

Teoria do Projeto e do Ato Criativo

Dez. 2020 – Jan. 2021

Subsídios sobre a fragmentação
na perceção e prática artísticas

“As ações de salvaguarda, conservação e valorização do Património, em qualquer das suas manifestações, só são possíveis se ele for conhecido, e sobretudo se as comunidades a que pertence dele tiverem consciência.”

CONDE, A. Fialho. 2017. *Lux Anima, Iluminuras na Biblioteca de Évora*. Lisboa: Althum. [1]

O texto trata de uma observação sobre processos de fragmentação da perceção no mundo e da relação com os processos artísticos. Analisando o fenómeno em **fragmentação destrutiva** e **fragmentação construtiva** sobre os processos da arte contemporânea. Constata-se em conclusão, o reconhecimento de que a arte é uma manifestação baseada na perceção estética mas que depende *significativamente* das ações em outras áreas do conhecimento. Propõe-se que é urgente uma abertura da ação artística ao **multiculturalismo** para a sua melhor perceção, valorização e salvaguarda.

Fragmentação cultural:

A distancia temporal e a interpretação da obra de arte.

Através do conceito de que a leitura de uma obra de arte depende sempre das referencias culturais de quem a olha [2] (Sartre, 1968), pode desenvolver-se uma grande aproximação através do esforço de compreender o povo que a realizou e os contextos históricos que envolveram a criação da obra mas será sempre uma aproximação à obra que, na generalidade se distancia na medida proporcional ao tempo que nos separa. Com o apoio das ciências historiográficas a obra transmite-nos informações muito diferentes da que nos chega paralelamente por documento, inscrição ou por outros objetos arqueológicos do quotidiano. Por um lado, os objetos de escrita trazem-nos declarações objetivas de pensamento ou registo do passado, assim estejam entendidos os códigos da linguagem. Mesmo que nos leve a embarcar pelo pensamento filosófico ou nas poéticas enaltecidas da antiguidade o documento é sempre um testemunho de pensamento linear.

Estruturas narrativas que levam à construção e transmissão de ideias. Com a escrita, a transmissão de saberes deixa de ser feita exclusivamente por imagens, representações formais da realidade em duas dimensões. Começa a ser criada uma forma de construção de sentidos em forma de linhas, podemos dizer, uma linha que avança no tempo, progride e acumula conhecimento atrás de si. Há uma linearização do tempo que permite ter uma noção histórica da vida. Este novo mundo descritível abre os caminhos para o pensamento lógico, linear e conceptual. [3] (Baitello, 2005)

Por sua vez, o objeto arqueológico traz-nos informação sobre as prática das pessoas, o seu modo de vida, as suas necessidades, os seus alcances técnicos. Podemos dizer que também essa é informação linear. É informação que pode ser lida, compreendida e transmitida na forma de entendimento comum. Digamos ambas perspetivas epistemológicas sobre vestígios de tempos passados.

É bem sabido que ao longo dos tempos as manifestações de arte têm tido objetivos e utilidades diferentes, também estas podem ser objetos utilitários, com objetivos unicamente decorativos da parte do seu possuidor mas, mesmo na decoração, poderá haver mensagens subliminares que pertencem aos códigos do espírito e da emoção humana. Lembremos os motivos da arte gótica ou mesmo na decoração da iluminura medieval, onde a liberdade de criação decorativa se estendia ao artista. Nas preferências ornamentais estão diluídas perspetivas do espírito sob forma de arte, memórias da formação do indivíduo, do mundo que o circunda, das estórias que construíram o seu imaginário. Informações que descrevem sensibilidades e talentos dos autores, emanam elementos da história da sua formação, da sua juventude ou ancianidade, dos seus amores e desgostos, das suas crenças ou suspeitas. Para entendimento destes conteúdos será necessário que nos debruçemos sobre a contextualização que nos é fornecida por informações objetivas, técnico-científicas, como os materiais, as características físico-químicas dos objetos ou vestígios, os elementos de composição que nos fazem calcular a sua geografia de origem, os climas em que se desenvolveram ou as ligações extra-comunitárias que registam os movimentos dos povos. Uma atividade forense, um exercício de construção lógica com base na contra-fragmentação que nos ajudará a erguer os cenários e enquadrar as pessoas que delegaram o testemunho estético do seu mundo nas épocas através destas obras de arte.

