

Arte Depois do Ciberespaço: Identidade, Politização e Autonomia.¹

Janaína Quintas ANTUNES²

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, SP

Resumo

A introdução do ciberespaço como *medium* de acesso geral provocou profundas mudanças na arte do século XXI. O ciberespaço fez com que todas as pessoas do mundo tivessem acesso, direto ou indireto, a todas as culturas do mundo – com maior ou menor visibilidade –, de maneira que criou-se uma nova influência cultural atemporal e ageográfica, que conseqüentemente criou uma nova arte inclassificável chamada *Nobrow*, mudando drasticamente os caminhos da História da Arte. A partir daí, diversos questionamentos sobre a identidade, a representação, a politização e a autonomia da arte surgem, e são analisadas a fundo neste texto.

Palavras-chave: História da Mídia Digital; Ciberespaço; Identidade; Politização; *Nobrow*.

Iniciemos nossa discussão com a introdução de um termo de extrema importância para a arte na cibercultura: *Nobrow*.

Nobrow é um novo conceito, uma nova estética contemporânea; é um novo momento na história cultural do século XXI.

A introdução do ciberespaço como *medium* de acesso geral provocou profundas mudanças na arte do século XXI. O ciberespaço fez com que todas as pessoas do mundo tivessem acesso, direto ou indireto, a todas as culturas do mundo – com maior ou menor visibilidade –, de maneira que criou-se uma nova influência cultural atemporal e ageográfica, que conseqüentemente criou uma nova arte inclassificável chamada *Nobrow*, mudando drasticamente os caminhos da História da Arte.

O século XX potencializou diversos fenômenos culturais e fez surgir diversos outros novos. A cultura se desenvolveu plenamente. Com a convergência de fatores culturais e sociais como o hibridismo, a cibercultura, a globalização e a glocalidade, se fertilizou o terreno para o nascimento, na virada de milênios, da chamada cultura *Nobrow* e do

¹ Trabalho apresentado no GT História da Mídia Digital integrante do 11º Encontro Nacional de História da Mídia.

² Doutoranda em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, e-mail: tcheina@hotmail.com

consequente “Inclassificalismo”, inaugurando um novo momento na história cultural do século XXI.

A partir do hibridismo dos conceitos de cultura *highbrow* e *lowbrow*, John Seabrook (2001) cunha em 2000 a expressão *Nobrow*, inaugurando esta nova cultura que evoluiu o hibridismo e nomeando o momento histórico a surgir naquela data.

“Tais condições sociotecnológicas, tanto mais por sua gravidade, não somente redefinem, no âmbito político da estética, o estatuto da arte, senão ainda sugerem o reescalonamento de seu papel social e cultural” (TRIVINHO, 2007, p. 225). A arte que surgiu como *Nobrow*, disseminou-se para toda a cultura humana em um processo social espelhado no qual esta também surgiu a partir da cibercultura e a partir daí foi-se delineando como arte *Nobrow*.

“A identidade estética deve defender o não-idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade” (ADORNO, 2009, p. 15). A compulsão à identidade não só oprime, como também mata, através da violência simbólica, tudo o que é, não apenas não idêntico, mas também inominável.

A ninguém que tenha se dedicado à história da cultura escapa o fato de que a autonomia da arte sempre foi precária. Refém sistemática do finalismo fetichista na ordem tribal, da racionalidade transcendental da iconografia cristã, da astúcia filantrópica da custódia aristocrática, do maneirismo mercantil da burguesia abastada, do nepotismo mítico da raça ariana e da cooptação ideológica em nome do proletariado, a arte viu-se, a partir de meados do século passado, imersa em seu cativo mais sedutor: parceira indispensável do processo de produção e/ou senhora de sua própria trajetória no capitalismo, segue tutelada pelas leis do mercado, articulada, provida de dentro, pela linguagem dos negócios [...]. A insistência tardia dessa circunstância histórica atirou-a, com efeito, num emaranhado não menos comprometedor e, ao que tudo indica, de tendência longa: o mencionado jugo, na fase tecnológica mais avançada da vida humana, se refrata, cumulativamente, na fusão – não raro desacompanhada de tratamento conceitual mais acurado – entre estética e suporte hipermediático, assim tornado isento de toda reserva crítica. (TRIVINHO, 2007, p.213-214).

Precisamos finalmente providenciar tal autonomia à arte, pois, na realidade já existe toda uma arte que já é autônoma, apenas não é reconhecida por nós, da qual nem ao menos sabemos a existência, justamente devido à todos fatores acima mencionados dos quais ela é refém sistemática. E quando se fala especificamente na tutela do mercado, agrava-se ainda mais a questão da necessidade de classificação, e ainda pior, classificação dentro de uma

linguagem dos negócios, ainda mais restrita. Realmente tal “insistência tardia dessa circunstância histórica” já passou de seu tempo, e essa obstinação cega faz a arte se perder, ou, talvez ainda mais precário, comprometer seus princípios e sua estética para se adaptar e poder ser “vista” pelo tirano mercado.

