

Arte contemporânea e ciências sociais: notas para reviravoltas

Beatriz Scigliano Carneiro*

Resumo

O crescimento dos estudos acerca da relação entre a arte e vida social decorre não apenas de uma especialização da sociologia, mas também da importância que o contexto social tem adquirido na realização das atividades artísticas enquanto tais. Uma característica da arte contemporânea consiste também na incorporação de técnicas de pesquisa social, como questionários, observação participante, documentação, arquivo, enquanto parte do processo artístico. A própria exibição do material coletado dialoga com a apresentação científica dos resultados de seus estudos. Busca-se assim, estabelecer algumas questões a serem observadas pelas próprias ciências sociais.

Abstract

There is an increase of studies concerning the relationship between art and social life, not only due to sociological specialization but also to the important role the social context has got in the art activities at all. Furthermore, contemporary art incorporates social research techniques and sociological scientific procedures in some artistic processes and even in the exhibitions. This paper points out some questions from the art to be discussed by the social sciences.

Na arte contemporânea o contexto social tem adquirido um papel ativo na realização dos trabalhos. Não apenas como assunto de obras, mas como material destas obras. A arte não procura se afastar da vida, do cotidiano, deste “contexto”, ao mesmo tempo em que defende sua autonomia como campo de saber por meio da estética. Esta relação se consolidou em situações de criação artística que incorporam técnicas de pesquisa social e histórica, como questionários, observação

* Bacharel, mestre, doutora e pós-doutoranda em Ciências Sociais pela PUC-SP. É pesquisadora no Nu-Sol - Núcleo de Sociabilidade Libertária do Programa de Estudos Pós Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP, coordenado pelo Prof. Dr. Edson Passetti. Publicou em 2004, o livro *Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, a vida como arte*, Editora Imaginário e FAPESP. Participa da coletânea *Fios soltos, a arte de Hélio Oiticica*, organizada por Paula Braga, Editora Perspectiva, publicada em 2008.

participante, documentação, arquivo, enquanto parte do processo artístico. A própria exibição do material coletado, exibição que muitas vezes se torna a própria obra de arte, muitas vezes dialoga com a apresentação científica convencional dos resultados das ciências humanas.

A ligação da produção artística com a verdade e com o real, investigados pelos saberes científicos, forma um dos temas recorrentes do pensamento sobre a arte que se intensifica neste começo de milênio. As referências da estética à sociologia ou à antropologia muitas vezes, porém, não levam em conta as divergências e rupturas internas a estas ciências, tomando-as como um bloco de certezas, às vezes, inclusive sem dar atenção às dúvidas que o pensamento da arte e da estética possam suscitar junto ao conhecimento científico.

Para as artes plásticas e visuais hoje confluem três vertentes: intervenção em conflitos políticos e sociais — desdobramento da preocupação em não se afastar da vida, seja esta entendida como cotidiano, seja considerada como forças intensivas —; a mobilização e consolidação de um circuito amplo de instituições: museus, espaços culturais e profissionais: curadores, críticos, educadores, em torno da arte e, por fim, a expansão da tecnologia como meio e suporte da produção artística.

Além disso, há dois importantes aspectos que procedem do século XIX, atravessam as vanguardas do XX e permanecem na arte contemporânea. Um primeiro aspecto seria o uso no decorrer no processo de fazer arte de procedimentos que pensam sobre a própria arte. Esta é a dimensão analítica que a acompanha desde o século XIX (Menna, 1977: 10). A arte, portanto, não se circunscreve à invenção de objetos ou ações interativas, mas principalmente procura destacar as próprias condições de sua produção durante a realização do trabalho.

A outra característica é a questão da arte imersa na vida. Arte sempre foi uma atividade socialmente reconhecida e faz parte do dia a

dia dos grupos sociais, mesmo quando não há uma institucionalização separada de outras atividades. Arte plumária, por exemplo, é um nome dado a objetos produzidos para um uso corrente por determinados grupos sociais, quando estes surgem em urnas de vidro e circulam pelo circuito artístico mundial, isolados do seu sentido contextual específico e de seu suporte, o corpo de indivíduos desses grupos. O nome *arte plumária*, antes de denominar objetos museológicos, procede de descrições antropológicas acerca de elementos da cultura material de povos estudados por esta ciência social.