Escreveu Edmund Spencer «*For there is nothing lost, that may be found, if sought.*». Prosa poética cheia de esperança mas que neste caso não se aplicará. Pois esta informação subliminar contida no objeto de arte não poderá ser inteiramente resgatada em todas as ocasiões, muita

desta leitura mesmo que certa à realidade do artista ficará para nós, gerações distantes, sempre uma aposta probabilística sobre o âmago do artista passado. Devido ao afastamento cultural, físico e temporal, para nós esta reconstrução será sempre tida como uma proposta teórica incompleta, uma aproximação à verdade do artista, porque serão afirmações de conjectura ainda que baseadas em exercícios de lógica sobre dados concretos. Em atenção, não devemos deixar-nos cair na atitude que Sartre critica com humor na relação que as academias francesas, na sua perspetiva, tinham no momento com o conhecimento associando à imagem tratando-se de uma degustação de conhecimento e não uma procura de sabedoria, uma atitude de absorção das coisas resumida à epistemologia. Este comentário nasce precisamente na esteira do pensamento de Husserl e da projeção da consciência face ao objeto – Intencionalidade [2] (Sartre, 1968). Contudo, não deveremos descartar esta procura para podermos desenvolver as nossas reflexão e ação artísticas. É sobre esta base que mais adiante falarei na fragmentação construtiva.

Sem querer cair num intelectualismo, a verdade de uma obra está sempre aberta a várias verdades, a verdade do artista e as verdades dos públicos, verdades também elas dinâmicas. A interpretação não é um valor absoluto, gesto da mente situado em quaisquer faculdades intemporais, por isso a interpretação deve ela mesma ser avaliada no interior de uma perspetiva histórica da consciência humana [4] (Sontag, 2004). Como vimos a obra de arte, à medida que atravessa o tempo vai ganhando significados e interpretações, desta forma, a obra expandir-se-à muito para além do seu primeiro sopro. Para além do ato fundador. A técnica do Kintsugi japonês [5] (Avrill, 2008) que trata da reparação de objetos partidos segundo o princípio do valor estético estar na vivência do objeto e não na forma. Não se pretende um empirismo sobre o objeto nem um intelectualismo sobre o sujeito mas simplesmente notar a importância de procurar sentidos a partir das relações entre ambos. [6] (Frayze-Pereira, 2006)

Em oposição a estas perspetivas hermenêuticas da inteligibilidade da obra observemos também a ótica fenomenológica de Husserl, onde a natureza da experiência estética requererá uma *intencionalidade* sensorial (embora não individual). Haverá um ponto de comunhão no entendimento que não se põe por palavras, como entendimento subconsciente que pode ser coletivo de alguma forma. Uma compreensão sem julgamento inteligível [7] (Cabestan, 2001). Também aqui estaremos a entrar no campo da reconstrução percetiva da obra de arte, embora possamos dizer tratar-se duma realidade sobre a obra, já não o será sobre a realidade fundacional

da obra. A realidade que inclui a perspetiva sensível do artista. A nossa observação, para ser fenomenológica, deverá ser livre de todos os preconceitos mas como conseguir a base essencial da reflexão que será a existência exterior à consciência reflexa? [8] (Fragata, 1962. p.42) Esta campo reporta-nos para uma perceção que se separa da importância contextual da obra, na minha opinião, fragmentando o valor cultural da obra dado que este representa um valor real sobre a obra.

Fragmentação contemporânea:

A manutenção da integridade física e da perceção da obra.

É essencial refletir também no que poderemos chamar de *fragmentação contemporânea*, que abrange várias particularidades, para começar a possível lacuna na salvaguarda do património cultural contemporâneo através de dificuldades em conservar os seus suportes físicos, sobretudo por causa da manutenção do funcionamento da parafernália tecnológica. [9] (An&Cerasi, 2017) Não só os próprios suportes físicos se deterioram como necessitam de dinâmicas de acompanhamento dos sistemas informáticos, nomeadamente para a arte de índole generativa e eletrónica, infraestruturas que variam de forma funcional com o tempo. São necessários métodos de preservação usando emuladores, programas de computador que “recriam” as condições do hardware, software ou sistemas operacionais. Por outro lado, para a arte nascida digital é imperativo criar construtos de memória, padrões de preservação e documentação, servindo para educar o público em geral sobre as preocupações conceituais, metodológicas e tecnológicas da área. As plataformas comunitárias, de livre acesso e auto-construção, disseminam recursos para aqueles que trabalham para criar ou preservar o património artístico. A preservação do património digital é uma atividade forense tecnológica multidisciplinar que requer uma formação adequada, não só para os novos conservadores mas também para os próprios artistas [10] (Corso, 2020). A obra digital depende do meio que não é acessível como o papel, não é um medium passivo como a tela, precisa de eletricidade, de tecnologia funcional que não é completamente estandardizada nas diferentes geografias e culturas. À medida que a tecnologia eletrónica se torna economicamente acessível pergunto-me: E quando o jovem artista tiver a mesma relação técnica com estas ferramentas que tem o lápis hoje? Será que a tela digital se tornará acessível como o papel hoje o é? Muito provavelmente sim. Temos já micro-computadores pelo custo de 2% do salário mínimo

