

Exposições de arte mediante a incorporação tecnológica

Cláudio de Melo Filho¹

DOI 10.20396/eha.vi14.3436

Intenta-se, aqui, a análise do comportamento adotado pelo campo da arte brasileira mediante a presença das poéticas tecnológicas em suas mostras na década de 1960. Para isso, é abordada a problemática do dissenso entre a denominada arte contemporânea e a produção em arte que tem o diálogo com as mídias tecnológicas. Logo, procura-se estabelecer uma análise investigativa entre o mundo da arte e tecnologia que se formou paralelamente ao mundo da arte contemporânea convencional no contexto nacional. Aqui defende-se que dentro do espectro da produção de arte contemporânea localiza-se a produção da arte e novos meios, contudo, acredita-se que ainda se demarcam tais territórios como campos distintos. Esses e outros modos perceptivos da história da arte e suas mostras foram previamente levantados pelo grupo de pesquisa “História da arte como história das exposições”², o qual afirma a necessidade de se atentar para uma (re)história da arte a partir de exposições, coleções e feiras.

Acima alavanquei a arte e tecnologia como um mundo da arte que se tem características distintas da arte contemporânea convencional. De início, deixo claro que arte contemporânea convencional aqui é defendida a partir da visão de Nathalie Heinich na qual corresponde a um “paradigma”. Ela não residiria em uma definição cronológica, mas sim a todo um complexo universo de um conjunto de operações, ações, interpretação não exclusivas do artista³. Essa abordagem se torna emblemática ao termos como base a teoria de mundos da arte de Howard Becker⁴ e lançarmos ao olhar mais atento para com as relações das exposições no âmbito nacional. Ao certo, apesar da existência de múltiplos mundos da arte, a própria denominação de arte contemporânea ainda é tão absoluta e imperativa, que o termo “mundo da arte” é seu sinônimo⁵. Em termos gerais, a arte e tecnologia quando não ignorada, é tipicamente desfocada nas bases de sua materialidade técnica, porém sem o reconhecimento ou compreensão de suas dimensões conceituais e de seus numerosos paralelos

1 Mestre pelo programa de pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, PPGACL, UFJF.

2 Coordenado pela Prof.a Renata Zago, residido no Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora.

3 HEINICH, 2014

4 BECKER, 1982

5 SHANKEN, 2009

que também referem-se aos conceitos próprios da arte contemporânea⁶. Apesar da arte contemporânea convencional ter dificuldades no reconhecimento da tecnologia, ela é, de fato, um mundo da arte forte o bastante para ser reconhecido. O mundo da arte tradicional, no que se aos agentes e financiadores que detém⁷ certo domínio sobre seu sistema, conforme Becker em *Art Worlds*, se sentem ameaçados pela introdução de um comportamento que pode alterar ou até mesmo por fim ao estado de normalidade de seus integrantes. Portanto, nesse movimento, evidencia-se tensões entre correntes teóricas e práticas acerca da relação entre a tecnologia e a arte contemporânea.

Em um breve panorama, a década de 1960 evidencia a formação de uma resistência global ao tradicionalismo secular dos objetos artísticos, na qual a expansão de seus materiais e inovações colocam em risco a segurança tradicionalista. O período traz mudanças significativas no paradigma artístico mediante a incorporação de meios não comuns à prática artística, provocadores de um progressivo afastamento dos indivíduos das referências de pertencimento, seja com o tempo, ou com o espaço. A arte deixou gradativamente o espaço ritual do templo, do sagrado museu de belas artes e passou a penetrar-se nos muros da cidade⁸ e nas diversas áreas dos saberes. Ela ganha um “espaço sem espaço, o espaço nômade, o espaço lúdico das redes, a dispersão em ondas do quadro tradicional no fluxo eletrônico”⁹.

Aqui, a arte é estabelecida como principal elemento de uma prática em que outras áreas do conhecimento se acoplam à sua estrutura, tal como ciência, tecnologia, matemática, engenharia, entre diversas mais. A partir da expansão de um campo, própria do decênio de 1960, a arte não podia mais ser definida em termos de autenticidade ou beleza. Houve uma necessidade de compreensão de uma nova estética, não pautada no cânon da arte, mas sim expandidas às experiências da materialidade participativa. Peter Burke¹⁰ nos revela a ampliação do conceito de história, da qual a historiografia da arte faz parte, no qual o *expert*, ou o *connoisseur* passa a ter a necessidade de refletir sobre a incorporação gradativa das linguagens eletrônicas desde as propostas da vanguarda artística do século XX.