A dimensão da arte imersa na vida, a partir do século XIX, porém, tornou-se uma questão importante na medida em que paradoxalmente, a arte ganhava autonomia em relação às injunções e expectativas sociais que até então a configuravam. Cedeu lugar à ciência nas investigações sobre a realidade humana, separou-se da religião e passou a experimentar-se como expressão da imaginação, ou mesmo de forças coletivas. A questão de uma arte autônoma, mas ativa na vida torna-se assim tema central desde então. A arte passou a funcionar como técnica de constituição de modos de vida:

O artista ocupa assim a posição antes ocupada pelo filósofo pré-socrático: sua obra se aparenta aos *hypomnematas*, estes cadernos pessoais nos quais os gregos escreviam episódios e reflexões com a finalidade de aperfeiçoar suas virtudes morais e de se guiar no curso da existência, instrumentos de uma *tecnologia de si*. [...] Privando-se do recurso à lei divina, a ética se aproxima de uma estética da existência (Bourriaud, 2003: 17).

A arte assim buscou caminhos diversos de inserção no mundo, e acabou também se aproximando da vida cotidiana. As obras deixaram de ser objetos a serem contemplados, e passaram a ser invenção de experiências interativas que acontecem entre uma ação do artista e a percepção e reação de outro. O contexto na arte contemporânea se tornou a própria matéria da atividade artística. Algumas obras são ações efêmeras de intervenção em espaços reais. Há também ações de intervenção direta política ou social que alargam a fronteira do campo da arte. A atividade artística muitas vezes, consiste na própria experimentação e transformação de valores e assim atrai uma avaliação

ética. A avaliação estética então cede seu campo para uma avaliação da potência política destas ações.

A partir dos anos 1990, o ativismo artístico se ligou à disseminação das tecnologias e aos movimentos de subversão das novas mídias e cresceu em número de alternativas e eficácia. As rádios livres de décadas anteriores abriram caminho para diversos usos não oficializados dos meios tecnológicos de informação e comunicação e novos grupos surgiram com preocupações estéticas e não apenas de divulgação de idéias. O que há em comum entre *mídia*-ativistas e os artistas de hoje seria que ambos consideram a mídia como ambiente e não como simples ferramenta de divulgação de causas. Há forte crítica à “mídia de megafone”, do uso para propaganda, da subordinação às mensagens e palavras de ordem, mesmo sendo “boas” mensagens. Um setor da arte ativista estaria no movimento *mídia*-tática, disseminado entre vários grupos de regiões diferentes do globo, trazendo uma politização dos meios por explorações localizadas, sem uma estratégia macro-política e se articulando em rede¹. Não se problematizam, porém, tais “boas” mensagens, apenas o modo de se utilizarem as ferramentas midiáticas.

Por outro lado, outra vertente de comprometimento político se manifesta em trabalhos que, à primeira vista, pouco se afastam de uma antropologia visual ou de documentários sociológicos. No entanto, carregam elementos estéticos e afetivos deixados de lado pela ciência social, sem deixar de registrar situações fora da pauta dos assuntos tratados pela grande mídia.²

Nesta vertente pode haver obras que são peças do “teatro de denúncias”. São trabalhos que usam das fórmulas estéticas para fazer apelos à consciência, instrumentalizadas por palavras de ordem de grupos políticos, e para buscar culpados e implementar soluções para mazelas socioeconômicas. Há obras de arte imersas na realidade social

¹ Palestra de Geert Lovink, no SENAC, em 23 de agosto de 2005.

² Para dar um exemplo: Ursula Biemann, em palestra no CIMAM 2005, na Pinacoteca de São Paulo, em 21 de novembro, apresentou seu trabalho *The black Sea Files: a vídeo complex*. Disponível em: <http://www.geobodies.org/art/artprojects/blacksea.html>

de uma maneira que assim foi resumida por um texto crítico de Jacques Rancière, sobre a Bienal de São Paulo de 2004:

O que é novo e significativo, portanto, não é a vontade de uma arte que saia de si mesma para agir diretamente no mundo. É a forma hoje assumida por essa vontade, uma forma de assistência individual aos mais desfavorecidos que tanto as vanguardas artísticas como os construtores do socialismo rejeitavam até pouco tempo atrás.[...] O problema é que esse esforço indiscutível de muitos artistas para romper o consenso dominante e questionar a ordem existente tende a se inscrever, ele próprio, no quadro das descrições e das categorias consensuais, reduzindo o poder artístico de provocação às tarefas éticas de testemunho sobre um mundo comum e de assistência aos mais desfavorecidos (Rancière, 2004).