(Portugal, 2020). Componentes, sensores e outros interfaces que custam quantias irrisórias e que possibilitam a prototipagem ou a modelação interativa de instalações de arte, constitui um nível de acesso estudantil ou amador. Até mesmo em Portugal se pratica a introdução às linguagens de programação a nível do ensino básico. Emerge um tempo em que o domínio de linguagens de programação pode chegar à equivalência do domínio de uma língua mãe e poderá significar a catapulta para expressões complexas no sentido do entusiasmo de Flusser que veremos mais à frente.

Entre nós estão há mais de um século formas de arte com particularidades frágeis de salvaguarda, como o cinema e o vídeo, mais recente, e que são formas de arte totalmente dependentes de um medium tecnológico. O caso do vídeo é mais semelhante na sua natureza às formas de arte nascidas digitais pois depende de sistemas de registo e suspensão baseados no eletromagnetismo. Também muito precário na sua duração quando comparado com a fotografia. Urgem formas de salvaguarda para a manutenção e difusão destes suportes. [11] (Corso, 2019)

O exemplo do Centro de Arte e Tecnologia da Mídia ZKM [12] (ZKM, 2020), na Alemanha, organização com espaço físico e digital dedicados a manter a memória da *artemídia*, possui uma enorme variedade de obras e desenvolve pesquisas relacionadas ao tema. Desenvolve oficinas de recuperação e perpassa conhecimento para a preservação e desenvolvimento.

A resposta à preocupação da UNESCO com este tipo de património tem sido centrada na questão da documentação. Há ainda muito a fazer em relação à tecnologia, sua estabilidade, metodologias e a sua característica natural mais frágil: a obsolescência. Uma característica especial notável é a necessidade de envolver o artista nos processos de documentação, preservação e restauro [13] (Garcia, 2009). São exemplos de como a arte se propaga às diversas áreas do saber e pode funcionar como elemento motor das indústrias e precursor do desenvolvimento. De certa forma trata-se do diálogo social com a *tecno cultura* contemporânea que por natureza e dimensão é fragmentada. O resultado por sinal tem mostrado um desenvolvimento exponencial com o surgimento de experimentação e acesso às tecnologias desde as gerações mais novas.

Outra forma de problema da fragmentação contemporânea estará relacionada com a diferença entre a velocidade de aprendizagem humana e a rapidez da transformação tecnológica e com as capacidades sobre-humanas dos sistemas computacionais. Na perspetiva de Flusser estaremos na prática de uma utilização pré-histórica destes recursos técnicos devido à pobre alfabetização para as linguagens dos novos media.

A comunicação linguística, falada ou escrita, já não é capaz de transmitir na totalidade os pensamentos e conceitos. Novos códigos estão a ser inventados - imagens técnicas e dinâmicas. O desenvolvimento destes novos códigos atingiu uma velocidade extraordinária através dos sistemas informáticos, a inteligência artificial aproxima-se de fronteiras transcendentais à compreensão humana. As linguagens informáticas multiplicam-se. Neste momento, através da comunicação audiovisual consegue-se uma comunicação dos nossos conceitos mais completa do que simplesmente com palavras. E esta é uma revolução problemática no pensamento. Quando a escrita alfabética foi inventada, à uns milhares de anos atrás houve uma transformação total. Antes da invenção da escrita usavam-se imagens tradicionais para representar o mundo. A estrutura das imagens condiciona a perceção do mundo na forma mítica. [14] (Flusser, 1985) Quando o alfabeto foi inventado o pensamento mítico deu lugar ao pensamento linear histórico e crítico, porque a estrutura da escrita linear é somente bidimensional, uma linha uni-direcional, de tal forma que aos poucos se começou a pensar casualmente numa estrutura crítica que constrói pensamento crescente. Com o evento tecnológico esta linha está a ser abandonada, o pensamento histórico progressivo tem sido abandonado em favor de um pensamento sistémico ou estrutural. Flusser defende estarmos perante uma revolução que pode ser comparada àquela que deu origem à História. Inicia-se uma estrutura de pensamento pós-histórica. [15] (Flusser, áudio)