Tal precariedade da autonomia da arte, hoje, ainda deve ser inserida no contexto da cibercultura para que sua disseminação e seus resultados possam ser profundamente examinados. “O fato, que, salvo juízo mais completo, foi até agora pouco notado, tem óbvia inserção na grade de reflexões teóricas sobre a cibercultura” (TRIVINHO, 2007, p. 214). E vice-versa.

Todavia, os principais núcleos temáticos aí pressupostos não têm sido apropriada ou satisfatoriamente tratados, do ponto de vista da categoria da crítica teórica, na literatura ensaística disponível. Por certo, desde, pelo menos, meados dos anos 80 do século XX, a produção teórica sobre a cibercultura é pródiga. Em torno dela, vê-se, aliás, reacender a fermentação intelectual antes intensamente coagulada no debate internacional sobre a sociedade pós-industrial e, anos mais tarde, cumulativamente, sobre a relação entre modernidade (e seu projeto) e a cultura pós-moderna. (TRIVINHO, 2007, p.214).

Os principais núcleos temáticos aí pressupostos não têm sido apropriada ou satisfatoriamente tratados, da mesma maneira que a arte contemporânea não tem sido apropriada ou satisfatoriamente analisada, tratada. Considerando-se que a cibercultura está diretamente relacionada com o fluxo cultural e com a produção de arte na contemporaneidade, tal reacendimento da fermentação intelectual se faz mais do que justificado e necessário, já que a coagulação mencionada se deu justamente pela insistência no estudo de objetos já superados, ainda não esta superação não fosse (ou seja) difundida, mencionada insistência forçosa não haveria de ter como chegar a lugar algum, ao menos não repetitivos.

Essa notação, entretanto, segue de par com a evidência de que expressiva parte das intervenções ensaísticas atuais sobre arte e cibercultura ancora-se numa metodologia descritivo-constatatória e/ou terminológico-classificatória, muitas vezes não sendo senão um panegírico (mesmo quando velado), flagrantemente laudatório, em prol das tendências da época, no todo ou em parte – neste último caso, com o referendo, quase sempre tácito, a algum aspecto prático então tomado como vantajoso. Além disso, não é difícil perceber que os termos do debate estão mal colocados. (TRIVINHO, 2007, p. 214).

E tais metodologias descritivo-constatatórias e/ou terminológico-classificatórias jamais terão sucesso ao analisar uma arte indescritível, inominável, inclassificável, terão apenas a atenção provida pelos *media* ao que pode ser facilmente compreendido em palavras dada a tal panegírico, porém jamais sendo verdadeiramente caracterizantes da contemporaneidade, de maneira a questionar-se tal atenção mediática seria um serviço em prol destas ou um desserviço à arte contemporânea, às reais tendências de época, em geral, ainda nas sombras, desconhecidas.

Trivinho também reforça a necessidade de uma nova metodologia, de uma nova abordagem livre de conceitos pré-determinados quando fala no “embaralhamento de mundos” (cf. TRIVINHO, 2001b, p. 93-100):

Esse embaralhamento de mundos, essa vertigem de referenciais estimula a reflexão a também embaralhar os dados conceituais para ficar em condições de apreender a nova lógica, os novos processos e tendências sociais. Mais precisamente, o assunto demanda um deslocamento e reescalonamento teóricos (TRIVINHO, 2001b, p. 95).

Não iremos nos adentrar no conceito de “embaralhamento de mundos”, mas devemos levá-lo em consideração como mais um dos vários fatores mencionados a servir de justificativa para esta tão necessária renovação da teoria, da crítica. Se já colocamos a necessidade de libertar-nos dos parâmetros pré-definidos que nos impedem de apreender nossa sociedade contemporânea como ela é, colocamos agora esta alternativa primária, mínima para o início de uma superação da crítica ultrapassada: o embaralhamento de conceitos.

“*Mutatis mutandis*, esse arazoado se projeta, com enfática validade, para as formas cibertecnológicas de presença da produção estética, aí inclusa a sua correspondente representação teórico-epistemológica”. (TRIVINHO, 2007, p. 214). Mesmo nas representações artísticas completamente atecnológicas, o papel sociocultural da cibercultura em sua produção está presente.