Essa tendência se reforçou a ponto da Bienal de São Paulo de 2006 ter sido qualificada no seu conjunto e na proposta geral de “arte terceiro setor” (Carvalho, 2006), devido à presença marcante, apesar de não exclusiva, de trabalhos de organizações não governamentais ou voltadas a apresentar soluções assistenciais. Arte aqui estaria se remetendo mais a uma sociologia aplicada do que a uma sociologia de teor investigativo.

A ação política proposta pela atividade artística pode estar fazendo o jogo do *consenso*, no sentido de aperfeiçoar ou reformar o “conjunto de leis e disposições que asseguram a ordem, a moralidade e a segurança em uma sociedade”³, ou então o jogo do apelo à *participação contínua* da sociedade de controle (Passeti, 2003) e do “teatro das denúncias”. Faz-se urgente, portanto, uma avaliação dos interesses políticos dos setores artísticos assim imersos nos conflitos e jogos de poder e verdade que caracterizam a vida coletiva. As relações arte e política exigem ser investigadas em suas estratégias e efeitos na vida social, com ênfase tanto nos processos de uma subjetivação não assujeitada — pedra de toque da resistência ao poder — e da invenção de novos valores, quanto em uma avaliação das intenções que determinados trabalhos promovem e das articulações que mantêm para atingi-los.

³ Def. 1. *Polícia*, Dicionário Houaiss, disponível em <http://houaiss.uol.com.br/>, acesso em: novembro 2006.

A questão não é a contraposição de ações micro-políticas às grandes ações, visando destruir o *consenso dominante*. As macropolíticas para se efetivarem contam com minuciosas entradas em aspectos pequenos e pouco perceptíveis e se exercem por ações também micro-políticas. Não se trata de avaliação apenas dos interesses e intenções dos grupos, mas dos efeitos e ressonância, cuja amplitude não necessariamente depende de finalidades conscientes. Interessam aqui práticas artísticas que ultrapassem a mera resistência e afirme “*um fluxo intenso de existências liberadoras*” (Passeti, 2003: 272).

Hoje, a mediação de instâncias não ligadas à produção direta da arte, mas relacionadas à reunião, divulgação e circulação dos resultados da atividade artística ganhou extraordinária importância. Museus, espaços culturais, galerias, curadores e críticos que acompanham as mostras também são agenciadores e interlocutores privilegiados da produção contemporânea. A criação de elos entre os criadores de arte, as instituições voltadas à formação artística, os museus e os públicos da cultura está intimamente ligada ao desenvolvimento de competências na área da curadoria de exposições e administração dos espaços destinados à constituição e guarda de coleções. Nas artes visuais, o curador é aquele que zela por uma coleção ou a concebe, organiza e supervisiona a montagem de exposições, “*aquele que se encarrega de organizar e prover a manutenção de obras de arte em museus, galerias.*”⁴ A exposição transformou-se no veículo de divulgação de arte dos nossos dias, sendo indispensável hoje pensar cuidadosamente acerca dos problemas que envolvem a concepção da exposição como produção, transmissão de conhecimento e como experiência compartilhada.

O circuito das artes tornou-se um terceiro elemento entre o público — ou melhor públicos, pois não há homogeneidade — e o artista.

⁴ Def. Locução: Curador de artes. Dicionário Houaiss, disponível em <http://houaiss.uol.com.br/>, acesso em: março 2007.

Atualmente, este circuito conquistou autonomia para apresentar não apenas obras ou processos artísticos, mas para analisar as questões que certas práticas estéticas suscitam tanto para a história da arte e estética, quanto em relação aos desafios da sociedade contemporânea. Tornou-se também um campo de produção de saber e pesquisa. São espaços que proporcionam vasta gama de experiências coletivas e pode proporcionar experiências relevantes e muitas vezes inesperadas a seus visitantes. A política interna das instituições seleciona as decisões que podem ou transformar a arte em mercadoria ou evento de consumo para passar o tempo, ou manter o foco em questões disruptivas relevadas pela obra de arte e pelos artistas, ou ambos.

Em que medida as instituições dão suporte a experiências intensas por parte do público em relação às obras de arte? Ou então, em que medida, acabam orientando e controlando a experiência?