Os sistemas que constituem a realidade técnica podem ser *estruturalmente complexos*, por exemplo onde os elementos mantêm uma inter-relação muito complexa entre eles. Mas podem ser também *funcionalmente complexos*, o que significa que se usamos o sistema, podemos usá-lo de uma forma complexa. Sistemas *estruturalmente complexos* podem ser *funcionalmente simples* como um televisor, que tem uma estrutura de uma complexidade impenetrável mas o seu uso é extremamente simples. Por outro lado, *sistemas simples* como o jogo de xadrez podem ser de manipulação extremamente complexa. É um facto que sistemas funcionalmente complexos são um desafio para o pensamento criativo, enquanto que os sistemas funcionalmente simples podem ser “*idióticos*” [15] (Flusser, áudio) e produzem debilitação.

Hoje, temos disponíveis sistemas estruturalmente complexos, tornarem-se funcionalmente complexos ou não, depende de nós. Atualmente estão a ser usados para funcionalidades simples o que pode justificar que o nível intelectual, estético e ético da humanidade não está a subir. Não por culpa do sistema mas sim da forma de uso do sistema. Poderemos aprender como dar uma complexidade funcional a estas estruturas. Veremos mais à frente como.

“Há uma longa história da filosofia das imagens, a maior parte negativa devido ao nossa tradição grega e judaica. A filosofia tem um preconceito no que diz respeito às imagens. É o preconceito no qual uma imagem é apenas uma cópia, um simulacro do pensamento, de tal forma que, ou é proibido fazer imagens ou então são aceites com grande suspeição. Acho que isto está a mudar porque as imagens já não representam o mundo. As novas imagens são articulações do pensamento, já não são cópias mas antes projeções, modelos. Então uma atitude nova perante as imagens é necessária e julgo que se está a desenvolver.” [15] (Flusser, áudio)

Olhando para as grandes revoluções da humanidade, por exemplo, a revolução neolítica, da idade do bronze ou a revolução industrial. São revoluções técnicas. A revolução atual também será técnica mas até agora as técnicas têm simulado o corpo, agora, pela primeira vez as nossas técnicas simulam o sistema nervoso, de tal modo que esta é pode ser pela primeira vez uma revolução imaterial, ou como refere Flusser, uma “revolução espiritual”. Teremos de aprender a lidar com sistemas que criámos e que *competem* connosco nas capacidades de interação com o mundo.

Sob estes raciocínios, esta fragmentação não representará totalmente uma perda, poderá ser também um ganho, uma expansão dos significados, interpretações e fazer das obras. Efetivamente a única *fragmentação destrutiva* será aquela em que há a perda total da obra e de qualquer representação formal, a impossibilidade de recuperação da perceção estética da obra, como para a estátua do Colosso de Rodhes, sua apreciação estética durou apenas 54 anos (280 – 226 a.C.), depois, já fragmentada e caída foi visitada por mais oitocentos anos, no entanto o seu impacto cultural prolongou-se no tempo preservada em antologias poéticas gregas. [16] (Plínio, 77-79 d.C.). Restar-nos-à a apreciação volumétrica e (em abstração) formal do que terá sido a obra e toda a informação que se retira do conhecimento descritivo que nos chegou, inserindo-se nos ramos do conhecimento técnico das ciências formais e sociais. Trata-se, não da sobrevivência da obra de arte mas a sobrevivência do seu legado, prolongando-se na história. A apreciação tanto fenomenológica como hermenêutica perderam-se. A perceção estética ficou confinada aos coetâneos, distintamente em duas fases diferentes mas na perceção contemporânea pode dizer-se, ou adivinhar, que o seu legado vai exercer uma influência posterior na perceção estética sob forma de substrato cultural, sendo assim um ganho.