Nas áreas das ciências humanas e sociais, mormente no âmbito da comunicação – que se tornou *locus* científico e cultural privilegiadamente estratégico para a compreensão da dinâmica e da estética da civilização contemporânea, suplantando, nesse pormenor, nas últimas três décadas, até mesmo o potencial então granjeado, durante século e meio, pela sociologia e, há mais de dois milênios, pela filosofia -, é urgente, pois, a conjugação de esforços teóricos de avaliação de ambos os

problemas e, sobretudo, das estratégias epistemológicas e práticas voltadas para a sua, senão superação, ao menos mínima neutralização. (TRIVINHO, 2007, p. 215).

Temos que fugir de nossa *epistèmè* fragmentária e abraçar todas as áreas como diferentes linguagens em um mesmo esforço de compreensão da civilização mediática. A arte já não pode mais ser compreendida sem a comunicação que proporciona-lhe todo o respaldo cultural internacionalizado para sua produção, e vice-versa, além de todos exemplos mencionados acima. Qualquer análise sociológica ou filosofia da contemporaneidade deve passar pela comunicação, hoje enraizada em cada prática ou produção cultural.

Assim sendo, para superar os problemas mencionados, é necessário desfazermos-nos das amarras descritivo-constatatórias e/ou terminológico-classificatórias que nos impedem de compreender nosso *zeitgeist*.

Faz-se igualmente necessário o estudo da “relação entre estética e tecnologia comunicacional avançada, no que concerne [...] à situação da produção artística inovadora em sua relação com os materiais e suportes digitais e [...] com a própria natureza e tendências do contexto social-histórico no qual e a partir do qual se realiza tal produção” (TRIVINHO, 2007, p. 215), afinal, foi essa relação que fez surgir a cultura *Nobrow*, (relembrando que a cultura *Nobrow* nasceu devido aos materiais e suportes digitais, porém, não necessariamente faz uso desses na confecção concreta de uma obra) que não tem como ver-se analisada (não tem nem ao menos como ter surgido) independentemente de cada um desses fatores; a cultura *Nobrow* é, por essência, o suporte digital, é o ciberespaço, é o contexto social-histórico.

[...] De tal maneira que, na atualidade, é impossível não reconhecer que a arte digital acabou por vigorar, involuntariamente, como emblema exponencial das tendências (cada vez mais acentuadas e que, aliás, viraram mote acadêmico) de *fusionismo dessimbólico entre ente humano e aparato informático* e de, por assim dizer, *‘promiscuidade’ apolítica tácita entre corpo, subjetividade e cyberspace*. O argumento em prol do contrário parece há muito, ter perdido seu momento de validação histórica. (TRIVINHO, 2007, p. 225-226).

Não somente a arte digital, mas toda forma de arte *Nobrow*, digital ou não. Por mais “impossível de não reconhecer” que tal fato seja, há ainda uma tendência cega da crítica a negá-lo e obliterá-lo, insistindo que a arte nada mais é do que um reflexo de tendências

social-históricas, jamais sendo uma ferramenta destas e para o surgimento destas, jamais podendo ser um vetor antropológico. E, na atualidade, tal “fusionismo” sempre esteve ligado a arte, desde sua origem até sua disseminação. Mais uma vez, temos ainda mais um item adicionado na lista de desserviços do apego a momentos históricos que já perderam sua validação.

A desautorização programada ou a desabilitação aleatória da tensão para com que, no perímetro da preocupação estética, é próximo e/ou íntimo – os materiais e suportes, o projeto e o processo criador, a forma imediata e mediata do existente -, vale dizer, a demissão do que aqui se compreende como o *fundamento estratégico da crítica* equivale, no contexto social-histórico da cibercultura, ao *crash do princípio estético da arte*, isto é, ao desmerecimento desta como vetor antropológico prioritário de explicitação das contradições do existente e de contraponto a ele, e como fonte de (re)criação e proposição de uma autonomia subjetiva mínima, satisfatória, incondicional e, por isso – se se quiser -, autêntica do ser no e perante o mundo. (TRIVINHO, 2007, p. 226-227).

“*Crash*” é a palavra mais exata para descrever tal momento histórico no qual a arte, que sempre teve um princípio estético fundador no social e hoje mais do que nunca se tornou a semente de toda uma civilização, é “desmerecida” - palavra extremamente atenuante para a situação.