As técnicas de procedência industrial foram aparecendo nas artes desde o começo do século passado, mas como um aspecto “menor”, muitas vezes ligadas a experiências científicas ou associadas ao entretenimento. A fotografia e o cinema, antes de se incluírem como gêneros relacionados às artes, eram curiosidades técnicas e diversão, como são os *games* de hoje. Não se pode esquecer que a própria eletricidade durante boa parte do século XIX, pouco antes de sua expansão pelo mundo como fonte de energia imprescindível, era também atração de Exposições Internacionais (Beltran, 1991).

Muitos artistas, a partir do início do XX, experimentaram tecnologias diversas em seus trabalhos. Tais obras não mereciam destaque das instâncias de consagração da arte, nem se tornaram tópicos da história da arte e, em muitos casos, se circunscreviam a laboratórios ou a curiosidades experimentais, pois geralmente formavam um aspecto marginal de uma trajetória artística mais ampla (Davis, 1974). Apenas nos anos 60, a arte cinética deu visibilidade ao uso da tecnologia como meio e suporte da arte. Ao mesmo tempo, nesta época, surgiu a *vídeo-arte*, que cresceu afastada do cinema, mas

dialogando com a televisão, e tem contaminado a atividade artística (Mello, 2004).

No século XXI, a tecnologia digital encontra-se expandida para o campo artístico, no qual configura gêneros que tenta alcançar o mesmo nível da pintura, escultura e gravura: a *mídia-arte*. O setor da “arte digital” começa a se institucionalizar como um setor específico das artes plásticas e audiovisuais. No entanto, a situação da arte contemporânea, em decorrência da própria tecnologia, não permite mais a fixação de gêneros, mas estimula a crescente travessia de fronteiras entre artes e seus meios.

A sociedade atual viveria um momento de irrupção de fenômenos com o mesmo impacto transformador da invenção do alfabeto fonético há três mil anos atrás. “*O código elétrico se infiltra em todas as substâncias e as traduz na própria matéria. A eletricidade começa onde ficou o alfabeto*” (Kerckhove, 1997: 122-123). Mudanças de estilos de vida pela ação tecnológica parecem estar em curso. Se a invenção da escrita consolidou uma arte de viver baseada na subjetivação dos discursos lidos e ouvidos em *músculos e sangue* (Sêneca, 1991: 381) o computador, com suas imagens e textos abertos à interferência pessoal e coletiva, pode estar permitindo invenções de estéticas de existência por processos de subjetivação inéditos na história. No entanto, a invenção da escrita não seria nada se não tivesse sido usada em registros comerciais, inventários, controle da população, artes literárias e como tecnologia de si. Quais poderiam ser os usos destes meios eletrônicos de hoje para além de consolidar o controle?

A problematização do uso artístico da tecnologia de ponta leva em conta sua ação para politizar os próprios meios tecnológicos e seus efeitos na vida cotidiana (Santos, 2003). Percebe-se aqui um campo agitado, em que se imbricam interesses de grandes corporações empresariais, a experimentação artística e uso da arte como reforço de imagem de marcas comerciais, marketing de estilos de vida voltado para o consumo contrapõe-se à invenção de modos de “*vida artista*”. A arte tecnológica tem interface com a ciência e com corporações que detêm o

monopólio dos artefatos eletrônicos, situando-se no “olho do furacão” do capitalismo de ponta.

A atividade artística que utiliza a tecnologia eletrônica e digital como material e instrumento exige um cuidado maior ao ser analisada, pois muitas vezes, o que parece um elemento decorativo ou de entretenimento pode conter um elemento disruptivo que aparece tanto na obra, quanto nas relações mobilizadas para sua invenção. A arte que faz uso de tais técnicas acaba se tornando local privilegiado de questionamento do alcance destas transformações especialmente por apontar modos de subjetivação que a assim denominada *cibercultura* — a cultura cibernética ou cultura da sociedade de controle — tem alimentado e pode gerar.