Ainda dentro dos juízos para com a realidade contemporânea; A velocidade e quantidade de informação recebida num curto período de tempo fragmenta a experiência estética. O desvio constante da atenção entre objetos de observação provoca uma perda de profundidade na apreciação. Perda do tempo de consideração sobre as possibilidades da obra. Queremos receber a experiência que a obra de arte pode produzir em nós ou pretendemos, enquanto público, projetar a nossa própria realidade na experiência estética? O fenómeno parece representar por vezes um colecionismo de coisas. Não se trata de aprender com a obra mas de marcar ponto na conquista da obra. Recordo-me a descrição de um fotógrafo, que ao produzir fotografias de longa exposição esteve junto a grandes obras de arquitetura, num determinado ponto escolhido, durante várias horas e apercebeu-se que parte dos turistas tiravam fotografias sem chegarem a olhar diretamente a obra. Não este colecionismo mas o que projeta a nossa própria realidade no que deveria ser uma experiência estética aberta. Felizmente nem tudo é assim, museus de arte contemporânea estão cheios, que procuram estas pessoas na arte contemporânea? O que leva uma pessoa a decidir estudar arte quando as probabilidades de se tornar um artista estão contra ele? É importante lembrar que a arte não chegou a este ponto por acaso. Artistas de todas as eras são produtos dos seus tempos e culturas. As condições variáveis da sua circunstancia tornaram-se instrumentos que trouxeram a arte ao que ela hoje é. Porque a arte tem impacto. Na menor das hipóteses leva-nos a quebrar o dia-a-dia mundano, propondo-nos elevação intelectual através de experiências fora do comum. E numa perspetiva mais ambiciosa, leva-nos a refletir sobre questões mais profundas da vida, desafia as nossas convicções e confronta-nos com preconceitos que nem sabíamos ter [6] (An&Cerasi, 2017). O afastamento de capacidades para esta prática leva-nos a ficar mais pobres, mais fechados, menos multifacetados e capazes, mas felizmente nem tudo é assim.

Fragmentação construtiva:

A indivíduo intermitente e o funcionamento em rede.

Mencionei na primeira parte a procura de conhecimento através da investigação no sentido da contextualização, não na procura somente arquivista que pode alimentar tradicionalismos mas no sentido do manancial de projeção para podermos desenvolver as nossas reflexão e ação artísticas. Quando na génese do modernismo, os pintores da sua alvorada sabiam o que afrontavam. Tinham por base o pensamento crítico sobre o *academicismo* em vigor e agiram de acordo com as suas visões privilegiando a intuição, a independência criativa e a expressão pessoal. [17] (Faulkner, 1990) Criaram novas experiências estéticas com o aprofundamento de novas possibilidades. Assim, a experiência estética da arte contemporânea não pode ser resumida à redução fenomenológica, hoje a ação artística reflete um mundo fragmentado e multifacetado de grande complexidade. Para uma perceção abrangente necessitamos de entender uma vasta série de perspetivas e uma larga dimensão de conhecimento técnico e teórico que nos aproxime das realidades. Para ser olhada, a arte contemporânea, deverá contar com a perceção ampliada com a alfabetização tecnológica, com conhecimento científico e as sensibilidades espirituais, e sobretudo, com uma curiosidade aberta no campo cultural, na procura da multiplicidade cultural. O mundo chama por um acolhimento ao *multiculturalismo*, e aqui, a criatividade artística como atividade humana de pensamento crítico e ação experimental sobre a sensibilidade são essenciais para que a arte continue o seu papel de motor de desenvolvimento e de elevação cultural e ética.

É esta característica do mundo contemporâneo a que me ocorre chamar de *fragmentação construtiva*. O manancial de diferentes perspetivas e de possibilidades que hoje envolve a sociedade deverá ser motivo para a prática artística de concertação. Só assim poderá ser porque deixar a fragmentação contemporânea seguir o caminho oposto proporciona o afastamento e logo a diminuição do processo comunicativo e perceção estética, contrariando uma missiva de base da ação artística. Defendo esta concertação, mas não uma concertação de pensamento submisso, pelo contrário, uma inclinação para o ato artístico subversivo mas ético, a atirar para a confrontação e reflexão sobre os motivos de afastamento social. Não na forma de movimento organizado debaixo duma epístola política mas apoiada na naturalidade do processo social contemporâneo de multiculturalismo. De alguma forma uma concertação da fragmentação daquilo

que alguns autores chamam pós-modernidade [18] (Jameson, 1991). Talvez olhando esta questão sob o ponto de vista dos sistemas de comunicação de Luhmann possamos ter uma luz no sentido da desfragmentação entre fatores que concorrem, uma luz no sentido do pensamento e funcionamento em rede [19] (Luhmann, 1955). Se as diferentes esferas da sociedade reforçarem a capacidade de comunicação entre si compreendendo os efeitos benéficos a longo prazo.