Portanto, a arte contemporânea é instituída a partir de novos modelos sociais¹¹, econômicos e culturais, entendida como uma condição pós-moderna. No mundo pós-moderno, um novo sistema

6 SHANKEN, 2001 & MURRAY, 2007

7 BECKER, 1982.

8 DUNCAN, 1995.

9 BARDONNÉCHE, In: DOMINGUES, D. 1997, p.200.

10 BURKE, 2016.

11 FRAGOSO, M. (2003). In: GASPARETTO, 2016.

emerge à medida em que as linguagens eletrônicas, a ciência e a filosofia são responsáveis pelas mudanças nos paradigmas estabelecidos pela arte moderna do século XIX. A título de exemplo, o pensamento mecânico entre as obras plásticas é evidenciado desde as vanguardas artísticas do século XX através do projeto de experiências com linguagens, cujo objetivo era romper com a dominação predominante da tríplice entre pintura, escultura e arquitetura. As vanguardas históricas trouxeram as pesquisas de linguagem como forma relacional entre o artista, ambiente cultural/político e sua obra. Pode-se destacar a participação do Construtivismo Russo, disseminado no Brasil, Dadaísmo, Expressionismo, Neoplasticismo, entre outras mais. Segundo Paulo Roberto Oliveira Reis¹², o conceito de vanguarda, ligado a estas manifestações, também é adequado ao pesarmos o debate que atravessou os anos 1960. A maioria das discussões que perpassam os movimentos de ruptura do período trazem consigo o reconhecimento da relação da produção artística com os meios midiáticos e tecnológicos.

O debate sobre tecnologia dentro das artes visuais é um tópico escorregadio se levarmos em conta a pureza de um meio ou sua categorização. Arte tecnológica faz referência às ferramentas da técnica que evoluem ao longo das décadas, e isto pode alterar o seu sentido. É então necessário, ao analisarmos a união entre estes campos, sua contextualização histórica. No Brasil, as principais referências são os escritos de Walter Zanini, onde a correspondência entre tecnologia e os novos modos de participação do espectador encontram suas bases no movimento cinético. Apesar da poética eletrônica e programática ser inaugurada pela iniciativa de Waldemar Cordeiro na década de 1960, a tendência da arte aliada às tecnologias da eletrônica e digitais, começava a ser debatida já em meados da década anterior, inicialmente desenvolvida pelas poesias do Concretismo e Neoconcretismo. Assim, ressalta-se também, a introdução das formas envolventes de arte e tecnologia nos processos diversificados que envolvem a intersecção dos dois campos. E sua exibição em mostras, lugares em que a obra de arte atinge maior potência ao se relacionar com o espaço público e a participação dos espectadores, afastando-se da individualidade e reclusão do *atelier* do artista.

Nesse texto, proponho uma curta retrospectiva das poéticas tecnológicas e seus locais de exibição no contexto brasileiro da década de 1960. Esse período, como supracitado, na produção das poéticas visuais vigentes no Brasil, é marcado pelo uso de materiais não comuns à arte tradicional e proposições de novos espaços de atuação artística, relação crítica com a sociedade e expansão dos campos sensoriais. Tais propostas entram em embate com as contínuas repressões políticas ao

12 REIS, p. 31. 2005.

sistema artístico, o tradicionalismo excessivo das instituições¹³.