A sociedade planetária de hoje está marcada pela ação do controle. Controle, “*nome que Burroughs propõe para designar o novo monstro*” (Deleuze, 1998: 220). Uma procedência deste conceito encontra-se em Norbert Wiener, quem, em 1948, recuperou a palavra grega *kubernetes*, “piloto de barco” — origem da palavra “governador” — e denominou *cibernética* ao amplo campo da teoria das mensagens, não apenas no que se refere ao uso das máquinas, mas incluindo uma psicologia, um paradigma científico e as implicações sociais da aplicação da teoria (Wiener, 1968: 15). Para ele comunicação e controle se situam na mesma classe de elementos. A diferença entre elas é que o controle consiste em uma situação na qual comandar as ações de outra pessoa depende da transmissão de uma mensagem no imperativo, e a resposta do outro precisa ser uma manifestação de que a ordem foi compreendida. Comunicação é a transmissão de uma mensagem e a resposta do outro deve ser outra mensagem contendo algum elemento que antes era apenas acessível a este outro (Wiener, 1968, p.16).

O termo “controle” fora retomado e redefinido, em aspectos bem pouco otimistas, por William Burroughs, escritor norte americano, conforme aparece em um livro de entrevistas realizadas pelo escritor francês Daniel Odier em 1968 e 1969 (ODIER, 1989: 38-48). Desde o “*Post-scriptum*” de Gilles Deleuze, publicado em 1994, esta noção se

tornou uma imprescindível ferramenta de análise para problematizar aspectos das relações de dominação da atualidade. O questionamento dos jogos de poder que constituem a trama da atualidade faz com que a ciência social se alie à arte e às experiências dos artistas, no caso aqui citado, William Burroughs.

A sociedade de controle emergiu com a entrada em cena dos meios tecnológicos de informação e comunicação e se amalgamou com a sociedade disciplinar, descrita por Foucault. O controle aparece também como uma exacerbação de certas projeções disciplinares, como a de vigilância constante, na qual se inventam maneiras para que o vigiado se sinta constantemente observado durante o confinamento, só que agora o ato de vigiar ocorre em espaços abertos, vigia-se também a rua com câmeras e satélites. O diagrama do panóptico não perdeu suas linhas de força, e sim ampliou seu traçado. “*Agora não estamos mais em um mundo onde um olha para muitos, mas no seu reverso, no qual muitos olham para o um eletrônico, traduzido numa mídiósfera governada por sinopses, em que prevalece a televisão, as sondagens, os programas de computação e a Internet*” (Passetti, 2003: 13).

Em processos artísticos há probabilidade de se deparar com enfrentamentos e principalmente, com práticas de liberdade e invenção de formas de sociabilidade que enfrentam as sutis imposições do controle. Interessa a atividade artística que exercita uma análise das forças e correntes coletivas que agenciam a atualidade. Com esta arte que a sociologia deve se deixar contaminar.

Bibliografia

BELTRAN, A. (1991). *La Fée Electricité*. Paris: Gallimard.

BOURRIAUD, Nicolas. (2003). *Formes de vie: l'art moderne et l'invention de soi*. Paris: Denoël.

CARVALHO, B. (2006). Arte terceiro setor. Ilustrada, *Folha de S. Paulo*, 24 out.

DAVIS, D. (1974). *Art and the Future*. 2ª impressão, New York: Praeger Publishers.

DELEUZE, G. (1998). *Post-scriptum sobre a sociedade de controle*. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbar. São Paulo: Editora 34.

GARCIA, D.; LOVINK, Geert. *ABC da mídia tática*. Tradução de Ricardo Rosas. Disponível em <http://www.rizoma.net/interna.php?id=131&secao=intervencao>, acesso em out. 2005.

KERCKHOVE, D. (1997). *A pele da cultura: uma investigação sobre a nova realidade eletrônica*. Trad. Luis Soares e Catarina Carvalho. Lisboa: Relógio d'Água.

MELLO, C. (2004). *As extremidades do vídeo*. tese de doutorado, Comunicação e Semiótica PUC-SP.

MENNA, F. (1977). *La opción analítica en el arte moderno*. Tradução do italiano: Francesc Serra i Cantarell, Barcelona: Gustavo Gilli.

ODIER, D. (1989). *The job: interviews with William S. Burroughs*. New York: Penguin.

PASSETTI, E. (2003). *Anarquismos e sociedade de controle*. São Paulo: Cortez.

RANCIÈRE, J. (2004). *A arte além da arte*, Trad. Paulo Neves. Caderno Mais, Folha de São Paulo, 24 out.

SANTOS, L. G. (2003). *Politizar as novas tecnologias*. São Paulo: Editora 34.

SÊNECA (1991). *Cartas a Lucílio*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian.

WIENER, N. (1968). *Cibernética e sociedade: o uso humano dos seres humanos*. Trad. José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Cultrix.