Temos abundante história de exemplos de ações de concertação do mesmo género, em comunidades de software livre ou interfaces de código aberto (openProcessing, openFrameworks, Arduino, Raspberry Pi, Etc.) e de cooperativismo artístico que tem afirmado ditames do desenvolvimento tecnológico do universo doméstico e escolar. Exemplos de partilha de conhecimento que os processos Wiki promovem, o movimento de código aberto baseia-se numa retoma radical da lei de direitos de autor para criar software de alta qualidade cuja utilização e desenvolvimento são assegurados ao público [20] (Carillo & Okoli, 2008). Há mesmo necessidade de trabalho associativo para a realização da obra contemporânea multifacetada, o artista já não consegue realizar a obra sem a mestria de colaboradores terceiros, o fazer arte requer funções que ultrapassam o cariz duma doutrina baseada no talento puramente artístico [21] (Ingold, 2012). Hoje temos uma visão sociológica muito mais abrangente do que é a arte, uma das suas demonstrações de vitalidade social. já não temos a visão do mito do artista isolado que Rothko menciona, do artista solitário, desencaixado, não é muito recente artistas trabalharem em conjunto mas o artista coletivo é algo de novo. A identidade ser associada ao coletivo [22] (Rothko, 2004).

A própria noção de arte é como um plasma em movimento que se procura adaptar às necessidades teóricas dos acontecimentos e, na perspetiva de um multiculturalismo, poder-se-à amoldar às visões do público da arte. Como tal surgem no debate filosófico estas questões, Manovich, fascinado pelo nível de diversidade e criatividade demonstrado por pessoas de todo o mundo durante este período de intensas mudanças sociais e políticas, reflete sobre a categorização da *software art* em determinadas categorias comparando a ação destes artistas dos novos media com a revolução estética do modernismo:

“... as invenções dos artistas (modernistas) foram conduzidas por uma multiplicidade de grandes questões e objectivos — representando valores absolutos e a vida espiritual; criando uma nova linguagem visual para uma classe trabalhadora;

representando o dinamismo da cidade contemporânea e a experiência da guerra; representando os conceitos da teoria da relatividade de Einstein; traduzindo princípios da engenharia para a linguagem visual; e por aí adiante.” (Manovich, 2003)

Os artistas dos novos meios eletrónicos são mais formalistas, com a discussão normalmente centrada em questões do seu medium particular e não expandindo as preocupações para valores políticos e sociais mais amplos, no entanto despendem imensa energia investigando as novas possibilidades oferecidas pelos computadores digitais e pelas redes baseadas em computadores no que respeita à comunicação e cooperação sociais. Construindo uma base funcional auto-sustentada e motivador para transformações sociais. O processos de experimentação e partilha em larga escala desses conhecimentos adquiridos. Tal como expõe Ingold, quando primazia os processos de formação ao invés do produto final, os fluxos e transformações dos materiais ao invés dos estados da matéria:

“Meu objetivo final, por outro lado, é derrubar o próprio modelo, e substituí-lo por uma ontologia que dê primazia aos processos de formação ao invés do produto final, e aos fluxos e transformações dos materiais ao invés dos estados da matéria. Relembrando Klee, forma é morte; dar forma é vida.” [21] (Ingold, 2012)

Este processo é fragmentado no sentido de serem sistemas que não obedecem a formas sistematizadas de hierarquias de autoridade mas têm por base o nível de competência real, técnico-científica de cada operador individual que vale por si e uma organização auto-regulada que tem dado provas de sucesso e permanência. Serão estas as estruturas complexas de *funcionalidade complexa* que interessam a Flusser? Exemplo nas plataformas de partilha de conhecimento Wiki que apesar de muitos pontos fracos apresentam sobretudo mananciais de conhecimento auto-regulado com um taxas de veracidade admiráveis [23] (Wolchover, 2011).