Tudo adquire ar mais sério e inquietante ao se considerar que, em particular, o *entrançamento dessimbólico* (voluntário ou involuntário) da arte com o *cyberspace* não deixa de significar, em certa medida, peremptoriamente, “promiscuidade” com o principal eixo de sustentação e reprodução do multicapitalismo cibernético globalizado, pressuposto no mapeamento anteriormente feito. Essa especial injunção lança, em reverso, luz sobre o todo: a significação essencial de uma aderência a materiais e suportes digitais desacompanhada da preocupação sistemática em relação ao âmbito social-histórico não encerra senão *reacionarismo ao nível da dimensão política da estética – neorregressão política por abraço ao futurismo tecnológico*, como, de resto, à sua representação publicitária corrente; no sentido diametralmente oposto – aproveite-se o ensejo para dizê-lo -, agir segundo o critério da autonomia, da tensão produtiva e, quando o caso, da resistência, tal é a imagem do que, nesse mesmo âmbito, representa (e preserva) avanços em matéria teórica, em prol da autenticidade e da dignidade do trabalho do conceito. [...] Trata-se de qualquer forma, de questão banalizada. Tal inversão de valores se consumou há bom par de anos, desde que os códigos da informação, da virtualização e da cibericonização hipertextual se tornaram o paradigma publicitário padrão da cibercultura, e a interatividade, a sua práxis publicitária matricial. (TRIVINHO, 2007, p. 227).

Ainda que tais códigos tenham se tornado o paradigma publicitário padrão da cibercultura, a questão pode até ser chamada de banalizada, porém ainda não pode ser tida como vencida. Mesmo com a utilização de tais códigos, a significação essencial de uma aderência a materiais e suportes digitais não está mais desacompanhada da preocupação sistemática em relação ao âmbito social-histórico, pois *Nobrow* deixou de ser apenas expressão artística para se tornar a sociedade hipermediática contemporânea em si. E a autenticidade está mais do que nunca presente, porém longe de ser reconhecida.

À necessária caracterização e redefinição das estruturas da cultura atual como *Nobrow* a qual esta Tese se propõe, à essa crítica da arte e da cultura, Trivinho chama de “politização”:

À produção tecnoartística atenta às ciladas e dissuasões desse contexto o horizonte acena com uma mínima, mas indispensável possibilidade: a politização da cibercultura, de seus vetores de sustentação (em especial, o *cyberspace*), de sua lógica dromocrática e de seus prováveis horizontes. Tal politização se cumpre, formalmente, com a ativação permanente de uma categoria incondicional de crítica durante a práxis reflexiva (seja em arte, seja fora dela). Crítica é, a um só tempo, epicentro de mediação imanente do trabalho intelectual, desempenho diuturno de alerta às cooptações do existente e às ilusões em relação ao devir e, sobretudo, procedimento estratégico de tensionamento simbólico. Politização é método teórico-prático específico de relação com o mundo (em sua imediatidade e integralidade), bem como com seus elementos constitutivos. A crítica compreende, em essência, a politização. A politização, por seu turno, é a dinâmica da crítica, a sua representação cinética, por assim dizer. É a politização que, no fundo, tensiona. Nesse aclave estratégico, a crítica não deixa de ser – à falta de melhor termo - método. (TRIVINHO, 2007, p. 228).

Todavia é exatamente essa especificidade da crítica que se faz necessária para compreensão da arte e da sociedade contemporâneas. Não só como método, mas também sempre compreendendo, em essência, a politização. A separação entre estas, ao invés de um entrançamento mais do que tardio, causa a falta de ferramentas para uma compreensão adequada do *Nobrow*. “No âmbito da reflexão sistemática, a concessão metodológica, em especial a fincada em simpatias pré-simbólicas e protoconceituais para com determinados aspectos do objeto, representa o caminho mais curto para a aformação – voluntária ou involuntária – da ingenuidade política” (TRIVINHO, 2007, p. 234).

Em palavras contextualizadas, politizar significa, nessa perspectiva, transformar em fonte de questionamento público o que insiste em subtrair-se ao campo da visibilidade, menos por carência de explicitação (fato normalmente assimilado à clássica ocultação) do que por excesso de transparência (o que envolve a produção cultural da obviedade como valor, sempre dissuasiva em função da letargia que instila no conjunto dos sentidos perceptuais), e, de maneira conjugada, (politizar significa) focar (isto é, estabelecer como destino reflexivo) as tensões inexoravelmente existentes na relação com o objeto em contexto e, ao mesmo tempo, elaborá-las no plano do conceito. (TRIVINHO, 2007, p. 228).

Temos assim presente, a questão de outro dos grandes objetivos desta Tese: dar visibilidade à arte *Nobrow*, dar espaço à obras que estão perdidas no mundo simplesmente por não se encaixar nas protodefinições da crítica e do mercado. Conforme mencionado acima, a própria crítica precisa absorver a politização que faz parte de sua essência para compreender o *Nobrow* – que subtrai-se do campo da visibilidade justamente por falta de questionamento público.

A reflexão teórica perde, nesse caminho, o seu maior sentido, o sentido que vale a sua existência: o de vigorar justamente como contraponto (tanto mais radical quanto possível) àquilo para o que ela estranhamente agora conflui. Em tais condições, é a reflexão que, antes de tudo, se despolitiza – vale pontuar, antes mesmo de ela despolitizar a sua relação com a forma do existente e com os elementos constitutivos deste -, aprofundando-se ainda mais a defasagem no âmbito de sua estruturação interna e de seu desenvolvimento epistemológico, bem como, conseqüentemente, o seu despreparo social. (TRIVINHO, 2001b, p. 17).

