os instantes, sem cessar, a máquina da grande publicidade no frenético e insaciável afã de intensificar o consumo de massa”? (Pedrosa, 1967b, p. 35).

Referências

2020: the year in review. Produção: The Week in Art. The Art Newspaper. Apresentado por Ben Luke. Convidados: Anna Brady, Louisa Buck e Gareth Harris. [Podcast]. 18 dez. 2020. Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/podcast/2020-the-year-in-review>. Acesso em: 5 mar. 2021

DOMINGUES, D. A humanização das tecnologias pela arte. *In*: DOMINGUES, D. (org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

GROYS, B. Curating in the Post-Internet Age. **e-flux Journal**, New York, n. 94, out. 2018. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/94/219462/curating-in-the-post-internet-age>. Acesso em: 9 jul. 2021.

GROYS, B. **Arte Poder**. Tradução de Virgínia Starling. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MANOVICH, L. **The Language of New Media**. Cambridge: MIT Press, 2001.

PEDROSA, M. Quinquilharia e Pop'Art. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n. 22.809, 13 ago. 1967a.

PEDROSA, M. Do Pop americano ao sertanejo Dias. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n. 22.875, 29 out. 1967b.

TOLSTÓI, L. **O que é Arte?** Tradução de Bete Torii. São Paulo: Ediouro. 2002.