A partir da desmaterialização do objeto de arte, há uma contínua valorização do conteúdo e do processo artístico em relação à forma material. O campo era efervescente para as propostas artísticas da década, em acréscimo ao figurativismo mágico de Wesley Duke Lee, um universo participativo da Nova Objetividade era aberto por Hélio Oiticica, acompanhado pelas propostas sensoriais de Lygia Clark, no qual introduzem a ação do espectador que participava em tempo imediato com a obra. As correntes de pensamento artístico no Brasil tiveram influências da repercussão tanto dos movimentos cinéticos, como a corrente do “Novo Realismo” francês – *Nouveau Réalisme*, o qual colocava uma nova percepção sobre a realidade material e formas de ação do objeto plástico. E é no panorama dessa década que no Brasil as experiências acerca da sensibilidade estavam fortemente sendo produzidas, facilmente destacados pelas experiências sensoriais de Hélio Oiticica e pelos jogos mentais de Lygia Clark.

Entretanto, a produção e experimentação das poéticas envoltas ao pensamento sobre a máquina são evidenciadas por artistas experimentais fora dos circuitos artísticos reconhecidos ou na representação principal de Waldemar de Cordeiro. Cordeiro foi fundamental para entender a união do computador, e com isso os processos da criação criativa pautados em bases numéricas, com as artes visuais. Destaco sua atuação junto a Giorgio Moscati, professor de computação da Unicamp da época, no qual produziram uma série de imagens geradas pela programação em computador¹⁴. Influenciando muito das gerações posteriores, como em décadas posteriores com a arte holográfica e início da computação gráfica como processo artístico.

Em um breve histórico sobre as mostras da década de sessenta, em âmbito global, são datadas do ano de 1965 duas mostras realizadas em espaços institucionais que promoviam a maior incorporação das práticas artísticas aliadas à computação: *Generative Computergraphik* (em fevereiro) no *Tthchnische Hochschule* em *Stuggart*, apresentando obras de manipulação gráfica de Georg Nees; e a *World Exhibition of Computer Graphics* (em abril) na *Howard Wise Gallery* na cidade de Nova York, com obras de Bela Julesz e Michael Noll; as quais demonstram a primeira fusão deste tipo de arte aos espaços institucionalizados renomados. De modo um pouco diferente, no ano de 1967, é realizado um simpósio sobre arte e computadores no *Tama Fine College* em Tóquio, evento que impulsionou

13 Para mais ver: ZAGO, 2009; SCHROEDER, 2011 e MELO FILHO, 2019.

14 Waldemar Cordeiro trabalhou próximo a Giorgio Moscati em questões referentes ao processamento das imagens. Desta união, segundo Moscati (1998), nasceu a produção de dois trabalhos que seriam considerados os primeiros em arte do computador no Brasil: “Beabá” (1968) e “Derivadas de uma imagem” (1969).

na a atenção dos críticos e pensadores sobre o tema. Enquanto as exposições das *Novas Tendências*, em Zagreb, continuavam no mesmo nível das belas artes e dos objetos de arte tradicionais - apesar das inovações mecânicas e poéticas - aquelas que usavam do computador revelariam a interdisciplinaridade do próprio campo da arte. Sendo capaz de abordar problemas em todos os níveis da ordem intelectual e prática¹⁵.

A relação intrínseca entre os mundos da arte fora percebida quando o crítico francês do Novo Realismo, Pierre Restany, atuou no Brasil na década de 1960 e passou a desenvolver-se na atuação de Walter Zanini frente ao Museu de Arte Contemporânea da USP, o MAC/USP. Quando na década de 1980, Walter Zanini introduz um eixo tecnológico na Bienal de São Paulo, através da proposição de uma Bienal temática – a qual foi originalmente proposta por Restany (FILHO, 2019) – ele atenta-se para a formação destes primeiros tempos da arte e tecnologia, o que pode ser visto em texto publicado em 1997. Outrossim, evidenciam-se suas práticas curatoriais no MAC-USP com as jornadas da JACs¹⁶ no final dos anos 1960, cuja proposição abre o campo para importantes questões acerca das instituições artísticas. Suas atividades podem ser vistas não somente como espaços para formar e legitimar a produção realizada por jovens artistas brasileiros, como tem papel importante na incorporação de linguagens com os novos meios, além de e fabricar questionamentos sobre a própria atividade do museu contemporâneo. Dessa noção de distanciamento das práticas da arte e tecnologia com a arte contemporânea convencional, percebe-se que as grandes instituições de legitimação tradicionais seguiam enfrentando dificuldades na introdução de temas convergentes às novas mídias e tecnologia em sua curadoria, exposição, montagem, conservação, etc.