Tal defasagem, em um momento histórico em que há muita produção artística acontecendo que escapa da “obviedade como valor”, e nenhuma que fuja das “tensões inexoravelmente existentes na relação com o objeto em contexto” - tudo isso demonstra a importância da determinada politização – ao se despolitizar, ou ao fugir da politização, conseqüentemente evoluirá de defasagem para morte da reflexão teórica.

Arte é [ou deve(ria) ser], mais que outra expressão humana, heterodoxia, desconstrução e/ou ruptura. Do contrário, oblitera-se o que lhe é mais caro: a identidade a si própria, sustentada no pressuposto originário de mutação contínua, seja em seu próprio âmbito, seja no do social-histórico. Nessa perspectiva, tensionamento estético e da estética e, por esta, do real, implica (re)politização multidimensional da arte (tanto em seu momento de concepção quanto em sua práxis). (TRIVINHO, 2007, p. 229).

Atualmente, por trazer uma desconstrução ainda mais acentuada do que sempre, por definição, a arte nos trouxe, a crítica não consegue acompanhá-la, obliterando sua identidade. E ainda devemos considerar o agravante da aceleração: tal mutação contínua, hoje, se dá em ritmo tal que não conseguimos acompanhar, muito menos estudar e analisar cada uma dessas mutações. “É assim que, como ato instituinte singular e autêntico de uma antítese social da sociedade, a arte acaba por sofrer um processo de asfixia” (ADORNO, 1970). Outro fator agravado na contemporaneidade é o fato da arte ser ainda mais multidimensional, ter conquistado ainda mais dimensões, de forma tal que sua “(re)politização”, ou como veremos a seguir, sua transpolitização, é elemento fundamental para sua sobrevivência. “Eis que, quando aqui se evoca a politização estética e da estética, faz-se, a rigor, remissão à transpolitização da arte.” (TRIVINHO, 2007, p. 229).

Se politizar – vale, aqui, a ênfase – significa tensionar a forma de organização sociotecnológica do real por meio da crítica teórica orientada, para além de qualquer vínculo com a política *stricto sensu* e com o imaginário político instituído – fato que envolve a característica primeira da transpolítica, aquém mesmo de seu traço de escape de todas as formas de administração, gerenciamento e controle por parte das instituições políticas modernas, [...] transpolítica, por seu turno, além de equivaler à fenomenologia aleatória do mundo tecnológico [...], inclui, em seu conteúdo, como *procedimento, o tensionamento metapolítico programado da organização do existente, fora também da política stricto sensu e sem envolver, a princípio ou necessariamente, a referida ausência de controle.* (TRIVINHO, 2007, p. 230).

E assim sigamos utilizando tal “tensionamento metapolítico programado da organização do existente”, a transpolítica, para dar andamento à análise da cultura e da civilização contemporâneas.

Essa ambiguidade positiva mostra que o conceito de transpolítica pressupõe ruptura possível de seu vínculo interno – só aparentemente exclusivo – com o universo sociotecnológico instituído e pode ser concebido, com inflexões diferenciais, como traço idiossincrático de uma forma particular de mobilização da categoria da crítica em relação ao e/ou contra a configuração do existente. (TRIVINHO, 2007, p. 230).

É essa ruptura que se faz necessária para a compreensão do fenômeno *Nobrow*, pois já não existe mais nenhuma idiossincrasia que possa analisar o que não se encaixa em categoria alguma enquanto presa em suas próprias amarras categóricas.

Politizar (ou transpolitizar) é, em síntese, mais que tomar consciência da própria transpolítica como fenômeno contemporâneo e da transpolitização da vida social como processo multilateral dela derivado. Politizar é tensionar/desafiar diretamente o real de maneira que o questionamento (teórico-prático) não se subordine nem se reduza aos elementos constitutivos das instituições modernas. (TRIVINHO, 2007, p. 230-231).

Esses elementos já foram transcendidos, de modo que não há porque continuarmos nos subordinando a eles. “Trata-se de um projeto reflexivo que, no âmbito estético e fora dele, não pode ser realizado – nunca é demais frisar – senão pelo crivo de uma crítica teoricamente reconstituída, epistemologicamente reavivada, e metodologicamente reorientada”. (TRIVINHO, 2007, p. 231). Não há como a epistemologia proceder sem fazê-lo.