Não será afinal este poder de concentração de construto cultural que se encontra na expressão artística? Esta *funcionalidade complexa* requer uma ajuda, uma espécie de compactação de ideias e compreensão para poder acompanhar a velocidade de transmissão de informação a que os tempos contemporâneos obrigam. A apreensão de ideias chave como por resumo de um livro. Não quero defender a substituição da experiência estética anulando o aprofundamento da

percepção, o que resultaria num comportamento de colecionismo de ideias, mas simplesmente destacar a ideia na organização do pensamento e do trabalho. a consciência e preocupação pelo fato de termos públicos com natureza de percepção cada vez mais fragmentada. Na realidade esta efervescência de informação e da tecnologia audiovisual das últimas décadas já elevou a prática constante o que respeita à transmissão condensada nos mais diversos campos. Resta a esperança de que sirva de rastilho para que as multidões de artistas futuros ou proto-artistas se continuem a incendiar na ânsia da expressão para a procura das questões por resolver. Na procura dos significados compreendendo a importância de sermos fragmentados e diversos. Afinal é de esperar que o aumento de funcionamento em rede, do pensamento em rede e de construir em rede seja compensatório da fragmentação contemporânea da percepção.

Sobre os fragmentos da arte do passado erguem-se os ramos da arte contemporânea, das ciências, dos problemas políticos e ambientais do mundo de hoje. Cada vez mais fragmentado, cada vez mais rico e diverso.



Cigana no shopping. Bacelar J E. 2019

*Uma jovem cigana, no centro comercial por detrás de um vidro estilhaçado.
Realidades contrastantes da nossa contemporaneidade fragmentada.*

#fragmentacaoconstrutiva #fragmentacaocontemporanea #multiculturalismo

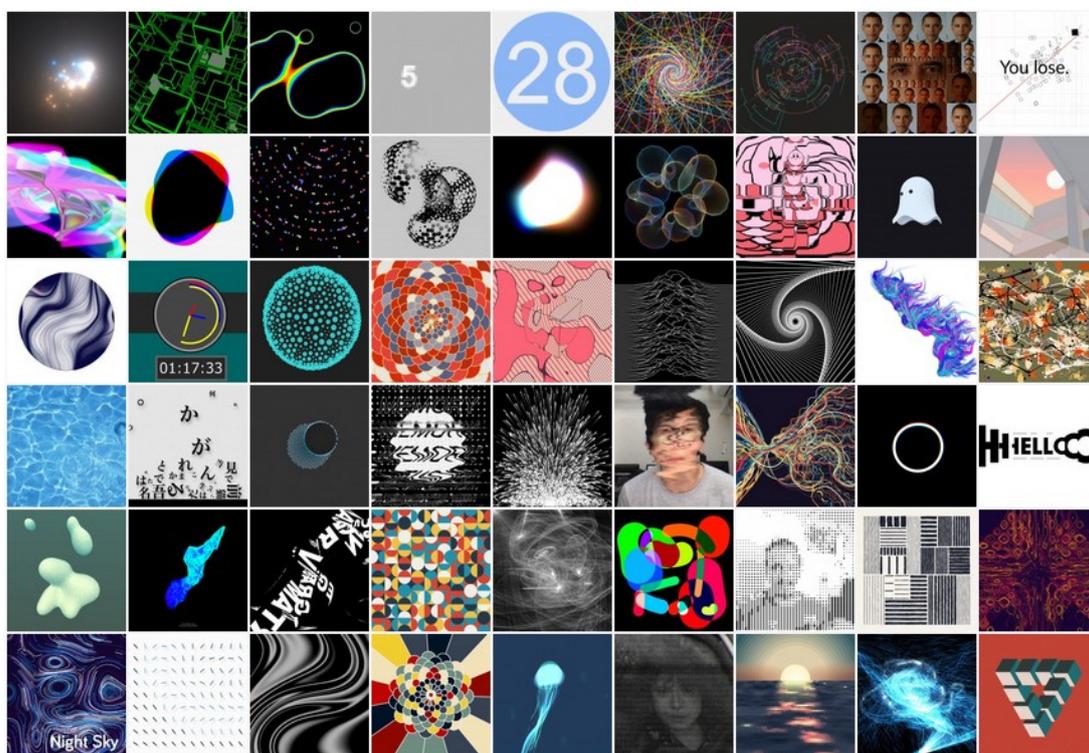
#fragmentacaodapercecao #artecontemporanea



Edmond de Belamy. Obvious. 2018

Polémica impressão criada por Inteligência Artificial por um grupo de estudantes/artistas.