Tal mudança é percebida com mais afinco nas décadas seguintes, quando os museus necessitam de novos fundos para se manter, resultando em uma maior atenção para seus frequentadores. O seguimento dos grandes museus tradicionais deixavam à margem as propostas contemporâneas de vanguarda, e aqui, incluem-se as propostas voltadas para os novos meios. Os artistas se viam impedidos de realizar suas práticas no espaço ritualístico do museu – salvo exceções como os museus universitários - e, segundo Maria de Fátima Morethy Couto:

"Ao artista brasileiro de vanguarda – quer trabalhe dentro, quer trabalhe fora dos museus e salões – caberia, a seu ver, não mais realizar obras dadas à contemplação, mas propor situações que deveriam ser vividas e experimentadas. Ele deveria agir "imprevistamente,

15 FILHO, 2019.

16 Jovem Arte Contemporânea. Para mais informações ver: JAREMTCHUCK, Dária Gorete. Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP. 1999. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada”, e de modo “a criar um estado permanente de tensão, uma expectativa constante”(…) O desejo de afrontar e desestabilizar o sistema de arte vigente se faz, portanto, presente aqui por meio da criação de estratégias alternativas, que abdicam dos espaços institucionais e das imagens tradicionais de curadores, dos museólogos e dos historiadores, numa promoção quase messiânica da arte voltada para o público nas ruas¹⁷.

Aqui a análise da formação deste mundo tangencial à arte contemporânea restringe-se ao campo da arte e tecnologia. Em nosso território, ela foi formada principalmente devido aos desdobramentos intelectuais dos artistas e seu contato com a produção internacional. Muitos artistas, especialmente os que residiam em São Paulo, haviam cursado a pós-graduação na USP ou na PUC/SP e logo perceberam partes das dificuldades de implementação de suas práticas no sistema expositivo da arte convencional. Devido a esta indagação, criaram circuitos de atuação paralelos às grandes exposições e feiras de arte. De acordo com Milton Sogabe, quando essa geração adquire o doutorado e passa a atuar nos programas de pós-graduação, em linhas de pesquisa relacionados à arte e tecnologia, novas gerações são formadas e assim, passa a ser consolidado, de certa forma, um mundo da arte e tecnologia no Brasil, de excelente fundamentação teórica, além das produções das obras¹⁸. A atuação destes artistas culminou na criação de mostras independentes, simpósios e seminários, nos quais convencionava-se ao pensamento de um sistema à parte, autônomo e isolado. Percebe-se uma intensa atividade em exposições desse tipo nos circuitos institucionais independentes – muitas das exposições eram realizadas nas galerias e museus das universidades em que estavam vinculados – e ao mesmo tempo, dificuldades na participação em mostras internacionais, como as Bienais de São Paulo. O que se torna interessante, é que muitos dos artistas e críticos que formavam estas exposições secundárias, também estabeleciam contatos diretos com a Fundação Bial de São Paulo¹⁹.

Retomando o questionamento sobre o dissenso entre os mundos da arte contemporânea convencional e da arte e tecnologia, utilizo de parte dos escritos do teórico Edward A. Shanken. Ele indica mais do que um simples dissenso entre estes dois mundos, um significativo debate acerca de que as relações entre as poéticas tecnológicas e a arte contemporânea convencional tem ocupado curadores e teóricos por muitas décadas. Segundo Shanken as questões de legitimidade e estética

17 COUTO, 2012, p.19-21

18 SOGABE, 2019, p.22

19 No contexto brasileiro, muitos dos críticos brasileiros tiveram importante participação na expografia desse tipo de arte: Arte e Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80 (1985), curada por Daysi Peccinini; Expoprojeção (1973), promovida por Aracy Amaral. Ambas também participaram ativamente da crítica e organização na Fundação Bial de São Paulo.

tem sido ponto central nesses debates:

“Na procura por sua legitimidade, a arte dos novos meios não somente tentou seu lugar nas práticas do contexto teórico e expositivo da arte contemporânea, como também desenvolveu sua própria linguagem teórica e contextos institucionais. As tentativas iniciais foram tão em vão, e as últimas tão bem sucedidas que um mundo da arte dos novos meios [arte e tecnologia] se formou de forma autônoma e isolada. Mundo cujo se expandiu rapidamente e internacionalmente desde os meados dos anos 1990, com todas as características da arte contemporânea convencional. É claro, menos o seu mercado e legitimidade”²⁰.