Doravante, a repolitização da arte (na acepção aqui sugerida) deve, assim, levar em conta a transpolítica da civilização mediática avançada e, em sentido inverso e simultâneo, lidar/“jogar” com ela atentando contra os seus fundamentos, manifestações e tendências, sem utilizar as categorias que sustentam o imaginário político instituído, renúncia consciente que a produção artística pós-68, em especial, não tem, de toda forma, deixado de exercitar de maneira abundante e diversificada. (TRIVINHO, 2007, p. 231).

Novamente, não adianta nos apegarmos freneticamente ao categorismo, e, neste cenário, não importa o quanto tentemos, não seremos bem sucedidos, pois o próprio imaginário (todo imaginário, não apenas o político citado) irá perdendo as categorias que o sustentam por não achar correspondente nem o no real nem no simulacro. Não é apenas na arte que já há tal renúncia, mas em toda sociedade.

Se, nessa esteira, (trans)politizar a arte significa, especificamente, politizar a relação com o *insight* e com o projeto artístico, com o processo criador, com os materiais e suportes, com as técnicas utilizadas, com a obra e sua destinação, com o público e com o contexto social-histórico (imediate e mediato), tal premissa fixa e refunde, em seu pontilhada o sentido sequencial da elocução. No limite, sob a radicalização necessária das hipóteses, politizar significa, como tese prioritária e aberta, questionar a tecnociência, sua natureza e suas tendências predominantes, através da estética permitida e produzida com base na própria tecnociência, e, simultaneamente, explorar os limites desta contra ela mesma – o que, por certo, não implica somente questionar, pela arte de ponta, o mundo fundado na racionalização e no cálculo informáticos. Em sentido mais estrito, politizar significa, *tout court*,

jogar o conservadorismo latente das técnicas, da tecnologia e dos *media* contra ele mesmo – vale dizer, os materiais e os suportes contra eles mesmos –, e, por pressuposto, em perímetro mais alargado, (jogar) a cibercultura contra ela mesma, a dromocracia contra ela mesma, o *cyberspace* contra ele mesmo, e assim por diante. (TRIVINHO, 2007, p. 231-232).

Sem esse questionamento, a ciência não terá como seguir adiante. Não há mais como nos basearmos em desculpas adjetivizadas como “predominante”, “permitido”. Este “mundo fundado na racionalização e no cálculo informáticos” não conseguirá nunca internalizar a contemporaneidade que vive sem conceitos, sem categorias, sem classificações. Sem transcender esse mundo, a ciência morrerá. “Jogar contra si mesmo”.

Somente essa *compreensão transpolítica crítica do contexto e do social-histórico* – crítica de si mesma, antes de tudo – está à altura do desafio lançado pelos fenômenos tecnológicos contemporâneos e, por isso, pode encará-la de frente sem ser “vista” como extemporânea pela “inteligência” segregada do próprio desafio como processo, mesmo que sua eficácia simbólica e/ou prática (a da mencionada compreensão transpolítica) tenha de ser sempre posta em dúvida. Nisso reside o sentido pleno da *transpolitização da produção artística como contrapolitização determinada do real transpolítico*. *Transpolitizar o real pela arte é pôr em xeque a transpolitização operada pela própria dromocracia cibercultural*. De todas as formas de produção cultural (tomadas na acepção antropológica) atualmente prevalentes – incluindo a ciência e o jornalismo –, somente a arte, com sua incomparável liberdade (ainda que condicional) de criação semiótica, parece estar à altura da dimensão abstrata envolvido no cumprimento dessa contra(trans)politização. (TRIVINHO, 2007, p. 233).

E somente essa compreensão, porque *Nobrow* não é algo que envolve determinado contexto, determinado social-histórico; *Nobrow* é seu contexto, *Nobrow* é o seu social-histórico, é a sua comunicação, é a sua arte, é a sua cultura, é a sua civilização, é a sua era. *Nobrow* é multidimensional. Temos que aceitar e absorver o sentido citado da transpolitização para podermos não só colocá-la em prática, mas também questioná-la, se necessário (sem a transpolitização, acabamos por perder a habilidade do “colocar-se contra si mesmo”). O caminho para tal iniciou-se justamente com a arte, que, “com sua incomparável liberdade”, nos libertou das amarras do classificismo através da arte *Nobrow*, que posteriormente tomou seu multiaspecto para os outros campos mencionados acima - Trivinho explica em breve comentário como esse processo pode se dar: “pelo fato de os *media* operarem em circularidade viciosa, auto-referencial e *ad infinitum* - numa

palavra, no vazio -, por condicionarem a liberação de significantes [...] e se reduzirem a ela, é que a comunicação, em seu conjunto, se converte num fenômeno estético” (TRIVINHO, 2001a, p.165). Se permitirmos a visibilidade do *Nobrow*, a transpolitização do *Nobrow*, conseguiremos nos libertar dessas amarras em todas as áreas, em todo lugar. Cada uma dessas áreas estará à altura dessa “dimensão abstrata” que toma nossa contemporaneidade por completo.