<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2589004220307070>



Galeria online do coletivo www.openProcessing.org 2021

Coletivo aberto de arte generativa onde o código é partilhado num modelo que promove a cópia e alteração experimental. Conta com uma galeria de mais de 615.000 obras (Jan. 2021).



Mostra do curso primavera 2019 da Escola de Computação Poética - Nova Iorque

www.sfpc.io - The School for Poetic Computation é uma escola gerida por artistas de forma totalmente aberta num ambiente híbrido algures entre escola, residência artística e grupo de investigação.



Digital Atmosphere. 2020

Projeto de Escultura de Realidade Mista que reage à poluição atmosférica em tempo real. Patrocinado pelo Arts Council England.

www.studioaboveandbelow.com/work/digital-atmosphere

Bibliografia

1. Conde, A. Fialho. (2017). *Lux Anima, Iluminuras na Biblioteca de Évora*: . (). Lisboa: Althum
2. Sartre, Jean-Paul. *Situações I. Col. "Estudos e Documentos" n.47*, 1968
3. Baitello, Norval jr.. *How to talk to photography - FLUSSER STUDIES 03*,
4. Sontag, Susan. *Contra a Interpretação e Outros Ensaios*, 2004
5. Avrill, Ellen (2008 - 2020). The Aesthetics of Mended Japanese Ceramics. .
<http://museum.cornell.edu/exhibitions/aesthetics-mended-japanese-ceramics>.
6. Frayze-Pereira, João A.. (2006). : *Arte, Dor. Inquietudes entre Estética e Psicanálise..* (). : Livraria Cruz - Braga
7. Cabestan, Philippe. (2001). *Le Nouveau Magazine Littéraire (n°403). La phénoménologie, une philosophie pour notre monde. (tradução por J. Tiago LIMA para doc. letiva. U.E. 2015).* , (n.Les Mots Clés pp.27-28). .
8. Fragata, Júlio. (1962). : *Problemas da Fenomenologia de Husserl.* (). : Livraria Cruz - Braga
9. An, Kyung & Cerasi, Jessica. (2017). : *Who's Afraid of Contemporary Art?.* (). : Thames & Hudson
10. Corso, Aline. *Audiovisualidades na conservação e restauro da arte nascida digital*, 2020
11. Frayze-Pereira, João A.. (2019). *Anais do IV Seminário Discente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRGS: A Psicologia entre a Estética e a história da Arte.* (2006). Braga: Livraria Cruz
12. ZKM (2020). Centro de Arte e Tecnologia da Mídia. <https://zkm.de>. . <https://zkm.de>.
13. Garcia, Lino & Vilar, Pilar Montero. *The Challenges of Digital Art Preservation. Universidad Politécnica de Madrid.*, 2010
14. Flusser, Vilém. (1985). : *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia técnica.* (). Lisboa: Relógio d'Água
15. Flusser, Vilém. *Entrevista traduzida por J E Bacelar do inglês a partir de uma entrevista audio.*, Data desconhecida
16. Plínio, o Velho. *História Natural, Livro 34, XVIII, 77 - 79 d.C.*
17. Faulkner, Peter. (1990). : *Modernism.* (). : Taylor & Francis
18. Jameson, Frederic. *The Cultural Logic of Late Capitalism, Postmodernism.* London, 1991
19. Luhmann, Niklas. *Systems theory and post-modernism*, 1955
20. Carillo, Kevin & Okoli, Chito. (Dez 2008). *The Open Source Movement: A Revolution In Software Development. Journal of Computer Information Systems*, (n.). .
21. Ingold, Tim. (2012). *Trazendo as coisas de volta à vida: Emaranhados criativos num mundo de materiais.* *Revista Horizontes Antropológicos*, (n.pp. 25-44). .
22. Rothko, Mark. (2007). *A realidade do artista. Filosofias da arte.: A realidade do artista. Filosofias da arte..* (). : Cotovia
23. Wolchover, Natalie (2011). How Accurate Is Wikipedia? . .
<https://www.livescience.com/32950-how-accurate-is-wikipedia.html>.