Por fim, retomando as ideias iniciais apresentadas aqui, este pensamento demonstrado por Edward. A. Shanken, alinha-se, em parte, ao pensamento de Howard Becker. Porém, ao compará-los percebemos que não se trata exatamente da fortificação de dois mundos independentes, mas sim o do fim da distinção dos entraves que os separam para dar início à um mundo de modo conjunto, o qual integra as aplicações tradicionais do sistema contemporâneo com a atuação tecnológica própria do mundo da arte e tecnologia. Assim, consideramos que nenhuma tecnologia está aquém da cultura, assim como a cultura não está desassociada da sociedade, o tornando um importante tema a ser discutido com seriedade dentro das instituições acadêmicas de ensino.

20 SHANKEN, 2016, 464

Referências Bibliográficas

- AMARAL, Aracy.** Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo In: FARIAS, Agnaldo (org.) 50 anos de Bienal - São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.
- _____. Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Nobel, 1981.
- _____. Do MAM ao MAC: a história de uma coleção (1988) In: Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil – São Paulo: Ed.34, 2006.
- ARANTES, Priscila.** Re/Escrituras da Arte Contemporânea: história, arquivo e mídia. Porto Alegre: Ed. Sulinas, 2014.
- BECKER, Howard Saul.** Art Worlds. Londres, Inglaterra: University of California Press, Ltd., 1982.
- BARDONNÉCHE, Dominique.** Espécies de espaços. In: Arte no século XXI: a humanização das tecnologias. DOMINGUES, Diana (org.). São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997 p.200.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy.** As Primeiras Bienais de São Paulo e seu impacto na América Latina. 22 o ANPAP - Ecossistemas Estéticos, 2013. PEREIRA, Verena Carla. A Bienal de São Paulo e a Globalização da Arte Moderna. IX EHA- Encontro de História da Arte. Unicamp – 2013.
- HEINICH, Nathalie.** Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. *Sociol. Antropol.* [online]. 2014, vol.4, n.2, pp.373-390. ISSN 2236-7527. <http://dx.doi.org/10.1590/2238-38752014v4n2>.
- RESTANY, Pierre.** Livre blanc – objet blanc, [Edition française et italienne. Réédition finlandaise Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö, 1970, 99 p.]. Ed. Apollinaire – Milão, 1969.
- SODRÉ, Muniz** (2002). Corpo Bios Midiático, in: GASPARETTO, Debora. O curto-circuito da arte digital no Brasil 2014. 2 FRAGOSO, Maria (2003). In: GASPARETTO, “O curto circuito da arte digital no Brasil”, 2016. Idem, p.25.
- REIS, Paulo R.** “Exposições de Arte – Vanguarda e Política entre os anos 1965 e 1967” Tese de doutorado. p. 31. 2005.
- SCHROEDER, Caroline Saut.** Pierre Restany: A passagem para a “anticarreira”. VII- Encontro de História da Arte – UNICAMP, 2011
- Shanken, Edward A.** “The House That Jack Built: Jack Burnham’s Concept of Software as a Metaphor for Art.” *Leonardo Electronic Almanac*: 156–160, 1999.
- _____. “Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art.” In SIGGRAPH 2001 Electronic Art and Animation. New York: ACM SIGGRAPH, 2002.
- _____. “Historicizing Art and Technology: Forging a Method, Firing a Canon.” In *Media Art Histories*, edited by Oliver Grau, 43–70. Cambridge, MA: The MIT Press, 2007.
- _____. “Reprogramming Systems Aesthetics: A Strategic Historiography.” In *Proceedings of the Digital Arts and Culture Conference 2009*, PENNY, Simon (org.). Berkeley: University of California Press, 2009.
- ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia.** Sobre Bienais: A Bienal internacional de São Paulo de 1969 e a Bienal Nacional de São Paulo de 1970. Artigo publicado na ANPAP: 2009.