A possibilidade de explicitação da violência simbólica difusa através de um *princípio de desafio* que lhe é identitário não denota senão a suma importância da posição da arte e de sua função estética no processo de articulação internacional dos esforços de avaliação crítica da lógica da cibercultura. (TRIVINHO, 2007, p. 233).

Não só a posição da arte é de suma importância, mas, conforme mencionado anteriormente, o que começou como arte *Nobrow* pela articulação social no ciberespaço, pela comunicação *Nobrow*, passou a ser a cultura *Nobrow*, que virou a sociedade *Nobrow*, que hoje está na era *Nobrow*.

Se, conforme antes sinalizado, politizar significa, em sentido genérico, trazer à luz os dados empíricos da época, a fim de arrancá-la do limbo sombrio que mantém seu *modus operandi* tecnológico, simbólico e imaginário geralmente livre de questionamento, a ativação estética do princípio teórico sugerido – e isso em fidelidade à complexidade progressiva das práticas artísticas e em nome da diversidade das formas e expressões até mesmo em uma única ramificação ou tendência – não deixaria de ser, na atualidade, um dos mais nobres préstimos intelectuais que a arte, como reflexão específica sobre a existência, poderia prestar à história contemporânea do pensamento. (TRIVINHO, 2007, p. 233).

Nobrow encontra-se nesse limbo sombrio, e mencionada ativação estética, mais do que um nobre préstimo intelectual sobre a existência, tornou-se a existência em si. Por ambos esses fatores esta Tese se utiliza de obras de arte como objeto de estudo para justificar esta nova tendência de época, o *Nobrow*.

Em relação, especificamente à arte *Nobrow*, devemos considerar mencionada “complexidade progressiva das práticas artísticas” e a “diversidade das formas e expressões até mesmo em uma única ramificação ou tendência”, pois o caminho traçado até aqui demonstrando como a arte *Nobrow* tornou-se toda a sociedade *Nobrow*, a era *Nobrow*, não significa dizer que toda arte produzida hoje seja *Nobrow* (em sua semântica de “arte que

não se encaixa em nenhuma categoria”); muito pelo contrário, a tendência de influências culturais completamente internacionalizadas que resultam em produções atemporais e ageográficas produz também um resgate a categorias bem definidas de arte – muitos artistas passaram a estudar, por exemplo, o impressionismo francês, em pleno século XX, e em outros países que não a França, o que não significa que eles estejam produzindo arte *Nobrow*, eles estão, na realidade, produzindo arte impressionista, completamente encaixada nos parâmetros de tal categoria, porém esta produção foi proporcionada pelos parâmetros da comunicação *Nobrow*, provedora de tal influências culturais atemporais e ageográficas – e desse modo, a contemporaneidade *Nobrow*, na arte, se traduz em um cenário no qual temos *diversidade*, no qual podemos, em uma exposição tratando da “arte do século XXI”, encontrar obras, impressionistas, góticas, renascentistas, rupestres, surrealistas, abstratas, expressionistas, etc., em um mesmo salão, convivendo na mais plena harmonia tradutora da realidade contemporânea.

Esse procedimento, com efeito, somente poderia ser levado a cabo – sublinhe-se – pelo prisma de uma categoria incondicional de crítica, desprovida, por pressuposto, da ilusão corrente de se considerar que tais e quais aspectos particulares das tecnologias interativas e do *cyberspace* são, em si – mormente pelas possibilidades pragmáticas que entreabrem -, positivos ou vantajosos. O procedimento contém como valor imensurável, o que, de resto, continua a ser verdade histórica em estética: a autonomia mais radical que sempre se pode buscar, mesmo a duras penas, em determinada época, sempre dignificou, em reverso – onde o ápice é mais alto -, o labor da arte. (TRIVINHO, 2007, p. 234).

Para analisar o *Nobrow*, faz-se necessário uma crítica “desprovida”. Desprovida de tudo, de protocategorias, de preconceitos, de metodologias, de ilusão, de julgamento. Uma crítica politizada (ou transpolitizada) que valore e dê respaldo tanto para a autonomia da arte quanto para a sua própria autonomia.

Um olhar histórico-retrospectivo nos domínios da produção estética evidencia que a arte, como fenômeno ontoantropológico, nunca cultivou neutralidade e sua autonomia sempre foi efêmera. Liberta da função de culto no mundo tribal, da tutela da mitologia cristã, da moralidade metafísica e da função de divertimento nas cortes aristocráticas, a arte teria conseguido conquistar uma autonomia através da qual expressaria, mais vigorosamente, seu poder crítico. Mas eis que, com o desenvolvimento tecnológico, ela se deparou talvez com o seu jugo mais severo, ao ser incorporada ao processo de produção: com todos os matizes e formas, com todas

as combinações e qualidades, ela se compromete inteiramente com o capital em sua fase tecnológica avançada, alienando de novo sua autonomia a um desígnio cujo controle é socialmente realizado a partir de um locus exterior à própria produção estética. (TRIVINHO, 2001a, p. 151-152).

A era *Nobrow* é o momento para, tanto a arte quanto a crítica, ou a academia, conquistarem sua autonomia, não apenas por ser propícia a isso, mas por ser condição *sine qua non* da sobrevivência de ambas. Todos os novos “matizes”, “formas”, “combinações” trazidos pela cibercultura trouxeram novas possibilidades que, ao contrário da situação descrita acima, deveriam (e necessitam) caminhar em direção à tal autonomia.

O poder universitário e profissional dos historiadores da arte e dos artistas costuma defender-se exaltando a singularidade do próprio campo e desmerecendo os produtos dos competidores (artesanato e meios massivos). Ao contrário, os especialistas nas culturas “ilegítimas” - folcloristas, comunicadores massivos - tentam legitimar seus espaços atacando as posições elitistas dos que se ocupam da arte culta e do saber universitário. A fronteira entre esses campos se tornou mais flexível. Considera-se cada vez mais legítimo que os universitários reestruturem seu capital simbólico em espaços da cultura massiva e da popular, sobretudo se têm traços equivalentes aos do mundo intelectual. Por exemplo, a escrita. É preferível que um intelectual escreva num jornal - não como jornalista comum, mas em colunas de opinião - que sua atuação em um programa televisivo. Ao mesmo tempo, na televisão, é mais aceitável que participe de mesas-redondas ou como entrevistado, quer dizer, como especialista, que como profissional permanente de um canal. Para o academicismo, a intervenção dos intelectuais na mídia é mais legítima quanto menos se compartilha a lógica da mídia. (CANCLINI, 2003, p. 359-360).

É necessário aproveitar tal flexibilidade pelo bem da discussão e da disseminação do *Nobrow*.

A estetização generalizada e sua sombra perfazem, igualmente, as condições sociotécnicas estruturais que estão na origem do esgotamento dos movimentos artísticos modernistas e pós-modernistas de vanguarda, em especial observado no último quarto do século XX, com prolongamento até os dias atuais. A esse respeito, vale assentar, *en passant*, um comentário. Tal marcescência, depositária da morte do sujeito e da obstrução das possibilidades de transformação revolucionária da sociedade pela flexibilidade do sistema industrial e pós-industrial vigente, foi amplamente reconhecida - sabe-se - tanto pelos defensores do modernismo e, mais ainda, do pós-modernismo, quanto pelos seus críticos. Não obstante, a admissão desse fato histórico - o qual não deixa de corresponder, *vis-à-vis*, a claro decréscimo de criticidade no universo das artes -, quando feita tomando-se como critério exclusivo de referência a lógica interna e até as idiosincrasias dos próprios movimentos mencionados (como se eles houvessem malgrado por si próprios, sem

nenhuma ligação com o estágio tecnológico alcançado pela produção material da vida social), constitui enfático engano teórico. (TRIVINHO, 2001a, p. 176).

Agora, os resultados desse fato histórico continuam em voga, como o decréscimo de criticidade no universo das artes, mas tal fato já foi superado – não podemos continuar com o engano teórico mencionado e ignorar o fator agravante da contemporaneidade de que estamos vencendo os idiossincrasias e a ideia de “movimento artístico” único, composto por unicidade de obras.

Na atualidade, em especial - há pelo menos três décadas de um processo avançado de mistura da arte à vida social -, é impossível prescindir de notar que a razão da decadência das vanguardas artísticas radica, em grande medida, justamente (embora de maneira inespecífica, indeterminada, sendo, por isso, difícil de comprovar empiricamente) no contexto cultural de saturação estética em que a atividade artística se insere, bem como no processo de dissuasão operada por esse contexto sobre tal atividade. (TRIVINHO, 2001a, p. 176).

Todavia, a empiria terá que transcender seus parâmetros, afinal, a indeterminação hoje deixou de ser apenas um aspecto e passou a ser a realidade em si.

REFERÊNCIAS

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

TRIVINHO, Eugênio. *Horizonte negativo da arte na era da saturação estética*. In: Significação - Revista de Cultura Audiovisual. São Paulo: Annablume, 2001a.

_____. *O mal-estar da teoria: a condição da crítica na sociedade tecnológica atual*. Rio de Janeiro: Quartet, 2001b.

_____. *A dromocracia cibercultural: lógica da vida humana na civilização mediática avançada*. São Paulo: Paulus, 2007.